

VII 1. 775

С.р.д.р. 14194

УНИВЕРЗИТЕТ "СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

Филозофски факултет - Скопје

М-р Весна Томовска

# **ХОРОТ И ХОРСКАТА ЛИРИКА ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА**

- докторска дисертација -

ментор:

Проф. д-р Елена Колева

# СОДРЖИНА

МАПИРАЊЕ.....	1
СЕМАНТИЧКАТА СОДРЖИНА НА ТЕРМИНОТ <i>χορός</i> .....	7
ТРАДИЦИЈАТА НА ХОРОТ.....	9
МОРФОЛОГИЈАТА НА ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА.....	18
1. Бројот.....	19
2. Полот.....	20
3. Возраста.....	22
4. Интегрирачките релаци на членовите на хорот.....	23
5. Распоредот на членовите на хорот.....	26
ХОРОТ ВО КОРЕНИТЕ НА ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА.....	32
Името на трагедијата.....	33
Аристотел за раѓањето на трагедијата.....	36
ОБРЕДНИ ХОРСКИ ПЕСНИ.....	41
1. Химна.....	44
2. Пајан.....	47
3. Дитирамб.....	51
4. Китародиски номос.....	52
5. Тренос.....	53
ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА.....	56
Модалитетите на презентност на хорот во структурата на грчката трагедија.....	58
1. Песна и говор.....	58
2. Просторната схема на грчката трагедијата.....	62
Квантитативната идентификација на хорот во грчката трагедија.....	64
1. Белешки за употребата на граматичкиот број во трагедијата.....	67
2. Знаковната вредност на личните заменки во драмскиот дискурс.....	76

3. Граматичкиот број и метричката артикулација.....	80
4. Граматичкиот број во недрамската поезија.....	82
4.1. Хомер и епската поезија.....	82
4.2. Монодија, јамбска поезија и елегија.....	86
4.3. Хорска лирика.....	91
СИНТАКСАТА НА ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА.....	97
Хорот во лирскиот простор на грчката трагедија.....	99
1. Хорот во множина.....	100
1.1. Хорот како дефинирана група.....	100
1.2. Хорот како дел од поширока заедница.....	118
2. Хорот во еднина.....	125
2.1. Чувствените експресији на хорот.....	125
2.2. Сетилните доживувања на хорот.....	135
2.3. Хорот како раскажувач.....	138
2.4. Рефлексиите на хорот.....	147
Хорот во анапестичките делови на грчката трагедија.....	165
1. Анапестите во пародот.....	168
2. Анапеститите надвор од пародот.....	171
Хороводецот во дијалозите на грчката трагедија.....	180
1. Хороводецот во еднина.....	185
2. Хороводецот во множина.....	191
3. Хороводецот и хорот.....	196
Хорот и драмското лице во грчката трагедија.....	203
1. Хорот и драмското лице во јамбскиот дијалог.....	203
2. Хорот и драмското лице во лирскиот дијалог.....	211
ЗАКЛУЧОК.....	219
БИБЛИОГРАФИЈА.....	233

## МАПИРАЊЕ

(дефинирање на просторот "тема" и методолошко ориентирање во него)

Во двеиполилјадната традиција на класично-филолошкото проучување на античката литература сите големи теми веќе се отворени. Па и тогаш кога се мисли дека се открива некоја заостаната terra incognita, најчесто со импортирање на теми од други области, набрзо се открива дека и тоа е една од многуте веќе легитимно присутни теми во дебелиите слоеви на античките студии.<sup>1</sup> Но, тоа никако не значи дека тие се и затворени, дека сите проблеми на задоволително ниво се решени, ниту пак дека било која античка тема е доволно (ис)трошена за да не може одново да биде обработувана, теоретски промислувана, во нов логос обликувана. Особено кога е во прашање грчката трагедија и нејзината необично богата тематска дисперзивност.

Инвентивноста во изборот на тема од античката литература ограничена, или поточно, насочена од природата на предметот е сосем ослободена и плодна во изборот на методолошката концепција, на книжевно-критичката ориентација, на интерпретативниот модел; на сè она што го дефинира начинот на движење низ просторот на одбраната тема. Во уводниот дел на *Никомахова еџика* Аристотел позиционирајќи се како истражувач кон една глобална тема (доброто како крајна цел на секоја праксис) во градењето на методолошката стратегија препорачува почитување на "интимноста" на пристапот со предметот на истражување; уште попрецизно со "граѓата која е подлога (κατὰ τὴν ὑποκειμένην ὕλην), основа [на предметот]" (1094b 12). Понатаму, на истото место и по истиот повод Аристотел потсетува на "вољата" на предметот на истражување која го моделира пристапот; имено, "природата на предметот ги одредува можностите (ἢ τοῦ πράγματος φύσις ἐπίδέχεται)" (1094b 25) и обврските на

---

<sup>1</sup> Некој би можел да приговори и да потсети дека "жената", "родот", "другиот" се сосем нови во класичните студии; но проблемот во таквата забелешка е што овие не се нови теми туку само нови читања на античките теми / текстови.



истражувањето. Доколку се следат упатствата на древниот Учител, кога се работи за класично-филолошко истражување на античката литература книжевно-теориски и книжевно-критички ориентирано, тогаш нужно треба да се дефинира предметот и неговата граѓа (извори), да се согледа неговата природа, од тоа да се исчитаат можностите за негова обработка и според тоа да се состави онаа методолошка конструкција која може да биде продуктивна во градењето на нови сознанија.

Античката литература, иако конечна и завршена во продукциска смисла (што како одлика може да биде извесна предност за научно-книжевното истражување), сепак е прилично нестабилна како предмет на книжевно-историско набљудување, теоретско осознавање и критичко промислување. Имено, корпусот од антички текстови, преку кој се идентификува (или поточно, се добива впечаток за) античката литература, е сума од неавтентични (не запишани од авторот во антиката) текстови. Фрагментарноста на корпусот се протега и на посредуваните, метатекстови (или во однос на автографот најмалку двојно миметизирани текстови) од античката книжевна продукција. Секое научно-книжевно обраќање до ваквите чинители на античката литература треба да смета на нивното нецелосно (и во извесна смисла хипотетично) тело и да предвиди (или побара) филолошки коментар. Фрагментарноста на текстот и на корпусот кога е во прашање хеленската книжевност од архајскиот/преткласичниот и класичниот период се должи меѓу другото и на еден важен чинител во автентичниот комуникациски систем на текстот од овој период. Имено хеленскиот текст и тогаш кога е авторски бил создаван за јавно презентирање и разменување, а не за осамено читање. Оттаму факторот примател на книжевната порака задолжително треба да биде респектиран при толкувањето на овие текстови.

Во дефинирањето на предметот на оваа дисертација грчката трагедија е следното стеснување на општиот (и опширен) предмет античка хеленска литература. Грчката трагедија, иако по својата структура е "дволична",

имено хорско-драмска, *per se* се идентификува само со едното од двете лица, односно како драмска, дијалогска, глумечка. Разбирливо, јадрото на драмата е драмското дејство, а тоа миметички се остварува преку дејствувачки, или драмски лица; тие се оние што ја "носат" драмата и што доминираат (во најголемиот број случаи) во претставата/текстот. Оттаму и најчесто присутните прашања во расправите по повод трагедијата се токму оние врзани за трагичкиот јунак; трагичка грешка или вина, трагичка иронија, нужност vs. слободен избор/воља, трагичката катарса и др.

Во книжевно-научните истражувања на трагедијата хорот, другото лице на грчката драма, обично се игнорира или се маргинализира. Иновативното отстапување од традицијата е изборот токму на хорот како трагедиографска прагма за едно книжевно-теориско промислување, при што оваа глобална тема се раслојува на две поситни кои треба да ја истакнат доминантата која само од методолошки причини изолирано се обработува; а, имено, хорот и хорската лирика во грчката трагедија. Хорската лирика, за разлика од дијалогот во драмата, има своја традиција и изграден, автономен и автотеличен поетски облик пред да биде вградена во телото на грчката трагедија. Кои се патиштата на нејзиното влегување во трагедијата? Дали и со каква дискурзивност, структурирачка функција и знаковна вредност меѓусебно се разликуваат лирските партии исполнети од хорот и оние исполнети од некое драмско лице? Дали и како кореспондира лирскиот со драмскиот слој во трагедијата и дали еднакво или поинаку кај секој од документираните, преку зачуваните текстови, трагедиографи: Ајсхил, Софокле, Еврипид? Хорот како исполнител на хорската лирика во и надвор од драмата, се подразбира како потпрашање, или во основата на напред поставените прашања, кои би можеле да се интегрираат во едно сумирано прашање: улогата на хорот во грчката трагедија. Дали е хорот учесник во драмското дејство или само дистанциран сведок? Дали е текстовен чинител на грчката трагедија или чинител на контекстот?

Ако се прифати схемата на структурата на јазичната порака (Јакобсон) како дескриптивен модел врз кој ќе се аплицира содржината на горе презентираниот книжевна тема, може да се каже дека можностите за класично-филолошко и друго книжевно-научно истражување кои ги препорачува граѓата на темата се фокусираат во самата порака, односно во самиот текст како најблизок (иако во миметизиран облик) за денешниот истражувач фактор до автентичната состојба на предметот. Тоа значи дека пристапот пред сè треба да биде иманентен, насочен кон разглобување на јазичната структура на текстот и идентификување на нејзините семантички, знаковни и структурни референци. Кога се работи за античка книжевна порака методолошки е некоректно да се бараат некакви релевантни чинители во факторот испраќач. Најнапред, затоа што оваа димензија на античката, хеленска литература е најслабо документирана, за да може сознанијата од овој вид да имаат некаква книжевна вредност. Понатаму, иако авторска, оваа литература е најмалку субјективна; дури и како творечки чин таа е пред сè општествено детерминирана. Литературата од архаичниот и класичниот период била создавана поради определени, посебни општествени причини; дефинирана како "поезија за определена прилика" (Баура, 11) таа претпоставува извесна општествена функција и може да биде разбрана само во релација со околностите во кои била создавана. Оваа литература никогаш не е "безпричинска", таа секогаш ги одразува барањата на заедницата заради која всушност и самата постои; затоа таа нужно треба да се разбере како општествен чин(ител). Токму заради тоа класичната филологија, иако во основа јазично ориентирана како дисциплина, во традицијата на нејзините книжевни истражувања секогаш се спротивставува на вонвременските толкувања на книжевните текстови и на запоставувањето на нивната општествена, историска, идејна подлога. Секое поетско дело си има своја индивидуалност временски и просторно детерминирана.<sup>2</sup> Контекстуалните

---

<sup>2</sup> "Софокловиот *Цар Едип* не е една од верзиите на митот за Едип. Истражувањето може да достигне нешто само ако се обрне внимание на смислата и на интенцијата на драмата прикажана во Атина околу 420 г. ст.е." Žan-Pjer Vernan/Pjer Vidal-Naque, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj I*, prev. Ž. Živojnović. Novi Sad, 1993. str.6

чинители во хеленската литература можат да се препознаат како чинители на текстот, оттаму обврската да се согледа нивниот пред-книжевен идентитет за да се одреди нивната функција во текстот. Зашто, контекстот не е сума од вонтекстовни чинители кои имаат своја независна и дистанцирана егзистенција покрај текстот и само се одразуваат во него; како општествен, полисен чинител (претстава) хеленскиот текст (трагедија) моделира контекст кој не може да биде покрај текстот (драма) и да се рефлектира во него без едновремена творечка релација. Според тоа, корелативното набљудување на внатрешните, иманентни и на надворешните, историски и рецепциски чинители на античката книжевна порака не е препорака, туку задача на истражувачот.

Античките теми одамна не се само класично-филолошки. Нивното протегање низ најразлични подрачја од екуменската духовност и нивната парадигматичност дозволува и бара и поинаква обработка од строго филолошката, или, уште подобро во соработка со филолошката. Ваквата соработка, некогаш експлицитна и нагласена, некогаш само нејасно препознаена, резултира со методолошка продуктивност која ја спасува класичната филологија од маргините на курентните глобални и специјализирани теории и методи<sup>3</sup>. И во овој случај грчката трагедија е добар пример. Нејзината тематска разгранетост сè уште го раздвигува љубопитството не само на книжевно-научните дисциплини, туку и на сите оние кои се допираат до нејзиниот контекст (реален, историски, културен, идеен ...)<sup>4</sup> и ги интегрира различните интерпретативни концепти, парадигми,

---

<sup>3</sup> Напротив, оваа древна дисциплина во многу случаи се покажала методолошки инспиративна и за други, вон-класично-филолошки подрачја. Формирањето на науката за јазикот (де Сосир) врзано е за истажувањето на класичните јазици (Меје).

<sup>4</sup> Грчката трагедија е особено тематски инспиративна за философијата со незините супстанцијални категории: слобода, нужност, вина, зла судбина... Понатаму, до некои клучни поими психоанализата дошла токму преку грчката трагедија, што подоцна се реперкуира како некаква спонтана интерпретативна сугестија на "психологизирање" во толкувањето на трагедијата.

тенденциј<sup>5</sup>. Ова јасно говори дека секое научно набљудување на грчката трагедија, што е незаобиколна подлога и за теоретско артикулирање и на секоја друга трагедија (ако ја има)<sup>6</sup>, нужно треба да биде од интердисциплинарна перспектива.

Плодната соработка помеѓу филолошкиот пристап кон текстот како цел и пристапот кој го зема текстот како сретство за испробување и аплицирање на книжевно-теоретски и книжевно-критички модели и други теории резултира со продукција од метатекстови која веројатно не би дозволила прецизна нумеричка артикулација ни кај оние најупорните. Увидот во работата на претходниците, за да не стане предмет на истражување и тема сама за себе<sup>7</sup>, нужно мора да биде селективен и спроведен во една макроскопска перспектива со сите очекувани недостатоци на нецелосноста. Но, фрагментарноста на сумарниот поглед<sup>8</sup> не го ослободува новиот истражувач од обврската на предметот да му пристапи со препознатливата строгост на занаетот и од одговорноста да го преиспита она на кое му недостасува убедливост, да воспостави нови релации, да открие поинакви значења и да согледа други знаковни вредности.

---

<sup>5</sup> Charles Segal, Classics, Ecumenism and Greek Tragedy. In: *ТАРА* 125 (95) 1-26

<sup>6</sup> Овој претеран скептицизам има своја основа во традицијата (Ниче, Фестижијер) дека секоја расправа за трагедијата и трагичното е всушност расправа за грчката трагедија.

<sup>7</sup> Што не е ни така безначајно; но таквото истражување повеќе е експликација на логосот на историјата на толкувањето на трагедијата отколку експликација на логосот на самата трагедија.

<sup>8</sup> Кога е во прашање (грчката) трагедија увидот во литературата што се однесува на неа покажува дека нејзиното "подрачје изгледа како ничија земја, на која секој си ора своја бразда без да обрнува внимание на соседот"(Zoran Stojanović, *Pitanje tragedije*. In: *Teorija tragedije*. Beograd, 1984. str. 9).

## СЕМАНТИЧКАТА СОДРЖИНА НА ТЕРМИНОТ *χορός*

Речниците бележат три значења на терминот *χορός*; 1. танц, оро, 2. хор, дружина од пеачи и танчери и 3. место за танцување. Најстарото значење на терминот е "место за танцување", "игралиште" кое се сретнува кај Хомер ( $\Sigma 590^1$ , П181,  $\mu 4$ , 318,  $\theta 260$ , 264), еднаш кај Хесиод (*Th.63*), кај Алкман (27P/29B), а како едно од значењата го спомнува и Суда<sup>2</sup>. Подоцна ова значење добива друг означител, *ὄρχηστρα*. Во епската поезија *χορός* најчесто означува "танц, оро" ( $\Gamma 392$ ,  $\Sigma 603$ ,  $O 508^3$ , П179,  $\zeta 64$ , 155,  $\varsigma 192$ ,  $\theta 246$ ; *Hom. Ven.* 19, 118, 261, *Ven. II* 13, *Merc.* 451, 481, *Dian.* 15, 18; *Hes. Th.6, Sc.272, 280, 284*); па и преведувачите, во најголем број случаи, го прифаќаат ова значење како единствено (особено кај Хомер) и не ја пренесуваат онаа семантичка варијанта на терминот како "место". Дури подоцна, после Хомер, *χορός* значи танц придружуван со пеење во слава на некој бог, особено по повод некои свечености кога се играло оро околу жртвеникот на богот (Дионис) и се пееело во негова чест. "Танчери, пеачи, хор, дружина" е последниот, понов, изведен семантички слој на терминот хор, кој инцидентно и двосмислено се јавува уште во *Хомеровскиите Химни* (*Pan.22, Tell.14*) и кај Хесиод (*Sc.201,277*), но сосем прецизно дури кај Пиндар (*N.5.22, P.9.114*).

Етимологијата, од своја страна нуди три решенија, три можни патишта низ кои се градела полисемичноста на овој термин. *Etymologicum magnum* (EM) 813.46ff. дава три можни деривати за *χορός*: 1. *χαίρειν*=се радува, 2. *χωρός* во смисла на ограничен простор, затворен во облик на круг, 3. *χείρ*=рака.

<sup>1</sup>Sch. Hom.  $\Sigma 590$ : Ariston.  $\langle \chi\omicron\rho\omicron\nu\acute{o}\nu \cdot \acute{o}\tau\iota \rangle$  τὸν τόπον χορὸν εἴρηκεν, οὐ τὸ σύστημα τῶν χορευόντων. Aint. ex.  $\chi\omicron\rho\omicron\nu\acute{o}\nu \cdot \tau\acute{o}\nu \pi\rho\acute{o}\varsigma \chi\omicron\rho\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha\nu \tau\acute{o}\pi\omicron\nu$ . δῆλον δὲ κάκ τοῦ ἐπιφερομένου ἔνθα μὲν ἠῖθεοι / ὠρχεῦντο ( $\Sigma 593/4$ ), δηλονότι ἐν τῷ τόπῳ.

<sup>2</sup>Sud. s.v. *Χορός*: καὶ οἱ χορευταί, καὶ ὁ τόπος.

<sup>3</sup>Sch.Hom. O 508:

ex. οὐ μὰν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν χορὸν ἐνέργειαν τοῦ χορεύειν. διὰ τοῦ ἐπικαλεῖσθαι Τρῶες καὶ Λύκιοι (O 486) οὐκ εἰς χορὸν αὐτοῦς ἄκαλῶν.

Првото објаснување може да се исчита како спонтана, "народна" етимологија на  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  кај Платон во *Закони* 654a каде се вели "Другите живи суштества немаат осет за правилност и неправилност во движењата, а овие се нарекуваат ритам и хармонија; нам боговите (...) ни дарувале осет за ритам и хармонија придружен со задоволство, со што не движат и ни ги водат хоровите поврзувајќи нé меѓусебно со песни и танци; а хоровите ( $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon\varsigma$ ) се наречени така според именката  $\chi\alpha\rho\acute{\alpha}$ =радост која се содржи во нив ( $\tau\acute{o}\ \tau\eta\varsigma\ \chi\alpha\rho\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\phi\upsilon\lambda\omicron\nu\ \delta\nu\omicron\mu\alpha$ )."

Изведувањето на  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  од  $\chi\tilde{\omega}\rho\omicron\varsigma$  кореспондира со просторното значење што го има овој термин кај Хомер ( $\Sigma$ 590, П181,  $\mu$ 4, 318,  $\theta$ 260, 264). Што се однесува до  $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho$ , како можно објаснување за потеклото на  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$ , во EM 813.44ff се сретнува во објаснување на терминот  $\chi\omicron\rho\eta\upsilon\acute{o}\varsigma$ ; имено, дека хореџ е оној кој го управува хорот со своите раце. На морфолошко-семантичката поврзаност на терминот  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  со  $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho$  укажува Тоеле (Tölle) во својата расправа за ората во архајска Хелада (*Frühgriechische Reigentänze*. Waldsassen/Bayern, 1964) поткрепувајќи го својот став со ликовните претстави на хореутитите при што токму рацете, односно нивното претставување во определено движење, или многу често, нивното поврзување во ланец (оро), ја идентификуваат насликаната фигура како член на хорот. Како и да е, современите етимолошки речници (Chantraine, Frisk) не го затвораат проблемот со потеклото на терминот  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  и препорачуваат горе наведените решенија да се сметаат за хипотетички.

Терминот  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  во грчката трагедија влегува со бројните семантички наслојки како детерминанти на конкретните задачи на хорот во театарскиот простор и како перформанти на можни драматуршки релации. Хорот во грчката трагедија е едновремено и тело од танчери и пеачи (хореути) и место на кое се пее и танцува (како себе својствен, "заграден" и ограничен миметички простор).

## ТРАДИЦИЈАТА НА ХОРОТ

Хорот е идентификувачкиот елемент на хеленската драма. Дури и оние кои не знаат многу за традицијата на хеленскиот театар знаат дека на неговата сцена, како дел од драмата, имало хор. Хорот во хеленската драма влегол како сеприсутен елемент во животот на Градот, со својата долга и разгранета традиција.

Речникот кој се употребувал во описот на театарската продукција јасно покажува дека во основата на хеленската драма, било трагедија, било комедија, бил пред сè хорот. Поетот кој сакал да прикаже драма бил обврзан претходно да му се обрати на архонтот задолжен за организирање на свеченоста (за Големите Дионисии на архонтот епоним, а за Ленеите на архонтот басилеј) и да побара да му биде доделен хор; оваа постапка била именувана со синтагмата  $\chi\omicron\rho\omicron\nu\nu\ \alpha\iota\tau\epsilon\iota\nu$  (барање за хор). Доколку била прифатена предложената драма (комедија) или тетралогиија (трагичка), на поетот "му се доделувал хор" ( $\chi\omicron\rho\omicron\nu\nu\ \delta\iota\delta\omicron\nu\nu\alpha\iota$ ). Хорот го составувал и го плаќал  $\chi\omicron\rho\eta\upsilon\omicron\varsigma$  (хорег). Оваа служба наречена хорегиија ( $\chi\omicron\rho\eta\upsilon\omicron\iota\alpha$ ) била обврска (еден вид плаќање данок,  $\lambda\epsilon\iota\tau\omicron\upsilon\rho\upsilon\iota\alpha$ ) на богатите граѓани кон Градот. Со хорот, како и со глумците, работел самиот поет и затоа се нарекувал  $\delta\iota\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$  (учител).<sup>1</sup> Иако од формален карактер овие податоци кажуваат многу за хорот во хеленската, поточно, атичката драма, комедија и трагедија. Јазикот на атичката театарска продукција недвосмислено тврди дека за да има драма, значи и трагедија, нужно и пред сè (друго) мора да има хор, хорот е (пред)услов за драмска претстава, хорот е обврска за драмскиот поет. Педесет години по смртта на Ајсхил и една година по смртта на Еврипид и на Софокле, Дионис во Аристофановата комедија *Жаби* сè уште зборува за драмата со речникот на атичкиот театар; бидејќи "сите добри

---

<sup>1</sup> Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford <sup>2</sup>1968. p.57-101



поети веќе се мртви" (72), тој сака да донесе од Хад некој поет "Градот за да биде спасен, хорови за да води" (1419)<sup>2</sup>. Според богот на драмата поетот трагедиограф е пред сè водач на хорови (τοὺς χοροὺς ἄγειν), а благосостојбата на Градот, на извсен начин, зависи и од присуството на хоровите (што значи драмите) на сцена.

Јазикот на атинскиот тетар говори за примарноста на хорот во однос на драмските лица во драмата; позиција која подоцна, поради слабо, или, никако документираното музичко рамниште на хеленската драма, е изместена во полза на трагичкиот јунак кој, благодарение на ракописната традиција се ситуира во челните слоеви на драмата. Поради жилавоста на таквата традиција денес е веројатно необично да се прифатат заменетите позиции на овие два структурирачки елементи на хеленската драма. Нужното присуство на хорот во драмата не е наметнат пропис на Градот (поради хорегијата), ниту поетичка конвенција на видот (како што многу често може да се забележи во не-класично-филолошките толкувања), туку спонтано продолжување на хорската традиција кое ја почитува логиката од неизоставно присуство на хорот, а според семантичката содржина на овој термин, и на танцот и на песната, што заедно значи музиката, во исполнувањето на култот (во овој случај на богот Дионис). Освен обредната функција, или, токму поради неа, хорот во хеленската култура има важна општествена улога; тој е неодминлив дел од животот на граѓанинот, било низ непосредно учество во него, било низ посредно искуство. Учесството во хор финансиран од Градот (преку разни облици на обврски што ги имале граѓаните кон заедницата) се сметало за исполнување на општествена должност рамна на исполнување на воената обврска; имено, членовите на ваквите хорови биле ослободувани од служење војска.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ar.R.1419: "lv' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγειν.

<sup>3</sup> За дитирамбските хорови кај Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968. p. 77. За трагичките хорови кај Winkler, Johan J., *The Ephebes' Song: Tragodia and Polis*. In: Winkler, Johan J. and Zeitlin, Froma (eds.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in Its Social Context*. Princeton, 1990. 20-62.

Хеленската култура во која музиката е важен елемент на обликувачкиот јазик на таа култура, Харингтон<sup>4</sup> ја нарекува *култура на ѝеснаѝа*. Во оваа култура музиката, што вклучува танц и поезија, која обично се пее или рецитира со музичка придружба, била неизоставен дел од повеќето општествени настани и јавни обреди. Музиката, а тоа значи: мелодијата, зборовите и танцот, го структурира изразот на хорот во хеленската трагедија и му дава кохерентен облик. Сосем е извесно дека атинската публика, која го имала искуството на една ваква *култура на ѝеснаѝа*, лирското учество на хорот го сметала за природен и очекуван дел од случувањата во драмата.

Лирското учество на хорот во драмата не претставува само исполнување на песната, туку "играње" на песната, мимеса на самата песна; не лирска слика на настаните, туку лирски настан. Епската песна пее за настани кои се далечни и изминати со видливи и определени релации на "оној кој пее" и на "она за што пее". Лирската песна не пее за нешто, таа е дел од она што се пее. "Гозбените песни не пеат за гозби, тие се дел од гозбата. Љубовните песни не пеат за љубовта, тие се самите дел од една таква релација, обид да се освои, да се придобие љубениот. Слично и епиникиите, тие не се дистанциран извештај за победата, ниту се приказна за натпреварувачот кој победил; тие се песни упатени до победникот како признание, што е важен дел од самиот натпревар и негова крајна цел."<sup>5</sup> Епиникијата е, значи, самата дејство, дел од еден реален настан (победа на натпревар). Слично, лирската песна на хорот во драмата е дејство, дел од еден фиктивен настан (драмската *ѝраксис*).

Како и да е, очекуваното лирско учество на хорот во хеленската драма се должи на вековната традиција на песната и танцот како средства за споделување на разни, радосни и тажни, моменти во животот. Оваа традиција

---

<sup>4</sup> Herington, Johan. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkely, 1985. p.3

<sup>5</sup> Crotty, Kevin. *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baltimore, 1982. p.81

му била блиска на секој уште од детството, не како сведоштво од книгите, туку како лично искуство на гледање, слушање и учествување во лирскиот израз.

Уште од најстаро време, долго пред Хомер, многу подолго пред употребата на алфabetот, продукцијата на ликовните уметности изобилувала со фигури кои пеат и/или играат, поединечно или во група, во оро (кружен танц), во долга низа, или во поворка. Ликовното бележење на оваа, очигледно многу присутна активност во животот на древните Хелени, продолжило и во историскиот период, придружено, од Хомер па натаму, и од вербална артикулација. Новиот начин на комуникација овозможен со појавата на алфabetот и поинаквите ставови и вредности кои ги промовира тој, не го заменил веднаш и едноставно доминантниот начин на усмена комуникација. Во општество засновано на усменост "пораците се пренесуваат јавно, преку прикажување (...) поетите кои составувале хорски песни за разни свечености и поетите кои исполнувале монодиска лирика по разни поводи биле задолжени во заедницата да шират една култура која се служи со поетски израз и со ритам (метар) и со мелодија (музичка придружба) за да го олесни слушањето и помнењето."<sup>6</sup> Оваа култура на песната и на танцот, вкоренета во хорската традиција, била дел од животот на Хелените и во текот на петтиот век; значи, и околу три века по промоцијата на алфabetот, оваа традиција останала доминантна. Поезијата, првично прикажувана, рецитирана, пеена, или, кога се работи за хорска песна, пеена и играна како дел од некоја пригода, била главното средство за пренесување пораки, идеи, вредности. Зборовите, ритамот, музичката придружба и танцот го сочинувале просторот на поетот, кој едновремено го составувал и текстот и ја компонирал музиката за монодиски лирски песни или за хорски песни, ја правел кореографијата на танцот, го вежбал хорот, а честопати и настапувал со хорот како хороводец, или, во драмата и како глумец (Ајсхил). Дури во

---

<sup>6</sup> Gentili, Bruno. *Poetry and Its Public in Ancient Greece from Homer to the Fifth Century* (trans. Th.A.Cole). Baltimore, 1985. p.24

четвртиот век книжевноста станала нешто што може и интимно, за себе да се чита, а не нешто што може само, или пред сè, јавно да се слуша.<sup>7</sup>

Музиката, што значи песна (збор), мелодија и танц, за Хелените била основно средство за воспитување и образование, а воедно и медиум низ кој смртните општеле со боговите и меѓусебно ги споделувале вредностите на сопствената заедница. Платон во дијалогот *Закони* во својата замислена држава централно место ѝ дава на музиката, сакајќи, при тоа, со видлива носталгичност, во делото од својата старост, кога општеството веќе незапирливо се движи кон индивидуализација на сите вредности, да го сопре токот и да ја врати состојбата од крајот на петиот век, кога музиката ги здружувала луѓето и ги приближувала до височините на боговите. Во *Закони* (653d-654b) читаме: "Боговите се сожалиле на човечкиот род, кој по природа е страдалнички, и како почивка од маките на луѓето им одредиле свечености за да ги честат боговите; а како придружници на свеченостите им ги дале Музите, Аполон, предводникот на Музите и Дионис, за да [можат луѓето да] си го поправат [сопственото] воспитување преку [заедничкото учество] со боговите на овие свечености. (...) Другите живи суштества немаат осет за правилност и неправилност во движењата, а овие се нарекуваат ритам и хармонија; нам боговите (...) ни дарувале осет за ритам и хармонија придружен со задоволство, со што не движат и ни ги водат хоровите поврзувајќи не меѓусебно со песни и танци (ῥῥδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν); (...) Зарем не треба да претпоставиме дека необразован (ἀπαίδευτος) е оној кој не е во хор (ἀχόρευτος), а дека стекнал образование (πεπαιδευμένον) оној кој доволно [долго] се занимавал со хорски активности (κεχορευκότα)? (...) А хорската игра (χορεία) е целина од танц (ὀρχησις) и песна (ῥῥδή). (...) Значи, оној кој стекнал добро образование ('Ο καλῶς ἄρα πεπαιδευμένος) ќе биде способен убаво и да пее и да танцува (ῥῥδειν τε καὶ ὀρχεῖσθαι δυνατὸς ἂν εἶη

---

<sup>7</sup> Knox, Bernard M.W. Silent Reading in Antiquity. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 19(68)421-435; Murray, Gilbert. Prolegomena to the Study of Greek Literature. In: *Greek Studies*. London, 1947.22-43; Havelok, Erik A. *Muza uči da piše* (prev. G. Krkljuš). Novi Sad, 1991.

καλῶς)." Според Платон, значи, танцот (ὄρχησις) и песната (ὥδή) ги прави луѓето различни од другите суштества, ја одвојува културата од природата, ги поврзува луѓето со боговите, ги здружува меѓусебно преку ритам и хармонија на телото и на гласот.

Значењето на музиката за заедницата, нејзината моќ да воспитува, да зајакнува, да обединува не ретко се истакнува и во хеленската драма. Во дијалогот-натпревар (*агон*) на комедијата *Облаци* од Аристофан, кој се води помеѓу Праведниот и Неправедниот Говор, новиот, софистички начин на подучување како неповолен за младата генерација се побива со добриот, стар и испробан начин на воспитување и образование низ музика (961-71). Веќе беше спомнато дека во комедијата *Жаби* од Аристофан (1418-65), се истакнува дека спасот на Градот зависи од враќањето на драмските хорови на сцената на Атинскиот театар, од каде си заминале со смртта на последниот добар трагедиограф, Еврипид. Во истата комедија, на друго место (1008-98) се говори за општествената и воспитна улога на поетите. Во Еврипидовата трагедија *Ифиџенеја во Таврида* хорот од девојки, придружнички на Ифиџенеја, кои заробени од Тавридците лежат на далечните брегови на Црното Море, она по што копнеат во својата песна е повторно да можат "во оро да се фатат" (1143) со своите врнички во родниот Аргос. Да се биде дел од орот (хорот) значи да се припаѓа на заедницата, да се биде дома, да се има идентитет. Хорот од Атињанки во Еврипидовата драма *Јон* е преплашен од можноста Јон, еден странец, како што си мислеле, да стане крал на Атина; а за врвно нарушување на идентитетот го сметале тоа што овој туѓинец, како крал, ќе може да присуствува на целовечерните, со факели осветлени танци, кои им претходат на иницијациските ритуали кои се дел од најсветиот за Атињаните култ, Елевсинските мистерии (1074-89). И во овој случај хорскиот настап има изразена идентификувачка моќ.

Концепција на Платон за χορεία (хорската игра) како παιδεία (образование и воспитување) веројатно се должи на личното искуство на една култура, во

која музиката била многу значајна интегрирачка сила. Во оваа култура децата го добивале основното образование учејќи на памет долги пасуси од Хомер, монодиската лирика била обврска на секој што учествувал на гозбата, а сите значајни јавни и приватни настани - свадби, погребни, обраќања кон боговите, прослави на воена, или атлетска победа, славење на некој празник, жртвувања - биле прославувани со хорски настап (χορεία), напати импровизиран, напати доследен на традицијата, а понекогаш, како епиникиите на Пиндар, составен и воведен за определена пригода. Хорот бил составен од обични граѓани, кои уште од деца по разни поводи ги слушале песните и ги гледале танците кои биле нивно заедничко наследство. Најверојатно повеќето граѓани имале барем еднаш прилика да пеат и да танцуваат во некој вид хорски настап: на ритуалите со кои се обележувало раѓањето, полнолетството, венчавањето, умирањето, или во рамките на некој локален култ или празнување. Настапувањето на хорот е едно дејство, одговор на некој значаен настан, и на извесен начин, составен дел од тој настан. Без победничка песна ниту победникот, ниту неговите сограѓани не би ја доживеале славата која неговото достигнување му ја донело нему и на неговиот град. Токму со чинот на прославување споделено со изведувачите на епиникијата и публиката, минливиот момент на победата добива значење и еден вид трајност. Мртвите треба да се упокојат со тажачка, која во такви случаи се очекува исто толку колку и самото погребување на телото. Како што подвлекува Платон, хорскиот настап (χορεία) го заокружува настанот и му дава значење со кое станува културна вредност.

Како што членовите на еден реален хор (составен од обични граѓани) биле дел од настанот на кој учествувале, така и членовите на сценскиот хор не се само набљудувачи и сведоци на настаните од сцената (драмското дејство), туку и дел од нив. Хорот на сцена претставува група која се појавува за да одговори на некој настан од голема важност. Кога тој настан е од многу големо значење за членовите на хорот, тогаш тие, поради својата драмска улога, се доближуваат до драматуршката позиција на трагичкиот херој; како

што е хорот од Данаиди во Ајсхиловата трагедија *Прибеѓарки*, или хорот Евмениди во истоимената драма на Ајсхил, или хорот од мајките на седумтемина паднати Аргивци пред Теба во Еврипидовата трагедија *Молишелки*.

Многу, или можеби повеќето реални хорови настапувале во свое име, и тогаш кога импровизирале, и тогаш кога исполнувале познати, вообичаени за некој настан песни, и кога пееле песни посебно составени за некоја прилика; дури и во овој случај авторот на песната внимавал на изборот на зборови кои би биле соодветни за таков хор. Граѓаните кои го сочинувале драмскиот хор, сосем разбирливо, не говореле во свое име, туку во име на онаа група чија улога тие ја играле. Во зачуваните трагедии на Ајсхил и на Еврипид, хорот во повеќето случаи претставува група жени (иако, драмските хорови, како и глумците во хеленскиот театар биле еднородови, машки); натаму, без оглед на родовата припадност, со мали исклучоци, се работи за ликови од митското минато, некогаш се туѓинки (A.Su.), некогаш робинки (A.Cho.; E.Tro., Hec., Hel.), понекогаш божества (A.PV, Eu), што ја исклучува можноста членовите на трагичкиот хор да го сочинуваат граѓани на современа (со прикажувањето на драмата) Атина кои ќе говорат во свое име.

Драмските хорови ја задржуваат божемната спонтаност на лирските хорови, оставаат впечаток на еден навидум неподготвен одговор на тековната состојба; макар што, при тоа се придржуваат до традиционалните формули, особено во оние облици кои се дел од ритуалот; како што се молитвите, клетвите, тажачките, победничките песни... Во хеленската трагедија, во која сценската илузија целосно се почитува, хорот никогаш отворено и директно не говори во името на поетот; иако, тоа не значи дека хорот не кажува нешто за што би можело да се претпостави дека е став на поетот. Во атичката комедија, пак, пробивањето на сценската илузија е очекувана поетичка постапка; хорот понекогаш зборува во свое лично име, а поетот редовно ѝ се обраќа на публиката преку хорот кој говори во негово име.

Учеството на хорот во драмата е слоевито и разновидно, од дистанцирано набљудување на драмското дејство и изразено сочувство со настаните до исполнување на ритуални облици кои ги бара драмската ситуација, па сè до директно учество во драмските настани како едно од драмските лица. Еден од најчестите облици на хорското дејствување во драмата се секако ритуалните активности, чија драматуршка задача е да влијаат врз одвивањето на драмското дејствие со посредно или непосредно вклучување на боговите. Како и да е, без оглед на видот и рамништето на учество во настаните, сите драмски хорови се длабоко инволвирани во драмата, дури и само со тоа што статусот, размислувањата, па и животот на оние кои ги претставува драмскиот хор зависат од крајот на драмата; хорот не останува недопрен од драмското дејствие, без оглед дали и како учествувал во него. Всушност, хорот е присутен во драмата токму затоа што е вовлечен во драмското дејство.

Атинската публика можеби во хорот од сцената (драмскиот хор) препознавала некој од разните видови лирски хорови од реалниот живот. Драмскиот хор на сцена го повторува оној спонтан и очекуван одговор на нешто што се замислува дека бил настан во минатото доволно значаен за да има последици кои треба одново да се потврдат или да се прифатат и разберат од заедницата и од потомците. Хорскиот настап ја прави победата и славата на атлетичарот заедничка за сите негови сограѓани. Искушенијата на Ојдип, Јокаста, Агамемнон, Клитајместра, Електра, Орест, Хекаба и други трагички ликови, повторени низ настапот на драмскиот хор (што им дава една човечка димензија) им стануваат блиски и препознатливи на гледачите.



## МОРФОЛОГИЈАТА НА ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА

И лирските и трагичките хорови во античка Хелада ја имаат едноставната структура: членови на хорот (хореути<sup>1</sup>) и водач на хорот (хорег/корифеј<sup>2</sup>); разликите се во елементите кои учествуваат во градењето еднородна група: во бројот, полот и возраста, како и во релациите кои ги интегрираат членовите во единствена целина. Ако се прифати објаснувањето дека зборот *χορός* својот IE корен го има во *ghor-* "фаќа, зграпчува", "заградува" и дека следствено *χορός* е нешто заградено и ограничено, тогаш овој вид на дефинираност, на издвоеност и изделеност се однесува на сите елементи кои го структурираат хорот-простор (оро, танц) и хорот-тело (членови на хорот). Се очекува таквиот хор да има ограничен (дефиниран) број на членови, определени според полот и возраста, за пеење и изведување (танцување) определена песна, на определен простор, во определен ритуал и по повод определена прилика. Оваа очекувана детерминираност може да се сретне само во драмските настапи на хорот, во грчката трагедија и во атичката комедија; за другите облици на хорско прикажување во античка Хелада традицијата не нуди доволно убедливи сведоштва.

---

<sup>1</sup> *χορευτής* (обично во pl. *χορευταί*) е дериват на глаголот *χορεύω* "танцувам" (Швицер, Риш) и неговото основно значење е "танчер", а семантичката вредност се простира на сите активности кои ги подразбира учеството во хорот. Терминот не е познат во хорската лирика пред Пиндар (P.12.27, fr.99). Женскиот облик *χορίτις/χορίτιδες* не се сретнува во текстовите од архајскиот и класичниот период; сведоштво за оваа форма има кај Калимах (*Dian*.13, *Del*.306) и Ноно (*Dion*. 1.507, 5.90, 16.126, 24.261, 31.205, 34.37, 39.337, 41.225, 46.158, 47.459, 48.281).

<sup>2</sup> Хорег (*χορηγός*) е сложенка чии составни делови (*χορός* "танц, оро, дружина, хор", *ἡγεῖσθαι* "водам") прецизно ја сугерираат семантичката вредност. Па сепак, во контекстот за кој овде станува збор, а имено за атичката трагедија, овој термин не му припаѓа на хорот во драмата и не значи хороводец, еден од членовите на хорот, туку се однесува на хорот надвор од драмското дејствие, на неговото подготвување и финансирање за настап во претставата; хорегот ги извршуваат оние задачи што денес ги прави продуцентот. Затоа, кога се говори за оној член на трагичкиот (и комичкиот) хор кој повремено во текот на драмското дејство се издвојува од "телото" на хорот и станува драмско лице, обично се употребува терминот корифеј (*κορυφαῖος*) кој не е во никаква врска со *χορός*, туку со *κορυφή* "врв" и го има основното значење "оној кој е на врвот". Инаку, овој термин го нема во изданијата на оригиналниот текст на драмите; репликите на корифејот, односно хороводецот, секогаш се насловени со *χορός* исто како и тогаш кога се работи за цел или полу-хор.

## 1. Бројот

Има податоци<sup>3</sup> дека бројот на хореути во трагедијата бил петнаесет (кај Ајсхил дванаесет), во атичката комедија дваесет и четири, а за исполнување на дитирамби педесет. Ако ја прифатиме традиционалната експликација за потеклото на трагедијата од дитирамбот, тогаш е очигледно дека бројот на хореути во развојот на едниот во другиот поетски вид, се менувал во рестриктивна насока. Дали и како на бројот на хореути во трагедијата влијаела бројноста на другите лирски хорови во древна Хелада не може да се каже, зашто таа количина не е утврдена. Имено, податоците за бројот на членовите на овие хорови не се директни, туку посредно се (ре)конструираат од не-баш-убедливи извори: ликовните претстави на хореути на вази<sup>4</sup>, хоровите во митот, поетските текстови.

Грчката трагедија нужно, поради митската содржина, е во релација со митските "хорови" или групи (Нереиди, Данаиди, Океаниди, Менади, Нимфи, Хијади, Плејади, Музи). Бројот на припадници на овие дружини не е ни стабилен, ниту пак вооедначен за секој вид. Како и да е, во поголемиот број случаи се работи за бројни и "неизбројливи" групи (Океаниди, нимфи, Данаиди, Нереиди), додека најситната дружина брои седум члена (Плејади, Хијади, Ниобиди, "хор" од седум девојки и седум момчиња како данок на Атина за Минос, некаде Музи ...). Ограничениот и стабилен простор на трагедијата не дозволува варијанти во бројот на хореутите; тој е зададен и треба да се

---

<sup>3</sup> Sud. s.v. χορός : χορός τραγικός ἐξ ἰε προσώπων, χορός κωμικός ἐξ κδ προσώπων. Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford<sup>2</sup> 1968.p.234-36.

<sup>4</sup> Претставувањето на хорот на вази е повеќе симболично, отколку документарно; реалниот простор, површината на вазата не го дозволува тоа, па се слика само хорот како некакво множество, група, дружина, а не реалниот, поврзан со дадената ситуација, хор. Бројот на прикажани хореути на вази се движи од два до седумнаесет, а најчесто три, четири, шест и седум. (Brinkmann, A. *Altgriechische Mädchenreigen*, *JVA* 130 (25) 118-146)

почитува. За да се исполни ова барање бројот на членовите на митските групи нужно се адаптира на бројот петнаесет (односно дванаесет кај Ајсхил) во трагедијата. Така педесетте ќерки на Данај, за кои Пиндар (*P.* 9.113) вели дека биле четириесет и осум, сосем разбирливо не можеле да влезат во полн состав во Ајсхиловата драма *Данаиди*, туку само преку дванаесет нивни претставнички. Истото се случило и со шеесетте Океаниди (за кои, пак, Хесиод (*Th.*364) вели дека биле три илјади) во Ајсхиловата трагедија *Прикованиот Прометей*. Спротивно на ова редуцирање на митографскиот број на некоја група, во трагедијата на Еврипид *Молићелки* била нужна постапка на проширување на таквиот број. Имено мајките на седумтемина против Теба нужно биле придружени со по една девојка за да се достигне бараниот број од петнаесет (заедно со хороводецот) хореути. Во Еврипидовата *Бакхи* немало потреба од било каква интервенција; во митологијата не е определен бројот на Дионисовите следбенички.

## 2. Полот

Кога се обработува граѓа која е фрагментарна и во голема мера посредувана, како што е случајот со корпусот текстови од античката литература, тогаш е неодговорно да се градат статистики, зашто тие ништо не (до)кажуваат за реалната состојба каква била, туку само покажуваат какви се односите на она што го имаме денес како претстава<sup>5</sup> за тоа што било. Врз основа на увидот во интегрално сочуваните трагедии од тројцата атички трагедиографи се добива впечаток дека поголемиот број трагедии имаат женски хор.

---

<sup>5</sup> Не е ни толку јасно дали материјалот (и во однос на авторите и во однос на делата) со кој располагаме е на ниво на парадигма.

<b>АЈСХИЛ</b>	
СЕДУМТЕМИНА ПРОТИВ ТЕБА	хор од Тебанки девојки
НАДГРОБНО ЖРТВУВАЊЕ	хор од робинки
ЕВМЕНИДИ	хор од Евмениди
ПРИБЕГАРКИ	хор од Данаиди
ПРИКОВАНИОТ ПРОМЕТЕЈ	хор од Океаниди
<b>СОФОКЛЕ</b>	
ТРАХИНКИ	хор од Трахинки девојки
ЕЛЕКТРА	хор од Аргивки девојки, придружнички на Електра
<b>ЕВРИПИД</b>	
АНДРОМАХА	хор од млади Фтијанки
БАКХИ	хор од Бакхи
ХЕКАБА	хор од заробени Тројанки
ЕЛЕНА	хор од заробени Гркињки
ЕЛЕКТРА	хор од Аргивки
МОЛИТЕЛКИ	хор од мајките на седумтемина
ХИПОЛИТ	хор од Тројсенки
ИФИГЕНЕЈА ВО АВЛИДА	хор од Халкидијки од Евбоја
ИФИГЕНЕЈА ВО ТАВРИДА	хор од жени и девојки, придружнички на Ифигенеја
ЈОН	хор од слугинки на Креуса
МЕДЕЈА	хор од Коринтски госпоѓи
ОРЕСТ	хор од Аргивски госпоѓи
ТРОЈАНКИ	хор од заробени Тројанки
ФЕНИКИЈКИ	хор од Феникијки жени

Истиот впечаток на поголемо присуство на женски хорови се добива и при разгледувањето на митските "хорови"; во хеленската митологија има многу повеќе женски одошто машки дружини што учествуваат во некое хорско прикажување. Ова го потврдуваат и ликовните претстави на хореути, при што претставите на танчерки (и пеачки) се почести од оние на танчери. Овој ликовен и недвосмислено автентичен податок за статистичката надмоќ на присуството на женските хорови во хеленската традиција може да го подигне нивото на веројатност на впечатокот до степен на веродостојност на нецелосниот извор.

### 3. Возраста

Во Еврипидовата трагедија *Ифиџенеја во Таврида* придружничките на Ифиџенеја, од кои е составен хорот на оваа драма, посакуваат кога еден ден ќе се вратат во родното место повторно "да се фатат на оро со своите врснички (ήλικων θιάσους)". Придавката која е овде употребена (ήλιξ), а која значи "од иста возраст" како и именката "врсник", често може да се сретне во хеленската поезија<sup>6</sup> како емфаза на некој женски хор, за да се истакне фактот дека хорот е составен од членови од иста возраст. Други извори<sup>7</sup> говорат дека еднаквата возраст е, меѓу другото, важен фактор за здружување во хор (= оро, дружина, поворка). Барањето за дефинираност и ограниченост кое го носи терминот χορός во својот ΙΕ корен се однесува и на возраста на хореутите. Дури и кај полово мешаните хорови барањето за "единство на возраста" доследно се почитува; па не се составуваат хорови (ора) од старци и девојки, туку од девојки и момчиња (Σ593: ήίθεοι καί παρθένοι; Vasch. *Dyth.*

<sup>6</sup> Pind. *P.* 3.17 (ήλικες παρθένοι); Aristoph. *Thesm.* 1030 (ήλικων νεανίδων )

<sup>7</sup> Call. *Dian.* 14 ( πάσας είνέτεας, πάσας έτι παϊδας άμίτρους. );

Xen. *Eph.* 1.2.2.5 (έφήβους, όσοι τήν αύτήν ήλικίαν είχον τώ 'Αβροκόμη.)

17.125: κοῦραι/ἡίθεοι; Hdt. 3.48: χοροὺς παρθένων τε καὶ ἡιθέων; Pol. 4.21.4.1: χοροὺς παρθένων καὶ παίδων), или од мажи и жени (ψ147: ἀνδρῶν / γυναικῶν). Може да се заклучи дека единствената (едновремената) возраст на хореутите е значајна одлика на хеленскиот хор. Тоа го потврдуваат и митските хорови и оние претстави на хор насликани на атичките вази<sup>8</sup>.

Возраста на трагичките хорови е определена од митската приказна која се обработува. Па сепак, впечаток е дека меѓу женските хорови на во целост зачуваните грчки трагедии преовладуваат хоровите на жени (γυναῖκες)<sup>9</sup> во споредба со ретките примери на хорови составени од девојки (παρθένοι)<sup>10</sup> и хорови од митска провениенција<sup>11</sup>. Меѓу машките хорови, пак, побројни се оние на старци (γέροντες)<sup>12</sup>.

#### 4. Интегрирачките релаци на членовите на хорот

Женските митски групи и оние женски дружини кои се задолжени за изведување на некој (официјален) ритуал се нарекуваат со колективни имиња како: Нереиди, Данаиди, Евмениди, Ематиди, Амазоници, Делијади, Лесбијади. Сите овие облици изведени се со суфиксот -ιδ- кој означува подреденост и припадност и најчесто се користи за градење патронимици, или со суфиксот -αδ- кој се користи за градење на зборови што покажуваат заедничка географска припадност, но најчесто се сретнува во имиња на женски групи кои се во служба на некој бог или божица (Дриади, Орестиади,

<sup>8</sup> Возраста на членовите на хорот во ликовните претстави ја одредува држењето на фигурата, разголеноста на телото, развиеноста на телото, големината на градите кај жените, богатството на облеката.

<sup>9</sup> A. Cho.; E. Andr., Hec., Hel., El., Su., Hipp., IA, IT, Ion, Med., Or., Tro., Pho.

<sup>10</sup> A. Se.; S. Tr., El.;

<sup>11</sup> A. PV, Eu., Su.; E., Ba.

<sup>12</sup> A. Pe., Ag.; S. OT, OC, Ant.; E. Alc., HF

Мајнади)<sup>13</sup>. Така, Нереидите го сочинуваат хорот од педесет ќерки на Нереј, а Данаидите во исто толкав број се ќерки на Данај. Името на Ематидите (деветте ќерки на Пиер, крал на Ематија, кои според митот ги предизвикале деветте Музи на натпревар во пеење) го покажува местото на нивното раѓање<sup>14</sup>. Истите овие во некои извори<sup>15</sup> се нарекуваат Пиериди, ќерки на Пиер, па се мешаат со другото име на Музите Пиериди<sup>16</sup>, наречени така според родниот крај Пиерија<sup>17</sup>. Географско обележје имаат уште две имиња на Музите, името Хеликониди<sup>18</sup> според гората Хеликон на која тие често претстојуваат и Олимпијади<sup>19</sup> според Олимп. Веројатно по аналогија на имињата на другите митски хорони Калимах (*Dian.237*) го гради името Амазоници ('Αμαζονίδες) место Амазонки ('Αμαζόνες). Делијаците го сочинуваат хорот од девојки кој е во служба на Аполон на островот Делос.

Имињата на митските женски хорони, а тоа се оние хорони кои преку митската приказна влегуваат и во трагедијата, покажуваат дека членовите на овие групи или потекнуваат од исто семејство или имаат заедничко географско обележје. Како и да е, интересно е да се забележи дека семантичката содржина на суфиксот -ιδ- целосно го потврдува идентификувањето на жената во хеленската митологија низ нејзината подреденост или припадност на друг (татко или заедница/простор).

Она што може да се извлече како согледување важно за морфологијата на хорот во грчката трагедија е дека покрај полот и возраста на хореутите заедништвото во хорот се гради и врз заедничкото потекло (татко) или заедничката географска, односно полисна припадност. Во целост зачуваните трагедии на тројцата атински трагедиографи покажуваат дека покрај оние

---

<sup>13</sup> Chantraine, *Formation*, p.339, 341, 355; Rish, *Wortbildung*, p. 141, 146; Schwitzer, *Gr. Gr.* I.p.507

<sup>14</sup> Ant. Lib. 9.1.2-4

<sup>15</sup> Ov. *Met.* V 302ff.

<sup>16</sup> Hes. *Sc.* 206; P. O. 10.96, P. 1.14, 6.49, 10.65, N. 6.32, I. 1.65; Bacch. *Dyth.* 19.3, 19.35

<sup>17</sup> Hes. *Th.* 53

<sup>18</sup> Hes. *Th.* 1; Ibyc. fr. S151.24

<sup>19</sup> Hes. *Th.* 25, 52, 966, 1022

митски хорови (Океаниди, Данаиди, Евмениди, Сатири, Бакхи), повеќето драми имаат хорови од девојки / жени или старци жители на определен град (A.Se., Ag.; S. OT, OC, An.,Tr., El.; E. Andr., HF, Hipp., Med., Or.) или на поширок географски простор (A. Pe.; E. Al., Hec., Hel., El., IA, IT, Tro., Pho.).

Во описот на хорот од млади девојки (παρθένοι) кој би ѝ пеел свадбена песна на Коронида, Пиндар спомнува два елементи кои ја прават оваа група еднородна; припадноста на иста возраст (ἄλικες) и другарството (ἑταῖραι)<sup>20</sup>. Бакхилид опишувајќи ги оние кои ја слават со танци и песна нимфата Ајгина истакнува дека тие се другарки (ἑταῖραι) и сосетки (ἀγχιδόμοι)<sup>21</sup>. Другарувањето како важен интегрирачки елемент на лирскиот хор го спомнува и Калимах кога во еден фрагмент вели дека девојките кои ѝ пеат свадбена песна на Кидипа се нејзини врснички и другарки ( ἤλικες αὐτίχ' ἑταίρης εἶπον ὑμνηαίους )<sup>22</sup>. Кај Хомер има бројни примери<sup>23</sup> на пријателство (за што се употребуваат зборовите ἑταῖρος/ἑταῖρα, φίλος/φίλη) помеѓу девојки или младичи што се темели врз припадништво на иста возраст (ὀμηλική).

Другарството како една од релациите меѓу членовите на една еднородна, според пол и/или возраст, група кои истите ги интегрираат во целина (хор) видливо е низ неколку примери и меѓу хоровите на грчката трагедија; хорот

---

<sup>20</sup> Pind. P. 3.17

<sup>21</sup> Bacch. 13.89-90

<sup>22</sup> Call. fr.75.42

<sup>23</sup> E325: δῶκε δὲ Δηϊπύλω ἑτάρω φίλω, ὃν περὶ πάσης, τῖεν ὀμηλικῆς ὅτι οἱ φρεσὶν ἄρτια ἤδη,

Г174: υἱέϊ σαῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικὴν ἐρατεινήν. ,

γ363: οἱ δ' ἄλλοι φιλότῃτι νεώτεροι ἄνδρες ἔπονται, πάντες ὀμηλικῆ μεγαθύμου Τηλεμάχοιο.

ο196: ἐκ πατέρων φιλότῃτος, ἀτὰρ καὶ ὀμηλικές εἰμεν

χ208: Μέντορ, ἄμνον ἀρήν, μνησαὶ δ' ἑτάροιο φίλοιο, ὅς σ' ἀγαθὰ ρέζεσκον ὀμηλικῆ δέ μοι ἔσσι.



од морнари, другари (и врсници) на Неоптолем во Софокловата трагедија *Филоκίη*; повторно дружина морнари, но од Саламина и другари на Ајант во истоимената трагедија на Софокле; во неговата *Елекίρα* хор од Аргивки девојки, другарки на Електра; кај Еврипид во *Ифиγенеја во Таврида* хор од придружнички на Ифиγенеја, а во *Јон* хор од слугинки на Креуса.

## 5. Распоредот на членовите на хорот

Хесихиј во својот *Лексикон* s.v. *χορός* забележал *κύκλος, στέφανος* (круг, венец) со што семантичката вредност на хорот ја определил според неговиот облик и според распоредот на членовите на хорот во круг/венец. Кружниот облик на хорот (*κύκλιος χορός*) при исполнувањето на хорската лирика има долга и стабилна традиција во античка Хелада која го засенува и поинаквиот облик на хорот, не-кружен, оној кој хорот го има во атичката драма, трагедија и комедија.

Танцот, едно од најчесто присутните значења (покрај "место") на *χορός* во епската поезија, кога го изведува група го има својот архаичен облик на круг, во кој се врзуваат, плетат (*πλεκόμενον*<sup>24</sup>, *χοροπλεκής*<sup>25</sup>) членовите на хорот, како во венец (*στέφανος*<sup>26</sup>), или ќердан (*ῥμος*<sup>27</sup>). Кога играат оро членовите на хорот природно се распоредени во круг (*κύκλιος χορός*) и танцуваат кружно/во круг (*κύκλιον ὠρχήσαντο*<sup>28</sup>). Еврипид го почитува митскиот модел на кружно структурирање на хор кога во својата трагедија *Ифиγенеја во Таврида* вели дека педесетте ќерки на Нереј распоредени во неколку кружни

---

<sup>24</sup> Luc.Salt. 12

<sup>25</sup> Nonn. Dion. 6.49; 14.33; 18.143; 19.119; 19.299; 20.238; 34.38; 37.742; 44.124; 46.96; 47.273; 47.477

<sup>26</sup> Hsch. s.v. *χορός* (X 645 Schmidt)

<sup>27</sup> Luc.Salt. 12

<sup>28</sup> Call. Del. 313

хора (χοροὶ ... ἐγκύκλιοι) играат и пеат (μέλπουσιν)<sup>29</sup>. Истите Нереиди во една друга Еврипидова трагедија, во *Ифиζенеја во Авлида*, се спомнува дека во кружен танц (κύκλια...ἐχόρευσαν) ја слават свадбата на Пелеј и Тетида<sup>30</sup>. Повторно кај Еврипид уште едно сведоштво за кружниот облик на обредниот хор; хорот од Делијади танцува во круг (εἰλίσσοῦσαι<sup>31</sup> καλλίχορον) кога на Аполон му пее пајан<sup>32</sup>. Кај Аристофан во комедијата *Жени на ἕρзникοῖι Τεσμοφοριῖ* хорот повикува да се слават Аполон, Артемида и Хера онака како што тоа обично го прават жените (ἄπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν), а тоа значи со танц во круг (εἰς κύκλον) и на кружноста се инсистира (κυκλοῦσαν χοροῦ κατάστασιν, εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στήσαι βᾶσιν )<sup>33</sup>.

Кружниот хор подразбира некаков центар, средина (μέσος). Во традицијата на обредните и лирски хорови/ора средината е исполнета или со некој култен објект (жртвеник, статуа на божество) или со некој кој го раководи хорот. Центарот е неодминлив елемент на Хомеровата претстава за хор/оро. На Ахиловиот штит Хефајст претставил момче што свири на форминга и пее сред ( ἐν μέσσοισι) моми и момци што се враќаат од гроздобер и со полни кошници од златниот плод играат и пеат.<sup>34</sup> На истиот простор куциот Ракотворец исковал игралиште, простор за танцување (Σ590), а на него оро од "неженети момци и девојки"; околу ороото "се собрало множество народ", а во средината (κατὰ μέσσοῦς) оној што ја започнува песната свирејќи на китара и двајца пеливани<sup>35</sup>. Во *Одисеја* Демодок свири на форминга и пее за љубовта на Арес и Афродита сред (ἐς μέσον) оро од млади моми и момци,

---

<sup>29</sup> E. *IT* 428-9

<sup>30</sup> E. *IA* 1054

<sup>31</sup> Еврипид често употребува форми од глаголот εἰλίσσω кога опишува танц на женски лирски хор (*Ba.*569, *Pho.*235, *Tro.*333, *IT* 1145, *IA* 1055, 1480, *HF* 687). Инаку семантичката содржина на овој збор сугерира движење/танцување во круг; вие, валка, врти, сука, тркала. Кружниот облик како одлика на женскиот лирски хор го потврдува синтагмата κύκλιοι χοροὶ παρθένιοι која се сретнува кај Еврипид во *Елена* 1312.

<sup>32</sup> E. *HF* 687

<sup>33</sup> Aristoph. *Thesm.* 953-68

<sup>34</sup> Σ567

<sup>35</sup> Σ590-606

искусни играорци.<sup>36</sup> Во средината (κατὰ μέσσοις) на насобраниот народ е божествениот аојд што во придружба на форминга пее на свадбената веселба што ја приредува Менелај за своите син и ќерка<sup>37</sup>.

Во средината на кружниот хор може да биде некој бог; често Аполон: Аполон свири на форминга во средина (ἐν μέσσοις) на хорот од Бесмртните<sup>38</sup>, Аполон свири на форминга со седум струни во средината (ἐν μέσσοις) на хорот од Музи и ја започнува секоја песна<sup>39</sup>.

Делијадите му пеат пајан на Летиното чедо виејќи оро околу портите [на неговиот храм] (ἄμφι πύλας)<sup>40</sup>, а хорот во Еврипидовата трагедија *Тројанки* се присетува како некогаш ја славел Артемида со ора околу нејзините одаи, околу нејзиниот храм (ἄμφι μέλαθρα)<sup>41</sup>. Хорот од седум девојки и седум момчиња предводен од Тесеј танцува во круг околу жртвеникот (περὶ βωμὸν) на Делос<sup>42</sup>.

Претставата за хорот како круг (оро и песна) околу некој центар (аојд, божество, жртвеник, статуа на божество) била доволно стабилна за да χορός добие функција на споредбен мотив. Калимах во *Химна̀и̃а на ос̃ι̃рово̃и̃ Делос* ги опишува Кикладите дека формираат круг околу островот Делос како да прават хор (ὡς χορὸν)<sup>43</sup>. Во романот на Лонго стадото ја обиколило Хлоја како хор (ὡσπερ χορός)<sup>44</sup>.

---

<sup>36</sup> θ262-264

<sup>37</sup> δ17-19

<sup>38</sup> Hes. *Scut.* 201

<sup>39</sup> Pind. *N.* 5.22

<sup>40</sup> E. *HF* 688

<sup>41</sup> E. *Tro.* 553

<sup>42</sup> Call. *Del.* 312-13

<sup>43</sup> Call. *Del.* 300

<sup>44</sup> Long. 2.29

Ликовните прикажувања на лирскиот хор во древна Хелада не ги потврдуваат во целост сознанијата за распоредот на членовите на хорот согледани во литературните текстови. Кружниот облик на лирскиот хор кој доминира во овие сведоштва се сретнува единствено на фигури од теракота, значи тогаш кога хорот се претставува тодимензионално. Многу побројни се ликовните претстави на вази каде хорот, односно неговите членови се организирани во поворка или во редови. Некои<sup>45</sup> сметаат дека претставувањето во облик на поворка треба да се чита како претставување на круг со оглед на неможноста на тогашните мајстори на рамна површина да претстават кружен облик во перспектива. И покрај ваквото објаснување за (од технички причини) нужното разминување на означувачот (поворката) и означеното (кружниот хор), не треба да се исклучи можноста за релација на равенство, односно дека насликаната поворка означува поворка, еден поинаков облик на лирски хор. Како и да е, ликовното претставување на лирскиот хор го почитува многу важниот означувач на кружниот хор, а имено неговата средина/центар, кој на вазите е претставен со некој култен објект (жртвеник, свето дрво, ограден простор) или фигура; општо некој кој свира на лира или на авлос. На вазите се забележува и организирање на членовите во редови; од една страна ваквата претстава може да се однесува на правоаголниот облик на хорот во драмата, а од друга може да е сликање на уште еден, во литературните текстови не евидентиран, облик на лирски хор. Последново, ако се покаже како извесно, може да насочи кон лирските корени на правоаголниот облик на трагичкиот хор.

За правоаголниот облик на трагичкиот хор сведочи Полукс (4.108); во театарот хореутите биле распоредени во редови (στοῖχοι) и во врсти (ζυγά). Трагичкиот хор бил составен од три реда од по пет члена или од пет врсти од по тројца; а комичкиот хор од четири реда од по шест хореути во секој, односно од шест врсти по четворица. На сцената трагичкиот хор бил

---

<sup>45</sup> Crowhurst, R. *Representations of Performances of Choral Lyric on the Greek Monuments 800-350 B.C.* London 1963. p.291

поставен κατὰ στοίχους, што значи дека на чело стоеле тројца, а во длабочината во секој ред, еден позади друг, петмина. Била можна и поинаква организација на хореутите κατὰ ζυγά: петмина стоеле на чело, а од секој во длабочина еден позади друг стоеле уште дваца. Хороводецот секогаш бил во средината од тројцата (κατὰ στοίχους), односно од петмината (κατὰ ζυγά).

Претставата за распоредот на членовите на правоаголниот хор била толку жива што во текстовите се сретнува како споредбен мотив (слично како и кружниот хор). Ксенофон во *Кироїајдеја* со ваквиот хор ја споредува фалангата кога оваа се организира, секој војник си го зазема местото кое му е определено "со многу поголема прецизност одошто во хорот (χοροῦ)"<sup>46</sup>. Уште на едно место Ксенофон ја употребува оваа споредба во сличен контекст; "(...) ќе ги видиш бојните редови (τάξεις) како го вежбаат она што им е должност онака како [што тоа го прават во] хоровите (ὥσπερ χοροῦς)"<sup>47</sup>. Споредбата овде се гради врз асоцијација на бојниот ред (τάξις) со редовите (στοίχοι) и врстите (ζυγά) во правоаголниот хор, а кои имаат семантичка провениенција во војничкиот речник. Ако се има во предвид современоста на пишувањето на *Кироїајдеја* со актуелноста на атинскиот театар тогаш не е неверојатано дека токму трагичкиот хор служи за споредување, зашто неговиот правоаголен облик кореспондира со фалангата подобро одошто кружниот лирски хор. Аналогијата со изгледот на фалангата ја потврдува и Тимај кој според Атенеј (5.181c) вели дека "[членовите] во правоаголните хорови (ἐν τετραγώνοις χοροῖς) се нарекуваат Лаконци".

Трагичкиот хор не е поврзан со фалангата само поради нивната просторна аналогија. Танцот кој го изведува трагичкиот хор, според некои извори, ја има својата генеза во "танцот" на хоплитите. Атенеј (14.628e) го опишува танцот на трагичкиот хор од раниот петти век ст.е.: "Танцот кој го

---

<sup>46</sup> Xen. Cyr. 3.3.70

<sup>47</sup> Xen. Cyr. 1.6.18

исполнувал хорот имал убав облик (εὖσχημον), бил величествен и бил како некакво подражавање на движењата што ги прават хоплитите. Оттаму и Сократ во своите песни вели дека оние што најдобро танцуваат (τοὺς κάλλιστα χορεύοντας), тие се и најдобри војници (ἀρίστους τὰ πολέμια). Тој испеал:

Οἱ δὲ χοροῖς κάλλιστα θεοῦς τιμῶσιν, ἄριστοι  
ἐν πολέμῳ. <sup>48</sup>

Зашто танцувањето (ἡ χορεία) било како некакво распоредување на војската (ἐξοπλισία) и доказ не само за добро воспоставен ред (εὐταξία) туку и за грижа за [добра состојба на] телото". Истиот извор наведува дека подоцна хореутите на сцена "не правеле ништо друго, освен што стоеле или лелекале".

Од анализата насочена кон трагичкиот хор како облик може да се согледа неговото структурирање низ традицијата на хорот општо и лирскиот хор посебно. Хорот во трагедијата влегува со речиси дефинирани елементи (број, пол, возраст, единствено потекло, заедничка географска припадност, други интегрирачки фактори) кои во новиот поетички облик ги стабилизираат наследените релации во нови знаковни структури.

---

<sup>48</sup> *Оние што најубаво ги честиват боговите со хорови, тие се најдобри во војна.*

## ХОРОТ ВО КОРЕНИТЕ НА ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА

Во историјата на толкувањето на трагедијата прашањето кое еднакво често го поставуваат и филолозите и философите (па и други) е токму генезата на грчката трагедија. Соочувањето со историската димензија на предметот од истражувачот бара да ја одреди својата позиција и однос кон она што може да биде сведоштво за нешто што се случило многу одамна. Ставот најчесто не е сосем прецизно дефиниран и обично се двоуми помеѓу самоувереноста на реконструкцијата на минатото (минатото во минатото) и бесмисленоста на конструкцијата во сопственото време (сегашноста на минатото). Кога станува збор за проблемот на потеклото на трагедијата дилемата од овој вид Вернан целосно ја игнорира и смета дека ова прашање е всушност погрешно поставено прашање на кое не само што не може да се одговори, а при тоа да не се пропадне во море од проблематични факти и исто толку сомнителни претпоставки, туку уште повеќе затоа што таквата потрага "не може да го објасни трагичкото како такво"; тоа треба да се бара во густите слоеви на самото поетичко дело<sup>1</sup>. Па сепак, на ова место, во расправа која го разголува хорот како идентификувачки елемент на грчката трагедија, не е прашање на избор, туку обврска да се игнорира ваквата грижа за економично вложување на спекулативната енергија и сепак да се постави прашањето: има ли хор во корените на трагедијата.

---

<sup>1</sup> Žan-Pjer Vernan/Pjer Vidal-Naque, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj I*, prev. Ž. Živojnović. Novi Sad, 1993. str.12

## Името на трагедијата

Кога треба да се осветли некој облик од (книжевно-)историски аспект тогаш прашањето на изворите и нивниот избор е едно од најважните. Историчарите во своето настојување да го допрат изворното настојуваат предност да им дадат на автентичните сведоци: споменици на матерјалната култура, епиграфски споменици, нумизматички легенди и други "тврди" сведоштва. Со право најмалку доверба имаат кон она што е *in charta*. За жал ретко се сеќаваат релевантни податоци да побараат во она што ниту се гледа, ниту се допира, а ги содржи единствените "неподмитливи" сведоци, имено *in lingua*. Лингвистичките облици знаат да бидат многу зборлести ако им се дозволи тоа.

Затоа и во оваа потрага по корените на трагедијата, а посебно на хорот во трагедијата, упатно е за мислење најнапред да се запрашаат токму зборовите  $\tau\rho\alpha\upsilon\phi\delta\acute{\iota}\alpha$  е на прв поглед многу јасна сложенка од  $\tau\rho\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$  (јарец) и  $\phi\delta\acute{\eta}$  (песна); но сосем нејасна по својата изворна семантичка содржина. Традицијата нуди неколку можни експликации: 1. обредна песна што се пеела додека се жртвувал јарец, 2. песна за која како награда се добивал јарец, 3. песна на јарецот/јарците. Ова последното е најпопуларно објаснување и воедно такво кое треба да посочи на корените на трагедијата како првично обредна песна пеена од "јарци", односно така костимирани хореути, кои се поврзуваат со сатирите, придружниците на богот Дионис, во чија чест се пееле дитирамбите за кои веќе кај Аристотел во *Поеџика* има цврсти докази дека се основата на грчката трагедија. Но, археологијата ја демантира можната поврзаност на јарците и сатирите во периодот за кој станува збор (6 век ст.е.). "(...) јарецот е сосем непознат на вазите од класичниот период. Дури во римско време Дионизовиот сатир, во пластичната уметност под влијание на Пан, добил некои особености на јарец, додека архаичниот и класичниот сатир, исто како и силенот, бил прикажуван како коњ, со коњски уши, опашка и копита и, што е многу важно, со коњски фалос." (Будимир,



100) Според ова, првиот дел од сложенката τραυφδία останува нејасен. Учениот Будимир во студијата *Порекло евројске сцене* (94-142) за решавање на овој проблем нуди една екстравагантна експликација која е во согласност со намерата во овој и во другите текстови на неговиот зборник *Са балканских исџочника* да укаже на негрчката, старобалканска етимологија на бројни термини од културната историја на Хелените разбивајќи ја хеленоцентричноста на европските корени. Без оглед на (не)уверливоста на резултатите и програмската насоченост, филолошката постапка на Будимир е методолошки раскошна и поучна; веќе и самото внесување сомнеж онаму каде традицијата е жилава ("трагедија е песна на јарецот ") заслужува професионално љубопитство и внимание. Имено, неочекувано за една научна експликација Филологот ги наоѓа своите главни аргументи во еден фикционален текст (Аристофан), а оној другиот (Аристотеловата *Поеџика*), дискурзивен и базичен кога се работи за трагедијата во сите нејзини димензии, не го смета за еднакво доверлив<sup>2</sup>, особено "затоа што за еден век е помлад" од спомнатиот (108). Аристофановиот текст ја стекнува довербата на сигурен извор и поради архаичноста на комедијата и во таа смисла поголема блискост до почетоците во однос на трагедијата "затоа што подолго време останала надвор од усмерувањата и барањата на Градските свечености" (100). Накратко, во комедијата на Аристофан Будимир го наоѓа терминот τραυφδία (Ach.499, 500) и, повторно неочекувано, го смета за архаизам, за автентичен терми, а не за Аристофанова конструкција. И спротивно на Речниците (Liddel-Scott) кои го сметаат за пародија на τραυφδία, Будимир го толкува како негова алтернација која треба од една страна да го потврди заедничкиот корен на едниот и на другиот драмски облик ("помеѓу најстарата трагедија и комедија нема никаква основна разлика", 110), а од друга да укаже на нивното негрчко, старобалканско потекло, со тоа што првиот дел од сложенката "ја идентификува со името на сатирот Δράκις (S.Ichn.177) и лат. draucus (шегација)" (110), за што наоѓа

<sup>2</sup> За недовербата кон текстот на Аристотеловата *Поеџика* ќе стане збор понатаму во расправата.

поткрепа во грчките деривати δρακίζω (правам будала од себе, се шегувам) и δρακιστής (будалетина, шегација). Следува заклучокот дека "грчкиот термин κῶμος и κωμῳδία се всушност преводи на догрчкиот оригинал кој се содржи во основниот елемент на сложенките τραυῳδία и τραγῳδία" (110). Освен ова истакнување на функцијата на комосот која се претпоставува дека ја имал во спонтаните Дионизови слави, Будимир предлага и друга етимологија на елементот τραυ- од τρώζω (се дружам) со што би се потцртал колективниот карактер на исполнителите на овие песни; "хибридната сложенка τραυῳδία би значела исто што и κωμῳδία, т.е. песна на дружина, хорска песна" (112).

Како и да е, ако се прифати како доволно убедливо игнорирањето на "јарецот" од традиционалната етимологија на името τραγῳδία, загатката повторно ќе се отвори и ќе остане таква до следната традиција. Па сепак, она што со сигурност го кажува ова име за корените на трагедијата е дека таа се родила од некаква песна (ῥῳδή), дека корените ѝ се во музиката (Ниче); а она што се претпоставува и што треба и натаму да се проверува и докажува е дека таа песна била весела и подбивна, а ја исполнувала некаква дружина, поворка, хор.

## Аристотел за раѓањето на трагедијата

Инвентарот на темата потеклото на грчката трагедија во главно го сочинуваат: дитирамб, култот на Дионис, сатири, сатираска песна/ игра/ драма, митска граѓа, тренос, култот на херојот, Арион, Теспис. Проблемот да се воспостават релации помеѓу овие елементи и да се изгради логична и уверлива (историска) приказна е толку голем што авторот на односниот текст од угледната *Кембриџка историја на античката литература* има потреба да признае дека "и најискусните научници му пристапуваат на овој проблем со страв и со ужас." (1.2.p.1) По надминување на разбирливата запрепастеност при соочувањето со податоците, средувањето на материјалот потоа обично се одвива во две насоки; или изолирано се набројуваат елементите и евентуално се коментираат, или, пак, се гради приказна.

Како и да е, како подлога неизоставно се зема текстот на Аристотеловата *Поетика*. Но, дали безрезервно може да се смета на неговата стабилност? Да претпоставиме дека парчето (1448b 24-1449a 26) од *Поетика* кое се однесува на потеклото и на развојот на трагедијата соодветствува на автографот (во текстот ништо не упатува на поинаков заклучок); тогаш останува одговорноста на авторот за нецелосната, контрадикторна и нејасна информација.

За нецелосноста има две објаснувања. Аристотел пишува поетика, теорија на трагедијата, расправа јасно насочена кон обликот на поетското дело, а не историја на книжевноста, на трагедијата; па според тоа, за корените и за развојот пишува во обим кој е нужен за концепцијата на расправата и за експликацијата на елементите на обликот трагедија. Друга работа е дали оваа белешка од историјата би можела и со ваков економичен обем да има позгусната содржина. Логично е да се претпостави дека неговата физичка блискост со изворите прави тој да биде во позиција да знае за проблемот многу повеќе одошто ние. Па сепак, треба да се допушти веројатноста на

парадоксот дека позициите се можеби заменети и дека ние сме тие кои располагаат со повеќе податоци. Имено, во класична Хелада нема нешто како историја на книжевноста (почетоците на ваков облик на истражување на литературата се подоцна, во Александрија), што значи дека на Аристотел не му биле достапни обработени извори за развојот на дитирамбот, за другите обредни песни, игри, хорови; недостатокот од систематизирана граѓа го решава со нафрлање на она што му било случајно и спонтано достапното. Паѓа в очи отсуството на Теспис, за кој денес знаеме дека е клучниот автор за изродувањето на драмскиот облик. Дали ова треба да се разбере како личен избор на податоците или сепак како недостаток во познавањето на историјата на поетичкиот облик? Објаснувањето е во нешто многу суштествено, во еден многу важен елемент од обликувачкиот јазик на хеленската култура; во хеленскиот концепт, или поточно отсуство на концепт, за време. Имено, тешко разбирливо за припадниците на западната култура, кои сегашноста беспопштедно ја жртвуваат на минатото и на иднината, древните Хелени токму во сегашноста ја наоѓаат единствената причина за "да се биде". Во своето игнорирање на временската тродимензионалност тие биле ослободени од грижата за минатото, без смисла за историчност и развојност<sup>3</sup>. Јасно е дека ваквото тврдење заслужува сериозно образложување. Па сепак, и вака неодговорно нафрлено може да насочи кон извесно објаснување на Аристотеловата "неинформираност".

Понатаму, беше кажано дека приказната за потеклото на трагедијата од *Поеџика* е нејасна и контрадикторна. Имено, за почетоците на трагедијата Аристотел кажува три работи: 1. следејќи ја развојната линија на поезијата воопшто (повеќе како логичка постапка, отколку историски аргументирано) тој прави поделба на првичниот импровизирачки статус на поезијата според предметот на подражавање, што резултира со две развојни линии: едната,

---

<sup>3</sup> "Не е познато дека некогаш некој во стара Грција се грижел за урнатините на Микена или на Кносос. Се читал Хомер, но никој не се досетил да го раскопа ридот крај Троја. Тие се грижеле за митот, а не за историјата." Špengler, Oswald, *Propast Zapada*, prev. Vladimir Vujić, Beograd, 1989. 1,49

според "подражавањето на подостојните и поубавите дела и оние од такви луѓе"<sup>4</sup> води од химните и пофалните песни, преку епот до трагедијата, а другата преку "подражавањето на делата на простите луѓе" води од поруги преку јамбски песни до комедијата (1448b 24- 1449a 5). Ова никако не значи дека трагедијата се развила од епот, туку дека само го надополнува во линијата определена според предметот на подражавање како "сериозна и возвишена поезија". 2. Потврдувајќи ја импровизацијата како неизоставна во развојот на поезијата Аристотел понатаму вели дека трагедијата се развила од дитирамбот (1449a 11). 3. Сосем неочекувано за развојната линија која до сега доследно ја следеше Аристотел "ненајавено" заклучува дека трагедијата се развила од сатирска драма, кога "говорот од смешен, поради неговата преработка од сатирска драма, дури подоцна станал достоинствен" (1449a 20). Проблемот кој се наметнува е дали и како можат да се поврзат гореспоменатиот дитирамб и сега посочната сатирска драма во развојот на трагедијата, а на кои Аристотел им дава еднаква предност во развојот на трагичкиот облик. Решавањето на проблемот со нивно фузионирање во "сатирски дитирамб" е нелогично зашто сатирската драма, како што нагласува Аристотел, е смешна, а дитирамбот, повторно како што потцртува Аристотел, како основа на трагедијата е сериозен зашто мора да се разликува од фаличките песни кои се несериозни, весели и ги имаат почетоците на комедијата. Настрана несовпаѓањето меѓу дитирамбот и сатирската песна, несериозноста од почетоците на трагедијата која прераснала во сериозност и возвишеност не се совпаѓа ни со Аристотеловата теорија за развојните линии на поетските облици, според која "Поезијата, пак, се поделила според сопствените природни својства, така што подостојните ги подражавале (...), а пониските (...)" (1448b 24-26) а ова се случувало уште додека таа била на рамниште на импровизација (1448b 23). Токму во делот, по повод дитирамбите и сатирската драма, има недоречености во изразот кои дополнително ја заплеткуваат потрагата по

---

<sup>4</sup> Цитатите од *Поетиката* се дадени во превод на М.Д. Петрушевски. ( Аристотел, *За поетиката*. Скопје, 1979.)

корените. Аристотел вели дека и трагедијата и комедијата се зародиле како импровизации, и тоа едната од "започнувачите на дитирамбите, а другата од [започнувачите] на фаличките песни" (1449a 11). На ова место коментарите на *Поеѝикаѝѝа* почнуваат да растат; на што всушност мисли Аристотел кога вели "започнувачите на дитирамбите", кои се тие започнувачи (ἐξάρχοντες)? Скоро нема приредувач или коментатор кој не дал свој придонес во одгатнувањето на загатката. ἐξάρχων е самиот поет (Бајвотер, Бучер, Харди), предводникот на изведбата (Фајф, Гудеман), водач на сатирите (Кројзе), еден од членовите на хорот сатири (Виламовиц). Како и да е, што и да била вистинската задача на овој започнувач, она што е важно за истражувањето на хорот во трагедијата, сосем извесно е дека тој бил издвоен од хорот, но сепак во некаква релација со него, најверојатно во неизменично пеење, што би било прв степен во осамостојувањето на првиот глумец.

Не помалку недоумици од типот "што сака да каже" предизвикува осамено (без име) употребената придавка "сатирски" (σατυρικός, 1449a 20). Дали Аристотел мислел на сатирска песна, или драма, или игра, оро? Граматичкиот род во кој е употребена придавката упатува на именка од машки или среден род. Од овде претпоставените семантички вредности единствено именката χορός (игра, танц, оро) би можела да биде во коректна граматичка релација со документираното σατυρικόϋ. Можните импликации од ваквото доградување на текстот на оригиналот можат да бидат продуктивни за нови заклучоци кои повторно, најверојатно ќе останат во сферата на претпоставки лишени од документиран податоци.

Без оглед на споменатите недостатоци што ги има *Поеѝикаѝѝа* како извор во потрагата по корените на трагедијата, сепак не смее сосем да се заборави, Аристотеловата хипотеза, колку и да е историски несигурна и логички некоректна, зашто инаку се изложуваме на опасност да "останеме во целосна

темнина кога се во прашање почетоците на трагедијата, зашто она со што располагаме за овој проблем надвор од Аристотел е повеќе од безначајно"<sup>5</sup>.

Значи, она што недвосмислено останува од Аристотел како порака, како знак, и покрај не сосема јасната знаковна содржина, а кое треба да насочи кон почетоците на грчката трагедија е дитирамбот и "сатирското" (σατυρικός/-όν). И едниот и другиот елемент јасно го сугерираат Дионис како божество со кое се врзува трагедијата, а што е уште поважно за темата која овде се обработува; и едниот и другиот феномен се во основа хорски пројави, дитирамбот како хорска песна во чест на Дионис, а "сатирското" (што и да е, драма, игра, песна, оро...) упатува на придружниците / дружината / хорот сатири на Дионис. Во напорот да се реконструира раѓањето на трагедијата не ретко задачата се раситнува на облик и содржина; па, со Дионизовите и, соодветно, хорските елементи се објаснува трагичкиот облик, а со митот трагичката содржина и суштина. Традицијата на поделба на корените на трагедијата на облик и содржина, што спонтано води кон двослојната, хорско-драмска структура на завршениот облик трагедија, започнива со Виламовиц кој смета дека "душата на трагедијата е во поврзаноста на Дионизовите хорови со трагичкиот мит"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Aristotel, *O pjesničkom umjeću*. Z. Dukat. Zagreb, 1983. str.83

<sup>6</sup> Митот кој при тоа се претпоставува не е херојскиот мит кој во 6-иот век веќе ги потрошил своите епски изразни можности и делумно лирски; митот кој се вградувал во новиот поетички облик нужно морал да претрпи неква реинтерпретација.

## ОБРЕДНИ ХОРСКИ ПЕСНИ

Модалитетите на дејствување на обредниот, лирскиот и трагичкиот хор се заеднички: пеење, танцување и музичка придружба. Сознанието за хеленската музика нужно мора да се ограничи само на некаква претстава, впечаток. Тоа го бараат, или го дозволуваат, изворите кои се однесуваат на овој предмет. Фрагментарноста на материјалот која се однесува на античката литература во целост, кога се работи за античката и особено хеленската музика, доведена е до отсуство на материјал. Имено, за музиката на античка Грција знаеме многу повеќе од референците во литературните текстови одошто од сочувани музички докази. Ваквата состојба на сведоштвата е сосем несразмерна со значењето, угледот, па и потребата/нужноста од присуството на музиката во секојдневниот живот на Хелените, како што тоа го покажуваат посредните извори (литературата, ликовните уметности, философските текстови, хрониките...). Можеби затоа што она што е инхерентно најчесто подоцна се освестува, евидентира и теоретски артикулира. А дека музиката била навистина нешто многу суштински вградено во обликувачкиот јазик на севкупната духовност на античка Хелада говорат бројните сведоштва за нејзиното неизоставно присуство во митот, во култот, во образованието, во палестрата, на бојното поле, на чинот на раѓање и умирање...

Напорот повторно да се чуе стивнатата (дали за секогаш?) музика завршува со претпоставки кои се темелат врз ретките и кривки сведоштва, и самите (ре)конструкции, за најблискиот извор на звукот, за музичките инструменти. За музиката се раскажува во митовите; за богови-музичари (Аполон, Дионис, Пан), за митски пеачи (Орфеј, Олимп, Лино), за музички натпревари (Пелијади и Музи, Аполон и Марсија), за "божественото" потекло на инструментите (лира, китара, авлос)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bion. fr. 10.7-8: ὡς εὔρεν πλάγισαυλον ὁ Πάν, ὡς αὐλὸν Ἀθήνα, ὡς χέλυς Ἑρμάων, κίθαριν ὡς ἄδύς Ἀπόλλων.



Иако нема зачувани нотни записи се знае дека имало константни мелодиски типови, наречени νόμοι, кои се одликувале со посебен ритам. Атенеј, повикувајќи се на Трифон (1в.ст.е.) наведува имиња на тринаесет вакви народни мелодии за авлос "кои се свиреле за танцување"<sup>2</sup>. Имињата на овие мелодии јасно ја изразуваат содржината на ритмичките движења и на песната која можеби истовремено се пеела; се спомнува θυροκοπικόν (или κρουσίθυρον), мелодија за авлос како основа за танц и песна, еден вид серенада, која најверојатно се пеела пред нечија порта за одоброволување на оној кој е зад неа да ја отвори, зашто θυροκοπικόν значи "чукање на порти". Понатаму се спомнува καλλίνικος, мелодија за танц и/или песна која во придружба на авлос слави некаква победа; друга мелодија е πολεμικόν "воена", κνισμός "скокотлива", μόθων "бесрамна".

Кај Атенеј дознаваме и за инструментално здружување, за заедништвото на авлос со лира<sup>3</sup>. Па сепак, спојот на пеењето со инструментот (китародија, авлодија) се чини дека повеќе се почитувало одошто голата инструментална музика, ψιλῆ (свирка). Аелијан во својата *Шарена историја* (4.2.) забележал анегдота во која китародијата се нарекува μεγάλη τέχνη "голема вештина", а китаристиката, свирењето на китара, се нарекува μικρά τέχνη "мала вештина". За ваквото вреднување кај Атенеј (14.621b) има уште појасно сведоштво: венец се доделува на пеачот авлојд (τῷ ἀύλωδῶ), што пее во придружба на авлос, а не на свирачот, авлетичар (οὐ τῷ ψάλτῃ οὐδὲ τῷ

---

<sup>2</sup> Ath. 14.618c: ἀύλησεων δ' εἰσὶν ὀνομασίαι, ὡς φησι Τρύφων ἐν δευτέρῳ Ὀνομασιῶν (fr.109 V), αἶδε· κῶμος, βουκολισμός, γίγυρας, τετράκωμος, ἐπίφαλλος, χορεῖος, καλλίνικος, πολεμικόν, ἡδύκωμος, σικινοτύρβη, θυροκοπικόν (τὸ δ' αὐτὸ καὶ κρουσίθυρον), κνισμός, μόθων. ταῦτα δὲ πάντα μετ' ὀρχήσεως ἠύλειτο.

<sup>3</sup> Ath. 14.617f: περὶ δὲ τῆς ἀύλων πρὸς λύραν κοινωνίας, ... ἡ συναυλία ἔθελε  
Ath. 14.638a: καὶ τὴν ἑναυλον κιθάρισιν, ἣ πρῶτοι οἱ περὶ Ἐπίγονον ἐχρήσαντο.

αύλητῆ). Па сепак, најголема музичка афирмација добил човечкиот глас, независен од некој инструмент, сложен во песна.

Исконскиот хорски облик на песната, и тогаш кога ја изродил монодијата, останал доминантен во хеленската лирика, било како автотеличен, или вграден во некој друг поетски склоп (драма). Гласовите најнапред спонтано се здружувале по разни световни и свети поводи. Повторно Атенеј (14.618d) сведочи за некои древни хорски песни според Трифон: ἱμαῖος или ἐπιμύλιος е песна која ја пееле умножени гласови при мелење, αἴλιнос<sup>4</sup> е песна на ткајачките, а ἴουλος на предачките, καταβαυκάλησις е успивна песна на доилките, ῥῶδῆ Λιτυέρσης е песна на жетварите, βουκολιασμός е песна на пастирите, ὑμέναιος е свадбена песна, а ὀλοφυρμός погребна, ἰάλεμος<sup>5</sup> е тажна песна, исто така и λίνος/αἴλιнос. Заедно со овие спомнати се и некои песни посветени на богови: ἴουλοι се песни посветени на Деметра и на Ферсефона, а наречени така според ἴουλώ "врзоп пченица", друго име на Деметра; песната посветена на Аполон се нарекува ῥῶδῆ φιληλιάς "што го љуби сонцето", а на Артемида ѝ се посветени οὔπιγγοι. Овде не се спомнува ништо за изведувањето на овие песни. Според изворите од подоцнежнo време, а и според фрагментите од авторската хорска лирика, може да се претпостави дека некои од овие песни биле пеени од целиот хор (αἴλιнос, ἴουλος, Λιτυέρσης), некои биле монодии со хорска придружба (ὀλοφυρμός), а некои солистички (βουκολιασμός, καταβαυκάλησις).

---

<sup>4</sup> A. *Ag.* 121, 158, 139; S. *Ai.* 627; E. *Or.* 1395, *Hel.* 1161; *Pho.* 1519, *Hel.* 168

<sup>5</sup> A. *Su.* 113; S. *OT* 1219; E. *Or.* 1390, *Tro.* 606, 1306, *Pho.* 1033, *Rhe.* 895, *Su* 280, *HF* 108

## 1. Химна

Доминантна активност на хорот од Музи предводен од Аполон е пеењето. Напоредно со глаголот *αείδω*, кој обично се употребува за да се именува пеењето како еден од модалитетите на дејствување на хорот<sup>6</sup>, античките автори го употребуваат и зборот *ῥυμος* и неговите деривати<sup>7</sup> тогаш кога се работи за песната и пеењето на Аполоновиот митски хор; како на пример во *Хомерската химна на Αἰολон*. Во грчкиот јазик има уште еден многу општ термин со кој се означува хорска песна и тоа делумно во оние случаи кога не се спомнува и танцувањето; се работи за *μέλος*<sup>8</sup>. Во текстовите се забележува негова напоредна употреба со глаголот *ὑμνέω*<sup>9</sup> и со *ᾄδειν*<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Hes. *Scut.* 205: θεαὶ δ' ἐξῆρχον ἀοιδῆς Μοῦσαι Πιερίδες  
Pind. *N.* 5.23: πρόφρων δὲ καὶ κείνοις ᾄειδ' ἐν Παλίῳ Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός,  
Paus. 5.18.4: πεποιήνται δὲ καὶ ᾄδουσαι Μοῦσαι καὶ Ἀπόλλων ἐξάρχων τῆς ᾠδῆς,

<sup>7</sup> *H.Ap.* 190: Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπτι καλῆ  
ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων τλημοσύνας,  
Pind. *N.* 5.25: Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός, ἐν δὲ μέσαις  
φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον  
χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων  
ἀγῆϊτο παντοίων νόμων ἠαὶ δὲ πρῶτιστον μὲν ῥυμη-  
σαν Διὸς ἀρχόμεναι σεμνὰν Θέτιν  
*E. Hel.* 1345: Μοῦσαι θ' ῥυμοῖσι χορῶν.

<sup>8</sup> Call. *Del.* 225: νύμφαι Δηλιάδες, ποταμοῦ γένος ἀρχαίοιο,  
εἶπαν Ἐλειθυίης ἱερὸν μέλος,

<sup>9</sup> Alc. fr. 3.5P: . . .  
[ Ὀλυμπιάδες περὶ με φρένας  
[ ]ς ἀοιδας  
[ ]ω δ' ἀκούσαι  
[ ]ας ὀπός  
[ ]..ρα καλὸν ῥυμοῖσᾶν μέλος

Stes. fr. 35.2: τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων  
ῥυμνῆν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἀβρῶς  
ῥηρος ἐπερχομένου.

<sup>10</sup> Alc. fr. 14P: Μῶσ' ἄγε Μῶσα λίγη πολυμμελές  
αἰὲν ἀοιδὲ μέλος

Prat. fr. 708.5: ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων  
οἶά τε κύκνον ἄγοντα

Глаголот ὑμνέω се употребува во врска и со некои други женски хорони, како што се Делијадите кои ги опејуваат (ὑμνήσωσιν) Аполон, Артемида и Лето и кои пеат химни (ὑμνον αἰείδουσιν) спомнувајќи си за "древните мажи и жени" (μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν); нивните химни се упатуваат еднакво како и αἰοιδή (καλή συνάρηρεν αἰοιδή)<sup>11</sup>, што сугерира релација на овие два збора како синоними.<sup>12</sup> Па сепак, филолозите во Александрија го употребиле токму терминот ὕμνος (а не αἰοιδή) за да опишат еден поетски вид. Следствено се поставува прашање дали и во предалександрискиот период ὕμνος означува посебна хорска песна со определена содржина. На ист начин како што Делијадите пеат химни и за богови (Аполон, Артемида и Лето) и за смртни (древните мажи и жени)<sup>13</sup>, во *Хомерскиӣа химна на А̄ιολон* и Музите пеат едновремено за "бесмртните дарови на боговите" и за маките на луѓето<sup>14</sup>; во *Химна̄ӣа на Ар̄ӣемида* тие ја слават Лето и нејзините деца<sup>15</sup> исто како и Делијадите; кај Пиндар Музите ја започнуваат својата песна со обраќање до Севс, а потоа пеат за Пелеј и Тетида<sup>16</sup>. Со овие сознанија химната може да се дефинира како песна со која се слават богови и херои. Независно од тоа што според метричката схема најверојатно биле рецитирани (а не пеени) и покрај тоа што имале функција на увод (а не на автотелична песна), *Хомерскиӣе химни* врз основа на содржината ја потврдуваат предложената дефиниција за химна; уште повеќе, во самиот

---

ποικιλόπτερον μέλος.  
τὰν αἰοιδὰν κατέστασε Πιε-  
ρις βασιλειανῆ ὁ δ' αὐλός

<sup>11</sup> *H.Ap.*157-64.

<sup>12</sup> Слично кај Pind. N. 5.23ff.

<sup>13</sup> *H.Ap.*157-64.

<sup>14</sup> *H.Ap.*189-192: Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῆ  
ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων  
τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι

<sup>15</sup> *H.Dia.*1-2: "Артемин ὕμνει Μοῦσα κασιγνήτην Ἐκάτοιο,  
παρθένον ἰοχέαιραν, ὁμότροφον Ἀπόλλωνος,

<sup>16</sup> Pind. N. 5.25: αἰ δὲ πρῶτιστον μὲν ὕμνησαν Διὸς ἀρχόμεναι σεμνὰν Θέτιν Πηλέα θ',

текст тие самите се идентификуваат како химни<sup>17</sup>. Овој термин уште почесто се сретнува во лириката од архајскиот период; со него не се именуваат само хорски песни<sup>18</sup> туку и песни пеени на гозби<sup>19</sup>. Песните кои биле исполнувани од хор од млади Беотијци во поворката на Дафнефориа и Пиндар<sup>20</sup> и Прокло<sup>21</sup> ги нарекуваат химни. Како и во *Хомерскиите химни*<sup>22</sup> така и во лириката определени лирски облици се наречени химни не само од филолозите, туку и во внатрешната (на песната) постапка на именување тие се означени со терминот ὕμνος. Дури кај Платон може да се забележи стеснување на поимот химна и негово сведување на "песна-молитва упатена на некој бог"<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> *H. Ven.* 293: σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον

<sup>18</sup> *Alcm. fr.* 27.3: Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς  
 ἄρχ' ἐρατῶν ὤπεων, ἐπὶ δ' ἴμερον  
 ὕμνῳ καὶ χαρίεντ' ἀτίθη χορόν.

*Stes. fr.* 102.2: ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον ἀοιδᾶς τέρατῶν ὕμνους†  
 Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾶι φθειγγομένα λύραι

*Ibyc. fr.* 282.12: νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Π[άρι]ν  
 ..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον]  
 ὕμ]νῃν Κασσάνδραν

*Bacch.* 6.11: Οὐρανίας ὕμνος ἕκατι Νίκ[ας],

*Pind. O.* 1.8: ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται  
 σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν

<sup>19</sup> *Anacr. fr.* 356(b) .5: ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω  
 πατάγωι τε κάλαλητῶι  
 Σκυθικήν πόσιν παρ' οἴνωι  
 μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς  
 ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

<sup>20</sup> *Pind. fr.* 94b.11: ὕμνήσω

<sup>21</sup> *Procl. ap. Phot. Bibl.* 321b 29·

ᾧ χορὸς παρθένων ἐπακολουθεῖ προτείνων κλῶνας πρὸς ἱκετηρίαν ὕμνων. Παρέπεμπον δὲ τὴν δαφνηφορίαν εἰς Ἀπόλλωνος Ἰσμηνίου καὶ Χαλαζίου.

<sup>22</sup> *Види бел.* 14

<sup>23</sup> *Plat. Symp.* 177a:

ἄλλοις μὲν τισι θεῶν ὕμνους καὶ παίωνας εἶναι ὑπὸ τῶν ποιητῶν πεποιημένους,  
*Resp.* 607a: εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως  
 παραδεκτέον εἰς πόλιν

*Leg.* 700ab: καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο



пајан се однесува на определен вид химни, односно песни. Во Еврипидовата трагедија *Ифиџенеја во Авлида* Ифиџенеја пред да биде жртвувана го моли хорот од девојки од Халкида да ѝ испее пајан на Артемида (ἐπευφημήσατ', ὦ νεάνιδες, παιᾶνα ... "Арτεμιν)<sup>26</sup>; оваа песна е придружена со движење на хорот околу храмот и околу жртвеникот на божицата (ἐλίσσετ' ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμὸν "Арτεμιν)<sup>27</sup>. Овде, како и во хорскиот настап на Делијадите, танцот кој го придружува пајанот има две црти: кружност и средина.

Последните две спомнати изведби на пајан се од женски хор (νεάνιδες, Δηλιάδες ) и ова претставува исклучок. Имено, пајанот вообичаено го пее машки хор, но тоа не значи дека не се исполнува целта кога во извесни прилики и по даден повод пајанот го исполнуваат девојки. Пајанот обично се дефинира како песна со која се заблагодарува за нешто или се одоброволува некое божество , што ги претставува двата комплементарни аспекти на молитвата кон некој бог. Вакви песни се пееа за слави, свадби или битки, биле упатени на Аполон или Артемида, богови заштитници од несреќи.<sup>28</sup> За разлика од химната, пајанот многу рано се јавува како дефиниран поетски вид со определени црти на содржината: Аполон и Артемида како цел на пораката која има функција да одоброволи или да изрази благодарност за одбегнатата или надмината несреќа. Подоцна со овој термин се именува поширок круг песни упатени до било кој бог или човек кој има моќ да делува на настаните.

---

<sup>26</sup> E. IA 1447

<sup>27</sup> E. IA 1480

<sup>28</sup> A.472-4: ...μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο | καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν | ..ἐκάεργον...

Alcm. fr. 98P: θοίναϊς δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν

ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέπει παιᾶνα κατάρχην.

Sapph. fr. 44.32: πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον

Πάον' ὄνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,

Додека кај Еврипид пајанот го пее женски хор, изворите со постар датум покажуваат дека пајанот го пеел хор од млади момчиња, а женскиот хор ја придружувал песната со обредни извици. Овој вид придружба се изразува со глаголот ὀλολύζω и неговите деривати. Пајанот кој го пеат Тројанците (πάντες δ' ἄνδρες ...Πάον' ὄνκαλέοντες) на свадбата на Хектор и Андромаха, според описот на Сапфо, е придружуван од извиците на нивните жени (γύναικες δ' ἐλέλυσδον)<sup>29</sup>. Бакхилид вака го опишува враќањето на Тесеј од кај Посејдон: [хорот од седум] девојки Атињанки со своите гласови го подражаваат бучењето на морето (κοῦραι...ὠλόλυξαν), а [хорот од седум] момчиња пее пајан (ἠίθεοι...νέοι παιάνιξαν)<sup>30</sup>. Кај Ксенофон има сличен опис; пред да ја преминат реката Кентрит грчките војници пеат пајан и пуштаат бојни извици (ἐπαιάνιζον πάντες οἱ στρατιῶται καὶ ἀνηλάλαζον), а жените кои ја придружуваат војската викаат заедно со нив (συνωλόλυζον δὲ καὶ αἱ γυναῖκες ἅπασαι)<sup>31</sup>. Етеокле во Ајсхиловата трагедија *Седумμῆεμινα*...од хорот тебански девојки бара "пајан да пее и свети крици да испушта" (σὺ ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον)<sup>32</sup>. Кај Софокле во *Трахинки* за изведбата на пајанот има поинакво сведоштво; хорот од девојки Трахинки ги повикува момците да кликаат во чест на Аполон (Ἄνολολύξεται δόμος...ἀλαλαῖς...κοινὸς ἀρσένων κλαγγά), а девојките да пеат пајан (ὁμοῦ δὲ παιᾶνα, παιᾶν' ἀνάγεται, ὧ παρθένοι,) на Артемида и на нимфите.<sup>33</sup> И во овој случај двете божества заштитници (Аполон и Артемида) се поврзани со пајанот, но улогите на хоровите се заменети; хорот од девојки е тој што ја води песната, а хорот од момчиња го придружува со извици. Воедно, оваа изведба на пајан вклучува и танцување и музичка придружба со авлос (Ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι τὸν αὐλόν).

<sup>29</sup> Sapph. fr. 44.31

<sup>30</sup> Bacch. 17.124

<sup>31</sup> Xen. An.4.3.19

<sup>32</sup> A.Se.267

<sup>33</sup> S.Tr.205



Глаголот ὀλολύζω означува оноματοпејско изразување и именување (Фриск). Извиците што ги опфаќа овој глагол различно се толкуваат; како извици на обраќање во обредните песни или како вообичаено повторување на зборовите како рефрен. И покрај определените исклучоци текстовите покажуваат дека активноста изразена со овој глагол е својствена за женските хорони. Тројанките кои ја придружуваат Хекаба во ритуалот на одоброволување на Атена нудејќи ѝ пеплос, го прекинуваат обредниот чин со извици и повици.<sup>34</sup> Обредни извици го придружуваат жртвувањето на вол кој Нестор ѝ го посветува на Атена<sup>35</sup>. На Атена исто ѝ клика хор од девојки на празникот Панатенеи, а тоа е придружено со танци<sup>36</sup>. Со зборот ὀλολυγή Алкај ги опишува извиците со кои одекнува светилиштето на Хера на Лезбос кога жените од островот ги одржуваат своите годишни натпревари во убавина<sup>37</sup>. Овие извици иако не секогаш задолжително поврзани со пајан, ја имаат истата функција да одоброволат и да заблагодарат и воопшто присутни се во ритуален контекст, во прилики кога од некој бог се бара заштита, или му се заблагодарува за добиената помош.

Пајанот, кој најверојатно ги има своите корени во извиците на обраќање кон Аполон, инаку во својата традиција најчесто исполнуван од хор на момчиња и неговата "женска" придружба од обредни кликања (ὀλολυγή) е поетски облик кој има јасно дефинирани црти уште во раниот архајски период кога и се сретнува неговото именување, за разлика од химната и хипорхемата кои се определени како лирски видови дури во Александрија. Иако пајанот нема цврст облик, има определена содржина (одоброволување или заблагодарување) упатена на определени божества кои имаат моќ над оние сили кои се премногу јаки за човекот. Според тоа, огромен е бројот на

<sup>34</sup> Z301: αἰ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χεῖρας ἀνέσχον

<sup>35</sup> γ450: αἰ δ' ὀλόλυξαν θυγατέρες τε υἱοί τε

<sup>36</sup> E. *Hrclid.* 777: ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρθένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν

<sup>37</sup> Alc. fr. 130b.18: περὶ δὲ βρέμει  
ἄχω θεοσπεσία γυναικῶν  
ἴρα[ς] ὀλολύγας ἐνιαυσίας

прилики во кои пајанот бил исполнуван. Што се однесува до самата изведба, пајанот бил исполнуван или од целиот хор или од еден член на хорот/хороводецот, а хорот го придружувал со рефрен и/или танц.

### 3. Дитирамб

Во својот обреден облик дитирамбот, исто како и пајанот, е песна упатена на некое божество, пред сè и најнапред на Дионис, чие култно име било токму Дитирамб (Διθύραμβος). Во хеленската литература, според нашите досегашни сознанија, дитирамбот за прв пат се спомнува кај Архилох<sup>38</sup>; исказот ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον упатува на заклучокот дека дитирамбот за кој говори овој поет е песна која "ја започнува" еден глас, а ја придружува хор кој возвраќа со рефрен. Својот изграден облик дитирамбот го добива уште во раниот архајски период, за што особено допринесуваат поетот Арион од Лезбос и музичкиот теоретичар Лас од Хермиона.

Има податоци според кои дитирамбот во својот обреден облик најверојатно бил исполнуван од женски хор. Еден епиграм, кој според некои е на Бакхилид, а според други на Симонид<sup>39</sup>, покажува дека дитирамбот можеби бил придружуван од кликања (ἀνωλόλυξαν) на женски хор (ῥωραι). Тоа е слично како со пајанот, кога хор од девојки или од жени со кликања одговара на обредната песната која ја пее еден член на хорот. Обредната песна која жените од Елида, според Плутарх<sup>40</sup>, му ја упатиле (ὑμνοῖσαι) на Дионис, може да се смета за дитирамб. Присуството на рефрен во песната упатува на тоа

---

<sup>38</sup> Arch. fr.120W: ὡς Διωνύσου ἀνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον οἶνωι συγκεραυνωθεῖς φρένας.

<sup>39</sup> Sim.fr.148B = Bacch. Epigr.3P:  
Πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν ῥωραι  
ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις  
αἱ Διονυσιάδες, μίτραισι δὲ καὶ ῥόδων ἄωτοις  
σοφῶν ἀοιδῶν ἐσκίασαν λιπαρὰν ἔθειραν,

<sup>40</sup> Plut. Mor.299ab=PMG carm.pop.fr.871P,

дека овој дитирамб бил пеен од една жена а дека хорот од нејзини придружнички го кажувал рефренот.

#### 4. Китародиски номос

Покрај оние, според изворите доминантни, примери на изведување хорска песна, а имено кога песната ја исполнува целиот хор, има и такви случаи кога хороводецот ја исполнува главната песна, а хорот танцува или пее некаква придружба (рефрен или кликање). Овој вид хорски изведби се нарекува китародија и е во врска со лирскиот вид китародиски номос. Именувањето на овој вид не е постаро од Платон кој во *Закони*<sup>41</sup> го спомнува овој поетски облик заедно со други четири лирски облици (химни, пајани, дитирамби, трени) кои за разлика од овој имаат дефиниран облик уште во раниот архајски период.

Китародискиот вид на изведба се сретнува и кај женските и кај мешаните хорови. Еден од изворите за ваквата изведба е Хомеровиот опис на познатата Линова песна претставена на Ахиловиот штит: за време на обредот врзан за гроздоберот едно моче ја пее Линовата песна, а го придружува хор од моми и момци "со песна и писок (μολπή τ' ἰυγμός) и сложено скокајќи".<sup>42</sup> Зборот ἰυγμός (викање, кликање, лелекање) употребен во овој контекст покажува дека извиците на хорот кои ја придружуваат песната пеена од еден (член на хорот или хороводец) ја имаат истата функција како и ὀλολυγή (кликање) што го придружува пајанот. Пеењето на Линовата песна Хомер во овој опис го означува со глаголот ὑπαείδω, кој поради префиксот ὑπο- покажува дека песната е само придружба на мелодијата која ја свири (κιθάριζε) истото

---

<sup>41</sup> Plat. *Leg.* 700b:

νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾧδην ὡς τινα ἐτέραν ἐπέλεγον δὲ κιθαρῳδικούς.

<sup>42</sup> Σ573ff.

момче на форминга. Значи, во овде опишаната хорска изведба песната која ја пее хороводецот (улога која ја добива поради централната позиција која ја има момчето кога ја исполнува Линовата песна во средината на хорот од моми и момци) е подредена на чисто музичката изведба.

Калимах во својата *Химна на осировой Делос* опишува како за време на празникот Афродисија машкиот хор пее некаква придружба на номосот (οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον) составен од митскиот поет Олен, додека жените танцуваат (αἱ δὲ ποδὶ πλήσσοισι χορίτιδες)<sup>43</sup>. Значењето на придружбата што ја сугерира овде употребениот глагол ὑπαείδω кој служи за да се опише активноста на машкиот хор покажува дека номосот бил најверојатно исполнет од хороводец кој не е спомнат во текстот на Калимах. Па сепак, останува нејасна семантичката содржина на овде споменатиот обреден номос. Од една страна тој може да се разбере како едноставна мелодија без зборови која хороводецот ја свири на некој инструмент со струни, а која би била придружена од хорска песна со текст или, пак, придружена со обредни кликања или повторување на рефрен според семантичката вредност која ја сугерира глаголот αείδω. Од друга страна номосот може да биде и песна која ја пее хороводецот, а хорот го придружува со танц и во тој случај ова би бил пример на китародиски номос.

## 5. Тренос

Треносот е друг вид монодиско исполнување на хорска песна, песна која ја пее еден од членовите на хорот /хороводецот, а целиот хор го придружува со кликања или ритмично пофторување на рефрен. Овој древен лирски облик именуван е уште кај Хомер. Во неговите епови погребната песна ја пее еден пеач, а ја придружува женски хор со лелеци и извици. Тетида, дознавајќи за

---

<sup>43</sup> Call. *Del.* 304ff.

смртта на Патрокло, љубениот пријател на нејзиниот син, започнува долга тажаленка која го најавува почетокот на лелеците (ἐξῆρχε γόοιο) на нејзините сестри и придружнички, Нереидите. Овие всушност само ја дополнуваат монодијата на Тетида со нивните извици.<sup>44</sup> За време на погребувањето на Хектор треносот го пеат аοјди, тие ја започнуваат тажачката (ἀοιδούς θρήνων ἐξάρχους) а тројанските жени во хор одговараат со лелеци (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναικες)<sup>45</sup>; ова е проследено со три последователни тажаленки на Андромаха, Хекаба и Елена, а секоја од нив е воведена со формулата ἐξῆρχε γόοιο (започнала тажаленка). Употребата на глаголот ἐξάρχω и односната именка ἐξάρχος покажува дека Тетида, аοјдите, Андромаха, Хекаба и Елена во исполнувањето на треносот ја имаат улогата на хороводачи на хорот од жени кои ги придружуваат нивните песни со обредни лелеци.

Бројноста на различните термини со кои се именува лелекањето кое ја придружува погребната песна (ὄδυρμός, οἶκτος, ὀλοφυρμός) ја покажува важноста на обредниот рефрен во изведувањето на треносот. Со ἰάλεμος, друг термин за обредно лелекање кое ја придружува песната, се именува погребната музика; овој термин станал синоним за тренос (Фриск), онака како што извикот αἴλιнос (поточно αἴ Λίνον) со време станал термин со кој се именува целата песна во чест на Линос. Слично е и потеклото на терминот пајан (παιάν) изграден врз основа на извикот ἠῆ/ἰὼ Παιάν, кој, пак, од своја страна е поврзан со името на богот Пајан-Аполон кому, меѓу останатите, му се пее оваа песна. Формирањето на терминот укажува на можната изведба на пајанот која би била слична на онаа на Хомеровиот тренос. Во *Хомерската химна на Ајолон* се опишува како хор од Критјани го следат Аполон на пат за Делфи; тој ја предводи поворката свирејќи на форминга ( φόρμιγγ' ἐν

<sup>44</sup> Σ51ff.

<sup>45</sup> Ω721ff.

χείρεσσιν ἔχων ἑρατὸν κιθαρίζων ), а хорот го следи пеејќи пајан со кликање (ἰηπαιήον' ἄειδον) "како пајаните на Крит" (οἴοι τε Κρητῶν παιήονες)<sup>46</sup>. Во овој пример јасно се гледа дека со извикот (ἰηπαιήον'= ἰη Παιήον') се именува целата песна. Присуството на рефрен во пајанот го потврдува и Атенеј (τὸ παιανικὸν ἐπίρρημα)<sup>47</sup>. Ваквите сознанија ја констатираат неодреденоста на изведувањето на пајанот како целосно хорско, или како монодиско со хорска придружба. Истото може да се каже и за исполнувањето на обредната песна посветена на Дионис; именувана διθύραμβος или ἰόβακχος (=ἰὼ Βακχος) таа го добила своето име според извиците кои се однесуваат на богот за кој се пее во нив.

---

<sup>46</sup> *H. Ap.* 516ff.

<sup>47</sup> *Ath.* 15.52.5

## ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА

Улогата на хорот во хеленската драма е слоевита и многузначна. Хорот во драмата е дел од една сложена поетичка целина, а таа е дело на определен автор. Секој драмски поет на свој начин го вградува хорот во поетското ткиво на драмата; начинот е различен и меѓу драмите од еден ист автор, што се должи на различните теми и нивната поинаква обработка. Улогата што ја има хорот во хеленската трагедија разбирливо се разликува од онаа што тој ја има во хеленската (стара атичка) комедија; присуството на хорот е многу постабилно во трагедијата одошто во комедијата, во чијашто структура учеството на хорот видливо се намалува после парабазата. Љубопитноста на зналците во многу поголема мера била предизвикувана од улогата на хорот во хеленската трагедија одошто од улогата што тој ја има во хеленската (стара атичка) комедија. Хорот во трагедијата најчесто бил обработуван и толкуван на еден од следните начини: најнапред, поаѓајќи од улогата што му се припишува на хорот во драмата и од толкувањето на хорските песни и нивното значење за драмското дејствие хорот се обработува како репрезент на реакциите и на мислите на различни еднородни групи кои го сочинуваат хорот, а имено, групи старци, девојки, мајки; понатаму, хорот се обработува како "идеален (и идеализиран) гледач", како лице што реагира на настаните во драмата на начин како што се претпоставува дека би реагирала публиката (народот); најпосле, хорот се обработува и со оглед на ставот дека хорот е медиум низ кој поетот ги изразува своите сопствени мисли. Може да се заклучи дека експликацијата на хорот во грчката трагедија во досегашните истражувања настојува на издвоена и осамостоена функција на хорот како поетичка артикулација на еден од учесниците во уметничката (театарска) комуникација; имено, или како дел од претставата (порака), или како автор (испраќач), или како публика (примател). Несомнено хорот ги има сите овие функции, но тешко е да се одреди во колкава мера некоја од нив може понагласено да се издвои во однос на другите. Ваквиот пристап може да продуцира извесна недоследност и во одредувањето на карактерот на хорот и

во рамките на една издвоена функција, зашто во зависност од ситуацијата се истакнува поинакво дејствување на хорот. Според тоа, книжевно-теориското обраќање кон хорот во грчката трагедија треба да ги почитува сите слоеви на неговото протегање, од оние во кои тој е во најзгусната состојба (драмата) до оние во кои тој само се рефлектира (публиката); што значи да го почитува пристапот на корелативно согледување на текстот и контекстот.



## МОДАЛИТЕТИТЕ НА ПРЕЗЕНТНОСТ НА ХОРОТ ВО СТРУКТУРАТА НА ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА

### 1. Песна и говор

Моделот според кој се структурира хеленската драма и низ кој ја остварува својата суштина е едновременост на спротивности, двозначности, двосмислености, противречности со еднаква вредност. Напнатоста помеѓу поларизираните прагми ја овозможуваат двете подрачја на драмата позиционирани на растојание доволно за да обезбеди судир, но и со содржина која може да произведе заеднички проблем и интерес за негово разрешување; од една страна тоа е хорот, а од друга драмското лице. Во трагедијата хорот го изразува колективното и анонимно суштество на Градот (πόλις); неговите стравувања, надежи, судови, дилеми поставени на сцена (со мисли, без дејствување) се оние што граѓаните си ги поставуваат во исто време (сегашно) во Градот. Во подрачјето на хорот се разгледуваат и преиспитуваат разрешувањата на судирите сообразно со обврските. А судирите се продуцираат во подрачјето на трагичкиот јунак, во индивидуализираното (во однос на анонимната група граѓани) лице (со маска, πρόσωπον = лик), кое во драмата влегува од митот како херој и низ дејствување кое директно произлегува од едно друго време (различно од сегашното време на Градот, но сè уште присутно во слоевите на полисната религиозна пракса) на ниво на "сеќавање" го формира јадрото на трагедијата.<sup>1</sup>

Двојноста хор (Град, разрешување како обврска кон иднината) - трагичко лице (мит, судир како долг кон минатото) го удвојува изразот; тој нужно станува хорско-драмски, односно лирско-дијалогски. Хорот во лирските партии на трагедијата, различно од традицијата на хорските песни на

---

<sup>1</sup> Arist. *Problemata* 922b 16-19:

ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἡρώες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἔστιν ὁ χορός.

Симонид и Пиндар, не го слави херојот како парадигма туку го проблематизира неговото дејствување. Херојот пак не е на сцена за да го раскаже својот подвиг достоин за слава, туку за да го преиспита пред публиката своето дејствување низ дијалог / расправа со другите драмски лица или со хорот. Херојот од митот во трагедијата не е веќе пример за восхит и слава, тој станува проблем и предмет на расправа, се обликува во трагичко лице во кое на индивидуализирано ниво повторно пулсира напнатоста помеѓу минатото и сегашноста, помеѓу митот и Градот, помеѓу херојот кој е опеан и граѓанинот кој расправа.

Оваа дихотомија го структурира текстот на грчката трагедија низ агонално сменување на лирските и дијалошките партии, едните вообличени во лирски метри пеени од хор, а другите во јамбски триметар (или трохејски тетраметар) говорени од глумци. Па сепак, презентациониот модел не е во целост доследен. Имено, се случува и хороводецот да говори јамбски триметри (A.Ag.1346ff.), а понекогаш и некој од членовите на хорот да кажува јамби тогаш кога изразува нерешителност (E.Hipp.782-785). Од друга страна и глумецот може да пее и тоа или кратки песни или некоја подолга песна. Амојбајонот, лирската размена или лирскиот дијалог, може да се јави помеѓу двајца глумци или помеѓу глумец и хор. При тоа можно е двата гласа да бидат лирски (особено во комосот, симулација на обредно оплакување, како на крајот од *Персијци*), или едниот глас да биде артикулиран во јамбски триметар за да има ефект на смирување на чувствата изразени со песната на другиот глас (S.Ant.1261-1346, E.IT827ff., Hel.625ff.). Понекогаш даденото чувствено рамниште на двата гласа се сменува за време на сцената; чувствата на Касандра се пренесуваат на хорот (A.Ag.1072-1177), Клитајмејстра прво одговара во триметри, а потоа му се придружува на хорот со пеење (A.Ag.1406-1576); Тезеј и хорот неколку пати ги заменуваат јамбите со лирски метри (E.Hipp.811-884).

Дијалозите се главно во јамбски триметар (У-У-У-У-У-У-). Како спореден метрички облик во дијалозите се сретнува и трохејскиот тетраметар (-У-У-У-У-У-У-У-). Се чини дека трохејскиот тетраметар често се употребува во раната трагедија, потоа многу ретко се среќава во зрелиот период од развојот на трагедијата, за да се појави повторно кај Еврипид и тоа со забележителна зачестеност, особено во последните негови драми. Според карактерот овој метар има ритам на танц и некако е помалку достоинствен; почесто тој придружува дејствија полни со чувства и со вознемиреност отколку што може да се најде во околните јамбски сцени.

"Марширачките" анапести делуваат како некаков посредник помеѓу целосната песна и целосниот дијалог. Се чини дека овие стихови биле скандирани. Анапестичкиот, или "како што некои го нарекуваат антидактилски"<sup>2</sup>, метар составен е од два анапеста (УУ-УУ-). Бидејќи два кратки слога можат да се стегнат во еден долг, а еден долг да се разложи на два кратки, анапестот може да се јави и во овие облици: спондејски анапест (—), дактилски анапест (-УУ) или прокелеуматик (УУУУ); следствено во анапестичките стихови можни се следните метрички схеми: диметри или триметри од: УУ-УУ-, или од —УУ-, или од -УУ—, или од УУУУУУ-; или анапестички монометар како: УУ-УУ-, или како ——, или како УУ-УУ-. Хорските анапести во грчката трагедија понекогаш служат за еден вид долга пред-песна на лирскиот парод (А.Рел.1-64, А.Аг.40-103), или како кратка песна што воведува некоја хорска песна (А.Аг.355-366), или како најава на нечие влегување при крајот на хорската песна (А.Аг.783-809).

Лирските партии во драмата обично имаат антисрофичка композиција. Тоа значи дека строфите се организирани во парови (строфа-антистрофа<sup>3</sup>) и

<sup>2</sup> Херобоск, *Коментариј кон Прирачничкиот на Хефајстион*, стр.215, 20; Diomed, *Ars grammatica* III 5, 19 (според Nikola Majnarić, *Grčka metrika*, Zagreb, 1948, str. 131, bel.11)

<sup>3</sup> Семантичката вредност на овие термини (строфи "вртење, обрт"; антистрофи "свртување (на друга/спротивна страна)") укажува на нивната генеза која упатува на танцот како напоредна со пеењето и како идентификувачка активност на хорот во трагедијата. За време

имаат еднаков метрички облик. Вообичаено е антистрофата да следи веднаш по строфата; но, понекогаш помеѓу двете се појавува кратка строфа наречна "меѓу-песна" (μεσφδή), или антистрофата се појавува со дистанца (E.Hipp.362-372/строфа=669-679/антистрофа), или редоследот сосем се растура (како во комосот во *Надгробно жртвување*). Хорските песни во трагедијата, пародот (влезната песна) или стасимоните (песните од место) можат да бидат составени од еден или од повеќе (вообичаено два до три) пара строфа-антистрофа. Не задолжително хорската песна завршува со строфа од "додадена песна, додаток" (ἐπφδή) која не е во тесна релација со претходните парови.

---

на строфата хорот прави чекор напред (на десно), а кога ја пее антистрофата прави движење наназад (на лево); еподата ја пее без ритмички движења (Sch. E.Hes.647).

## 2. Просторната схема на грчката трагедијата

Во основа трагедијата може да се гледа како склоп од чинови и од песни кои ги разделуваат тие чинови; влегувањето на драмското лице после песната го најавува почетокот на новиот чин. Па сепак, при описот на грчката трагедија пожелно е да се почитува традиционалната (автентична) терминологија.

**Прологот** (πρό-λογος) е дел од драмата кој му претходи на влегувањето на хорот на сцена и најчесто е составен од две сцени (појави), понекогаш од три, а ретко од една. Првата сцена може да биде монолог, особено често кај Еврипид и ретко кај Софокле. Овој монолог може да го кажува некој бог, помалку значајно драмско лице или трагичкиот херој. Оној што го говори монологот ѝ се обраќа на публиката во поголема или помала мера директно, па сè до крајот на овој говор не ни може во целост да се воспостави сценската илузија. Кај Софокле обично уште од самиот почеток трагедијата е целосно драмска. Во неколку од зачуваните трагедии воопшто нема пролог, па драмското дејствие започнува веднаш со влегувањето на хорот, односно со пародот (A.Pe.).

**Парод** (πάρ-οδος) значи пристап, влез, доаѓање (на хорот) и песна која тој ја пее додека влегува, или воопшто влезна партија на хорот во која на песната може да ѝ претходи анапестички дел кој се скандира (A.Pe.1-64). Првото влегување на хорот автентично можеби било на празна сцена, но во некои драми некој од глумците веќе е присутен додека влегува хорот (и тоа може, но и не мора да биде забележано во неговата песна). Во трагедијата од доцниот петти век, кога дијалошките партии стануваат драматуршки подоминантни од хорските, можно е понекогаш некој амојбајон да стои наместо парод редуцирајќи ја на тој начин самостојноста на хорот во драмата.

**Епејсодион** (ἐπ-εισ-όδιον) е дијалошка партија помеѓу пародот и првиот стасимон или помеѓу два стасимона. Во трагедиите од петтиот век должината

и бројот на епејсодионите е различен. Покрај дијалогот кој е доминантен епејсодионот може да содржи и лирски елементи: кратки песни или амојбајон (*E.Hipp.*175-266).

**Стасимон** (στάσιμον) е песна од место; инаку, во текстот на трагедијата секоја подолга песна на хорот после пародот и скоро секогаш со антистрофичен облик. Стасимоните во една драма имаат тенденција на скратување како трагедијата се движи кон крајот. Кај Ајсхил на стасимонот понекогаш му претходи анапестички дел. Кај трагедиите од доцниот петти век, со намалувањето на драмското значење на хорот, растојанието помеѓу два стасимона понекогаш е многу големо, а бројот на вистински антистрофични стасимони мал. (*E.Hel.*, *S.Phil.*)

**Ексод** (ἐξ-οδος) е сцена која следи после последниот стасимон. Во многу драми на Еврипид (и во *S.Phil.*) во овој дел од драмата се појавува некој бог. Најчесто за појавувањето на богот била инсталирана подвижна справа (*μηχανή*) од каде и синтагмата θεὸς ἀπὸ μηχανῆς или лат. *deus ex machina*; но, исто така било можно тој да се појави и на покривот од сценската зграда.

**Епипарод** (ἐπι-πάρ-οδος) е додатен парод. Имено, во неколку сочувани трагедии се случува хорот да си замине од сцената сред претстава, а потоа да има "повторено влегување". Ваквото повторно појавување на хорот и песната која го придружува се нарекува епипарод (*A.Eu.*244ff., *E.Hel.*515ff., *E.Alc.*861ff.)

## Квантитативната идентификација на хорот во грчката трагедија

Хорот е група, а не поединец; па сепак, најчесто зборува во прво лице еднина, како да е поединец, а не група. Толкувањето на хорот како идеален гледач или како гласник на поетот делумно се темели врз овој податок. Впечатокот кој го сугерира бројот кој го употребува хорот лесно може да ја игнорира колективната страна на хорот. Хорските песни на грчките трагедии ние денес ги читаме (текст) од книга, а не ги слушаме (отсуство на музика), ниту гледаме (отсуство на танц) во театар, додека хеленската драма била создавана пред сè за гледачите, кои во текот на целата претстава пред очи имале група од дванаесет, петнаесет, или дваесет и четири хореути, облечени и маскирани според улогата што ја играле. Според тоа, драмската улога на хорот (функцијата која тој ја има во драмата) не можела така лесно да биде запоставена во идентификувачката содржина на хорот кај автентичниот реципиент, како ни податокот дека хорот не е единка, туку група.

Значи, има извесно разминување и недоразбирање во однос на квантитативниот идентитет на хорот: од една страна тој може да дејствува и да се изразува себеси како единка наспроти неговата надворешна и очигледна множина, а од друга страна се појавува како група со што ја истакнува својата колективна природа. Во некои случаи, пак, хорот не дејствува ниту како поединец, ниту како група, туку се раздробува на неколку поединци од кои секој има свое мислење (A.Ag.1348-71). Во говорните партии на драмата хорот е претставен преку хороводецот, кој слично како и хорот, може да говори или како поединец или да ја истакнува својата припадност на групата. Од друга страна, драмското лице може да биде во дијалог со целата група, како што е во амојбајонот, или со некој што ја претставува групата, како што е во стихомитијата. Како и да е, и во двата наведени случаи драмското лице може да го смета својот соговорник било за поединец, било за група.

Различните аспекти на квантитативниот идентитет на хорот ги одразува граматичкиот број и граматикото лице кои се употребуваат во различните релации на хорот. Хорот еднакво го употребува и првото лице еднина (1.sg.) и првото лице множина (1.pl.), а истото го прави и хороводецот. Во хорските партии поттикнувањата и наредбите упатени кон хорот изразени се со второ лице еднина (2.sg.) или второ лице множина (2.pl.) во императив или со 1.pl. во конјунктив. Драмското лице, било да му се обраќа на целиот хор или само на хороводецот, тоа го прави со 2.sg. или 2.pl. Можно е и драмското лице и хороводецот да му се обраќаат на хорот со збирни именки.

Ваква разнообразност и недоследност може да се очекува во говорот на едно фингирано лице какво што е хорот во хеленската драма. Во реалниот живот сосема ретко може да се најде соодветна група луѓе, во која сите членови имаат слични чувства, мислења, реакции и единствена согласност во нивното изразување. Од таква една група би можеле во стварноста да се очекуваат (групни) оплакувања, тажачки, лелеци, повици и други едноставни емотивни изливи. Но, хорот во драмата, како дел од еден поетички облик, покажува дека во голема мера ги надминал ваквите едноставни облици на групно изразување. Може да се претпостави дека во текот на овој период на менување и поетичко вообликување нешто од она што се однесувало на хорот во реалниот живот станало составен дел на драмскиот дискурс. За разнообразноста во изразувањето можеле да допринесат повеќе околности: традицијата на хорската лирика пред и надвор од драмата, принципот *metri causa*, сценската изведба (во смисла дали текстот го кажува / пее целиот хор или само еден од неговите членови), потоа содржината на изразеното и улогата којашто поетот сака да му ја додели на хорот во развојот на настаните во драмата. Без оглед на причините, разновидноста во употребата на граматичкиот број и на граматичкото лице реферира различно значење и поинаква драматуршка вредност. Затоа вреди да се испита содржината на законитоста на алтернативната употреба на еднината и на множината во грчката трагедија, од една страна во јазикот на хорот, а од друга страна во



јазикот на драмското лице кога е ова во релација со хорот како група, или само со некој негов член (хороводец). Разложувањето на граматичката структура може очекувано да биде продуктивно во согледувањето и дефинирањето на сложената улога на хорот во грчката трагедија.

## 1. Белешки за употребата на граматичкиот број во трагедијата

Прашањата кои на некој начин го допираат и проблемот на употребата на граматичкиот број во драмскиот дискурс, а кои многу често се истражувани во граматиката се: појавата на т.н. "поетска" множина ("нелогична" употреба на множината кога кажаното се однесува на едно нешто) и употребата на еднина наместо множина и обратно, на множина наместо еднина.<sup>1</sup> Со "нелогичната" множина не може да се објасни граматичкиот број кој се однесува на хорот, затоа што хорот сам по себе е некакво множество, група, па употребата на множината респективно хорот е граматички логична и коректна. Преминувањето на еден граматички број во друг кога она што се говори се однесува на едно исто, не е необична појава во старогрчкиот јазик<sup>2</sup>; но, кога се работи за хорот во драмата/трагедијата, тогаш треба да се има на ум неговиот квантитативен идентитет како група. Посебноста на употребата на граматичкиот број од страна на хорот во драмата не е во детали обработена во граматиките на старогрчкиот јазик; па сепак, можат да се сретнат некои белешки за употребата на граматичкиот број во трагедијата.

*Грама̀тѝка̀ѝа̀* на Кинер-Герт ја бележи појавата на разминување во конгруенцијата на граматичкиот број на вокативот со граматичкиот број на глаголската форма<sup>3</sup> во трагедијата. Па така, има примери кога со voc.sg. се повикува некој кој е дел од некоја група, или е во придружба/ присуство на уште еден или повеќемина, а глаголскиот облик стои во множина: ΟΙ. ᾤ τέκνον, ἦ πάρεστος; ( S.OC1102) *Οἰδίου: Ο δεῖτε, зарεμ δοῖδovίτε?* Или:

<sup>1</sup> KG II.1. p.82-87, Schwyzer II p.243-246

<sup>2</sup> KG II.1. p.86: Der Übergang der Rede von dem Singulare zum Plurale, sowie umgekehrt vom Plurale zum Singulare ist in der griechischen Sprache auch ausser den bereits angeführten Fällen ungemein häufig: eine Erscheinung, über die man sich bei der grossen Lebhaftigkeit des griechischen Geistes nicht wundern darf.

<sup>3</sup> KG II.1. p.85: Oft wird von den alten Dichtern, zuweilen auch von den Prosaikern, bei einer an mehrere Personen gerichteten Anrede das Prädikat in der Pluralform mit dem nur eine der angeredeten Personen bezeichnenden Vokative verbunden, um dadurch die Hauptperson vor ihren Genossen hervorzuheben. (...). Ein ähnlicher Übergang vom Plur. zum Sing.

ΟΙ. Προσέλθετ', ὦ παῖ, πατρί, ... (S.OC1104) *Οἰδιῦ: Δοῦδεῖτε, χεδο, καὶ ἡαῖκο...* Οἰδιπ во дијалогот со Антигона ѝ се обраќа со v.sg. само нејзе (τέκνον, παῖ), а со употребената множина (Προσέλθετε), односно дуал (πάρεστον) на предикатот покажува дека мисли и на присутната Измена. Слично: Ιφ. μητηρ, εἰσακούσατε (E. IA1368) *Иφигенеја: Мајко, ἰοслушаῖτε.* Ифигенеја ја повикува (и ја опоменува) мајка си, а им се обраќа на сите присутни (Ахил и хорот).

"Ваквото здружување [на различните броеви на вокативот и на предикатот] особено често се сретнуваат во трагедијата, кога некој му се обраќа на хорот, или кога тој самиот говори за себе"(KG II.1. p.85). На пример: ΟΙ. ὦ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ | σοὶ πιστεύσας καὶ μεταναστάς. (S.OC174)

*Οἰδιῦ: Ο ἡυζίνци, нек' нишиῖο не ми се случи, | шῖομ ἡебе ἡе слушнам и се исῖавам.* Или: ΟΙ. ὦ ξένοι, (...) μή, μή μ' ἀνέρη τίς εἶμι (S.OC207-9) *Οἰδιῦ: Ο ἡυζίνци, (...) не, не ἡрашувај ἡи, кој сум.* Или: ΟΙ. (...) πρέσβεις, (...) τῆ δ' ἐπιστήμη οὐ μου προῦχοις τάχ' ἄν (S.OT 1111-6). *Οἰδιῦ: (...) сῖарци, (...) ἡи ἡодобро би можел да знаеш од мене.*

Кога некој му се обраќа на хорот можно е во едно исто обраќање да бидат употребени различни броеви: Απ. ἔξω (...) χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε (...) μὴ καὶ λαβοῦσα (...) ἐμοῦσα (...) (A. Eu. 179-184). *Αἰολон: Излезеῖτε, исῖајаῖτε се (...)* да не бидеш φαῖена (...) да не исῖушῖиши (...). Или: Αθ. ἐμοὶ πίθεσθε (...) οὐ γὰρ νενίκησθ', (...) οὐκ ἀτιμίᾳ σέθεν· (A. Eu.794-6) *Αἰηна: Послушаῖτε ме (...)* ἡоразени не сῖе, (...) ἡонижена ἡи не си. Или: Αθ. ὀργὰς ξυνοίσω σοι·(...) ἡμεῖς δ' (...) ἐλθοῦσαι (...) (A. Eu. 848-51). *Αἰηна: За ḡневоῖ ἡи ἡпросῖувам (...)* а да заmineῖте вие (...). Слично, и хорот кога говори за себе може тоа да го прави во два броја: ὄρα ὄρα μάλ' αὔ· | λεύσσετε πάντα, (A. Eu.254-5). *Гледај, ḡледај ἡовῖорно! /Сé ἡребараῖτε.* Или: γιγνομένοισι λάχη τάδε ἐφ' ἀμίν ἐκράνθη (...) παλλεύκων

δὲ πέπλων ἄμοιρος ἄκληρος ἐτύχθην <...> δωμάτων γὰρ εἰλόμαν (...)

ἰέμεναι (...) μαυροῦμεν (...) (A. Eu.347ff.) *Нам ѿаа служба од колеѷка ни е (...)*  
*снежно бела руба мене не ми е доделена, не носам <...> домови зар рушам (...)*  
*наѿагаме (...) унишиѷуваме.*

Ваквото префрлување од еден на друг граматички број во говорот на едно драмско лице или во говорот на хорот во трагедијата, кај Кирнер-Герт се објаснува со претпоставката дека "еднаш поетот мисли на целиот хор, а во друг случај го има на ум само хороводецот" (KG II.1. p.85). Кога некое драмско лице разговара со хорот, ваквото објаснување може да биде прифатливо во некои случаи (S.OC174, 207-9, A.Eu.794-6, 848-51), а особено тогаш кога дијалогот е помеѓу драмското лице и хороводецот (S.OT 1111-6, A.Eu.179-84). Но, кога драмското лице говори со целиот хор, како што најчесто и се случува во лирскиот амојбајон, тогаш не може со сигурност да се тврди дека секогаш кога актерот го употребува 2sg. мисли на хороводецот, зашто во таквата ситуација хороводецот е втопен во групата и нема своја издвоена, индивидуализирана улога. Што се однесува пак до оние ситуации во кои хорот зборува за себе, објаснувањето за замената на граматичкиот број во зависност од интенциозноста на поетот не е сосем убедливо. Имено, ако го разгледаме посочениот пример (A.Eu.347ff.) истиот говорник (хорот Евмениди) за истата работа (сопствената служба) еднаш употребува еднина (ἄμοιρος ἄκληρος ἐτύχθην, εἰλόμαν), друг пат множина (γῆνομέναισι ἐφ' ἅμιν, ἰέμεναι, μαυροῦμεν). Затоа, можеби би било посоодветно да се каже дека поетот напати го гледа хорот како група, а напати го смета хорот за единка, поточно, дека на секој член од хорот му овозможува да зборува како единка.

Швицер замената на еднина со множина ја разбира како проширување на еднината со оние кои се присутни, или го придружуваат оној за кого се зборува во еднина (S.OC1102, 1104, E. I41368), а замената на множина со еднина ја разбира како премин од неодредена множина во определена,

дефинирана еднина, и додава дека зависи од конкретниот случај (а не воопштено како кај Кинер-Герт) "кога хорот во драмата не зборува само во множина, туку (како хороводец или во улога на поетот) зборува и во еднина." (II p.243) Ова значи дека за хорот е вообичаено да се изразува со 1pl., освен кога се користи како гласноговорник на поетот или ако говори само хороводецот. Но, ваквиот заклучок поскоро се однесува на комедијата, одошто на трагедијата. Хорот во трагедијата не го употребува 1pl. толку вообичаено како 1sg.<sup>4</sup>, па не може секој облик во 1sg. искажан од хорот да се смета за израз на поетовото мислење<sup>5</sup>. Ваквиот начин на размислување има своја основа во фактот дека хороводецот понекогаш се издвојува од хорот и зборува независно од него; ова природно упатува на заклучокот дека хорот, кој е составен од повеќе луѓе, употребува множина, а хороводецот, бидејќи е еден, употребува еднина. Но, при тоа не се зема во предвид особениот карактер на хорот во драмата, фактот дека хорот може себеси да се изрази и како единка, како неколку различни единки или како група. Во толкувањето на употребата на граматичкиот број исто така не се зема во предвид ниту драмската ситуација во која се наоѓа хорот, ниту содржината на она што се кажува; иако овие работи се респектираат тогаш кога се расправа за некои други особености во употребата на граматичкиот број во трагедијата. Како на пример, кога драмското лице употребува множина за да се изрази себеси, и тоа повторно здружено со други облици во еднина<sup>6</sup>, или, кога женските ликови во трагедијата употребуваат множина од машки род<sup>7</sup>.

<sup>4</sup>Испитувањата на доследна употреба само на еден вид граматички број во една хорска песна во трагедијата покажуваат еден единствен случај кога првото лице множина се употребува во една иста песна повеќе од еднаш (A.Pe.852ff.) и мноштво случаи кога во една иста песна повеќе од еднаш хорот го употребува првото лице еднина.

<sup>5</sup> Особено убедлив во таа смисла е примерот A.Su.785-91.

<sup>6</sup> E.Ion 391: εἰ πρὸς τοῦ θεοῦ | κωλυόμεσθα μὴ μαθεῖν ἃ βούλομαι.

E.HF1206: ἰκετεύομεν ἀμφὶ γενεῖάδᾳ καὶ | γόνυ καὶ χεῖρα σὰν προπίτνων

Оваа множина некои (Смит, §1008) ја нарекуваат *plurales modestiae*, множина со која драмското лице, во определен контекст и со определена содржина, ја изразува својата понизност.

<sup>7</sup> E.Alc.383: Αλ. ἀρκοῦμεν ἡμεῖς οἱ προβλήσκοντες σέθεν.

E.Med.315: Μη. σιγησόμεσθα, κρείσσόνων νικώμενοι.

E.IA 824: Κλ. οὐ θαῦμά σ' ἤμᾶς ἀγνοεῖν, οἷς μὴ πάρος

Цонс (H.L.Jones, *The Poetic Plural of Greek Tragedy in the Light of Homeric Usage*, Ithaca, New York 1910) расправа за употребата на граматичкиот број кај личните заменки. Делот што се однесува на хорот (p.138f.) следи по расправата за употребата на личната замена за прво лице од страна на драмските лица, при што множините се распределени во категории како *plurales societatis, modestiae, maiestatis*. Тој обрнува внимание на фактот дека хороводецот може да го употреби и едниот и другиот број, а дека со истата слобода во замената на броевите и драмското лице му се обраќа на хорот, а како примери ги наведува: *A.Ag.1184-1197*<sup>8</sup>, *Eu.180f.*<sup>9</sup>; и напоменува дека

---

προσηκες· αἰνῶ δ' ὅτι σέβεις τὸ σωφρονεῖν.  
*E.Hec.237*: Εκ. ἡμᾶς δ' ἀκοῦσαι τοὺς ἐρωτῶντας τάδε.  
*E.Andr.355*: Αν. ἡμεῖς γὰρ εἰ σὴν παῖδα φαρμακεύομεν  
καὶ νηδὺν ἐξαμβλοῦμεν, ὡς αὐτὴ λέγει,  
ἐκόντες οὐκ ἄκοντες, οὐδὲ βῶμιοι  
πίτνοντες, αὐτοὶ τὴν δίκην ὑφέξομεν  
*S.An.926*: Αν. παθόντες ἄν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες·  
*S.Tr.491*: ΔΗ. Ἄλλ' ὥδε καὶ φρονοῦμεν ὥστε ταῦτα δρᾶν,  
κοῦτοι νόσον γ' ἐπακτὸν ἐξαρούμεθα  
*S.El.399*: ΗΛ. Πεσοῦμεθ', εἰ χρή, πατρὶ τιμωρούμενοι.

<sup>8</sup> Κα. καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμωσ ἶχνος κακῶν  
ρίνηλατούση τῶν πάλαι πεπραγμένων.  
τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς  
σύμφθογος οὐκ εὐφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει  
καὶ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,  
βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,  
δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων.  
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι  
πρώταρχον ἄτης· ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν  
εὐνὰς ἀδελφοῦ τῶ πατοῦντι δυσμενεῖς.  
ἡμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὥς;  
ἢ ψευδόμαντίς εἰμι θυροκόπος φλέδων;  
ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ' εἰδέναί  
λόγῳ παλαιὰς τῶνδ' ἀμαρτίας δόμων.

<sup>9</sup> Απ. ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος·  
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,  
μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν,  
χρυσηλάτου θώμιγος ἐξορμώμενον,  
ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλανα πλευμόνων ἀφρόν,  
ἐμοῦσα θρόμβους οὐς ἀφείλκυσας φόνου.

употребата на еднина сугерира устреманост на хороводецот. Ова е разбирливо во дијалозите од кадешто се земени овие примери, затоа што во нив хороводецот навистина има активно учество; Касандра разговара со хороводецот на хотот Аргејски старци, а Аполон со хоровотката на Евменидите. Натаму овој автор забележува дека двата граматички броја се јавуваат еден до друг и во хорските партии, па ги посочува следните примери A.Su.777-779<sup>10</sup> и E.IT1494-96<sup>11</sup> но не дава никакво објаснување за овој паралелизам во употребата на бројот, туку заклучува: "Бесмислено е да се откријат *plurales modestiae* или *maiestatis* во овие фрагменти" (p.139). Ова е навистина точно, зашто не може на ист начин да се објасни употребата на 1pl. од страна на хорот и повремената употреба на 1.pl. од страна на драмското лице кога тоа се однесува на самото тоа лице. За употребата на граматичкиот број од страна на хорот Џонс вели: "Се чини невозможно да се изведе некако правило или план од кој зависи употребата на бројот во хорските партии. (...) можеби метричките правила би можеле да бидат вистинско објаснување во голем број случаи." (p.138).

Белешки за употребата на граматичкиот број можат да се најдат и во коментираниите изданијата на трагедиите. Најчесто замената на бројот само се посочува но без да се побара можната причина за тоа. Станфорд во додатокот на својот коментар на Софокловиот *Ајани* му обрнува поголемо внимание на овој проблем. Тој забележува дека хороводецот генерално употребува еднина, но понекогаш и множина кога сака да ги подвлече

<sup>10</sup> Χο. ἰὼ γὰρ βοῦνι, πάνδικον σέβας,  
 τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας  
 χθονὸς κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που;  
 μέλας γενοίμαν καπνὸς  
 νέφεσσι γειτονῶν Διός,  
 τὸ πᾶν δ' ἄφαντος ἀμπετῆς αἰδινὸς ὡς  
 κόνις ἄτερθε πτερύγων ὀλοίμαν.

<sup>11</sup> δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις.  
 μάλα γὰρ τερπνὴν κάνέλπιστον  
 φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαί.

чувствата што му се заеднички со целиот хор<sup>12</sup>. Слично, именка во множина употребена со прво лице еднина може да изрази заедништво или извесна релација помеѓу хороводецот и хорот<sup>13</sup>. Што се однесува до бројот на заменките и на глаголските облици кои ги употребува целиот хор Станфорд вели дека хорот за себе говори во еднина или множина во слободна алтернација, па како примери ги посочува стиховите S.Ai.136-65, каде има три глаголски форми во еднина (ἐπιχαίρω, ἔχω, πεφόβημαι), една замена во множина (ἡμᾶς) и една глаголска форма во множина (κατέχουσ') што се однесуваат на хорот; го наведува и примерот со стиховите S.Ai.1185-1222 каде има шест глаголски форми во еднина (κεῖμαι, γενοίμαν...) и една во множина (προσείπομεν). Сепак, овој вид на пресметување воопшто не ја објаснува замената на граматичкиот број во говорот на хорот, и не може да се каже дека двата броја се употребуваат во слободна алтернација пред да се испитаат можните ограничувања на таа слобода. Доколку секој број употребен во говорот на хорот му дава посебен печат на изразот, како што обично се смета дека е случај во говорот на драмските лица, тогаш не може да се зборува за слободна алтернација.

Во коментарите неретко внимание им се посветува и на императивните форми кои се однесуваат на хорот; вообичаено е да се мисли дека со 2pl. во императив хороводецот им се обраќа на своите другари-хореути. Норден (Norden, E., *Aus altrömischen Priesterbüchern*, Lund 1939) споредувајќи ја употребата на императивот во второ лице во хорските песни на грчката трагедија со онаа во обредните песни на Арвалските браќа во Рим, дошол до сознание дека е сосем можно хорот како целина да употребува императиви упатени до себеси било во еднина било во множина.

<sup>12</sup> S.Ai.283: ΧΟ. Τίς γάρ ποτ' ἀρχὴ τοῦ κακοῦ προσέπτато;  
δήλωσον ἡμῖν τοῖς ξυναλοῦσιν τύχας.

S.Ai.332: ΧΟ. Τέκμησσα, δεινά, παῖ Τελευταῖαντος, λέγεις  
ἡμῖν, τὸν ἄνδρα διαπεφοιβάσθαι κακοῖς.

<sup>13</sup> S.Ai.900: ΧΟ. ὤμοι ἐμῶν νόστων



Канихт (Kannicht, R.) во својата дисертација (*Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Traögdie*, diss. Heidelberg 1957) посебно се задржува на лирскиот дијалог помеѓу Електра и хорот, додека Орест спие (E.Or.140-207) и смета дека Електра му се обраќа на хорот во еднина кога содржината на нејзиното обраќање се однесува на зборовите на хорот (φώνει, κάταγε, ἴθι, πρόσιθ', ὀλεῖς, κινήσεις), а во множина кога тоа се однесува на неговите активности (ἀποπρόβᾱτ', ἐμόλετε). Алтернацијата на граматичкиот број во овој случај Канихт ја објаснува на следниот начин; во дијалогот со Електра најверојатно учествува само хороводецот, па оттаму еднината во говорот на Електра кога таа му се обраќа на својот соговорник; додека другите хореути се зафатени со активности околу постелата на Орест и ним Електра им се обраќа во множина. Па сепак, на крајот останува препораката секој случај да се испитува посебно, затоа што "не е можно да се согледа некоја општоважечка законитост во обраќањето на драмското лице кон хорот".

Како и да е, овој проблем во најголем дел само од време на време е испитуван, а расправата е ограничена на неколку поединости. Ако се фрли поглед врз неколку современи коментари на различни драми се добива впечаток дека прашањето за употребата на граматичкиот број респективно хорот често пати предизвикува интерес кај авторите на коментираниите изданија, па сепак појавата ни од далеку не е сосем разјаснета.

Пари во својата дисертација (Parry, H., *The Choral Odes of Euripides: Problems of structure and dramatic relevance*, diss. University of California, Berkeley 1963) за употребата и за значењето на првото лице во трагедијата размислува вака: "Навистина, оваа тема е доволно опширна за да биде предмет на една посебна расправа. Едно задоволувачко излагање би барало исцрпно испитување на повеќето фрагменти со прво лице и енина и множина, од најраните сочувани примери на хорска лирика, неговата функција, начинот на кој е претставено и

т.н. Со ваква основа, посебните прашања што се однесуваат на песните во драмата би можеле да бидат појасно согледани."(159) "(...)Отсуството на еден систематски и сеопфатен пристап кон темата има за последица малубројни претпоставки."(160) Употребата на граматичкиот број и лице од страна на поетот и исполнителите во не-драмската хорска лирика е тема која е многу внимателно обработувана, но и во оваа прилика алтернатијата на прво лице енина и множина не побудува многу коментари. Во расправите кои се однесуваат на хорот од трагедијата, кој се разликува од другите лирски хорови поради неговата драмска димензија, она што побудува најголем интерес е улогата на хорот. Како и да е, испитувањето на употребата на граматичкиот број респективно хорот можно е да биде основа за осветлување и на прашањето за неговата функција.

## 2. Знаковната вредност на личните заменки во драмскиот дискурс

Прашањето за квантитативната идентификација на хорот во трагедијата не го подразбира само прашањето за употребата на граматичкиот број во трагедијата респективно хорот (во кој граматички број, еднина или множина, хорот говори за себе и со кој граматички број драмското лице му се обраќа на хорот), туку го вклучува и прашањето за значењето на граматичкиот број кај личните заменки (1.sg. и pl. и 2.sg. и pl.) што се однесуваат на хорот во трагедијата.

Кога еден зборува за своите искуства, тогаш разбирливо употребува 1.sg.; а, кога сака да соопшти дека искуството го споделува со други, тогаш употребува 1.pl. Во недрамската хорска лирика можно е поетот да говори за своите искуства преку хорот во своето сопствено лице и во тој случај множината на изведувачите на песната не влијае врз употребата на бројот. Но, во драмските хорски песни, каде хорот не е само изведувач на автотелична поетска целина, туку заедно со песната е дел од еден поширок миметички простор на друга автотелична поетска целина - драма, хорот говори за своите лични искуства и мисли. За хорот еднакво е можно, како и за некој поединец, сопствените искуства да ги изрази во 1.sg.; секој член на хорот зборува само за себе, па бидејќи има повеќемина што мислат слично, еднината "јас" во хорските партии го означува всушност секој член на хорот.

Грамматичката функција на множината "ние" не одговара на контекст во кој се бара да се искаже лично мислење и искуство, бидејќи "ние" не е множина од "јас" (помножено "јас", јас +јас+ јас +јас) туку означува единка и други личности, кои се блиски, но сепак одвоени од неа. "Ние" е збир од квалитативно различни делови. Тоа може да вклучува покрај "јас" и личности кои одвоено би се однесувале на трето лице, а тоа би можел да биде некој/некои сосем близок/-ски или подалечен/-чни: "јас и овие", "јас и тие". Тоа може исто така да вклучува личности кои одвоено би се однесувале на

второ лице: "јас и ти". Според тоа, 1.pl. се употребува повеќе во некаква колективна смисла, тогаш кога некој сака да ја посочи својата припадност на некоја група, или тогаш кога некоја група зборува во еден глас за да ја подвлече својата здруженост, сплотеност, заедничка припадност. Ова второто навистина ретко се сретнува во секојдневниот живот, но во хоските песни е нешто што се подразбира. Хорот во грчката трагедија е составен врз принципот на припадност на иста родова или возрастна група (девојки, старци, жени), врз основа на единствено потекло (Океаниди, Данаиди), заедничка географска припадност (Аргивци, Тебанци, Трахинки, Феникијки) и други слични интегрирачки фактори (дружина, придружба, служба).

Од друга страна, доколку хорот не сака да ја истакне својата колективност, туку зборува во името на неколкумина слични поединци, тогаш за него е природно да се изрази со 1.sg.. Хорот во недрамската хорска поезија составен е од различни индивидуи, бидејќи тој е составен од стварни (а не фингирани) поединци; но релациите изразени преку граматичкото лице во хорските песни, доколку не се протегаат (и) на поетот, туку сосем јасно се однесуваат на изведувачите, не го претставуваат хорот во поединости, туку само упатуваат на некои карактеристични црти на оние кои го сочинуваат хорот<sup>1</sup>. Хорот во драмата нема воопшто потреба од внатрешна диференцијација: бидејќи исполнителите не ги претставуваат своите реални личности, туку превземаат извесна улога, па за нив е можно сите заедно да превземат некоја сосем слична улога и во поединости да ги изразат чувствата и ставовите на тој лик. Оваа внатрешна сличност на членовите на драмскиот хор јасно се гледа и од честата употреба на првото лице еднина и од надворешната појава на хорот. Граматичкиот термин "лице" не ја покрива во целост семантичката вредност на терминот πρόσωπον што се сретнува кај античките граматичари. Овој збор, со основно значење "лице, лик" во јазикот на театарот значи "маска" на глумецот и "улога" во која влегува глумецот. Во драмата

---

<sup>1</sup> Alc. fr. 1P, 64-91

најверојатно секој од членовите на хорот носел слична маска<sup>2</sup>; така што, хорот навистина бил само едно πρόσωπον мултиплицирано во дванаесет, петнаесет или дваесет и четири. Наместо збир од различни индивидуи, хорот во драмата е помножена индивидуа. Па сепак, ова сè уште не значи дека хорот е само една од *dramatis personae*; и покрај можната граматичка редукција на очигледната множина на еднина, хорот во трагедијата и како помножена индивидуа ја задржува својата знаковна вредност на група<sup>3</sup>.

Односот помеѓу 2.sg. и 2.pl. не е во целост еднаков со сликата која е дадена за првото лице. Надворешната ситуација - дали оној кој говори пред себе има еден или повеќемина- може да влијае врз изборот на бројот. Од друга страна, изборот на бројот зависи исто така и од личниот став на оној кој говори - дали тој сака да му обрне внимание само на еден од групата или на сите. Се разбира, 2.sg. е упатено само на еден и се однесува само на дејствувањето на тој еден. Во разговор со еден исто така е можно да се употреби 2.pl. Во класичниот грчки ова секогаш се однесува освен на овој еден и на некој друг исто така: тоа не е учтива форма која се упатува само на една личност. Исто како и 1.pl., така и 2.pl. може да вклучи и други личности, било отсутни или присутни, на кои мисли оној кој говори. Кога некој говори со група и кога некој како претставник на групата одговара - што е вообичаена ситуација во секојдневниот живот- тогаш е можно на овој претставник да му се обраќа било во еднина, било во множина. Еднината се употребува често кога се мисли на она што тој го говори. Множината значи "ти и овие/оние/тие". Треба да се додаде дека второто лице множина има значење "ти и ти и ти", додека првото лице множина не може да се употребува во таа смисла. Доколку оној кој говори сака особено да подвлече дека му се обраќа на секој

---

<sup>2</sup> Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford<sup>2</sup> 1968.p.237ff.

<sup>3</sup> И тогаш кога неговата улога драматуршки се изедначува со улогата на драмското лице; како на пример во Ајсхиловата трагедија *Прибеѓарки* каде хорот од Данаиди навистина се однесува како трагичко лице, дејствува трагички (станува проблем и предмет на трагичка расправа), страда трагички; но, истовремено, со својата колективна знаковност го обележува просторот на πόλις во трагедијата, местото каде се расправа и разрешува трагичкиот судир.

еден од групата, тогаш тој може да го замени второто лице множина со еднина, упатувајќи ги своите зборови на секој поединечно еден по еден.

Употребата на второто лице во драмата го свртува вниманието, било тогаш кога се јавува во хорските партии во случај членовите на хорот да разговарат меѓусебно, било кога драмското лице му се обраќа на хорот. Поради особената воедначеност на карактерот на хорот, иако група, хорот може да се смета за поединец и нему да му се обраќаат со 2.sg., што, се разбира, отстапува од вообичаената форма на обраќање во реалниот живот.

### 3. Граматичкиот број и метричката артикулација

Кога се работи за поетски јазик кој (во антиката без исклучок) е метрички артикулиран, тогаш секое негово разглобување нужно го вклучува прашањето за степенот на модулирачката улога на метарот. Затоа и во оваа прилика треба да биде разгледана релацијата на метричкиот облик во изборот на граматичкиот број. Тешко е со сигурност да се каже дали поетот го употребил дадениот граматички број затоа што тоа значење одговара на содржината, или затоа што избраниот број е посоодветен за метричката схема во однос на другиот. Доколку обликот во еднина има еднаква метричка вредност со оној во множина и во таа смисла тие се меѓусебно заменливи, тогаш може да се заклучи дека е избран оној број кој подобро одговара на мисловниот контекст. Од друга страна, на некои места може да се воочи забележителна разлика во квантитативниот идентитет на облиците од еднина и множина. На пример, кај облиците во 1.pl. на крајот од зборот често се јавуваат два кратки слога (пр. -ομεν, -αμεν, -οιμεν, -αιμεν, -μεθα), додека завршетоците за еднина -ω, -μαι, -μην според квантитетот се долги. Слично, кај облиците од посвојната замена за 1.pl. (ἡμέτερος, ἡμέτερά, ἡμέτερον) во средината се јавуваат два кратки слога еден до друг, додека облиците на посвојната замена за 1.sg. (ἐμός, ἐμή, ἐμόν) најчесто градат јамб. Според тоа, може да се претпостави дека споменатите облици во множина вообичаено се употребуваат во дактили (-υυ), анапести (υυ-), холијамби (-υυ-) идохмии (υ—υ-/—υυ—υ-), а дека облиците во еднина се употребуваат за јамби (υ-). Па сепак не може да се тврди дека изборот на обликот е условен единствено од метарот. Доколку поетот сака да употреби облик во множина, на пример заменката ἡμέτερος, затоа што тоа одговара на она што тој сака да го соопшти, како е можно при тоа да го избегне метричкиот облик -υυ-? Или, дали треба да се каже дека метричката схема ја условила употребата на обликот во множина? Дактилскиот хексаметар и јамбскиот триметар природно создаваат извесни ограничувања во изборот на зборовите. Но,

метарот на хорската лирика е далеку поеластичен, па замената на зборови, на облици, слободата во подредувањето на зборовите нудат толку богати можности за избор, што поетот најверојатно нема потреба да одбира облици *metri causa*, кои не би одговарале на мислите во контекстот.

Понекогаш, контекстот покажува можност за алтернативна употреба на граматичкиот број, и тогаш најверојатно метричката схема влијаела на изборот. Но, почесто избраниот број е важен за контекстот, понекогаш навистина многу, и тогаш е значајно да се разбере означувачката вредност на бројот за да се дојде до релевантно толкување на драматуршката порака. Доколку се покаже дека изборот на бројот бил условен пред сè од метарот, тогаш е можно многу обележја на изразот (*λέξις*) да останат незабележани. Токму поради тоа треба да се испитаат можните вредности на избраниот број со оглед на непосредната содржина на мислите. Хорот може да употреби не само облици во прво лице еднина и множина, туку исто така, на пример, колективни именки кога се обраќа себеси, па метричките правила не можат да влијаат на изборот на овие именки наместо облици за 2.sg. Доколку избраниот број е значаен за контекстот и доколку употребата на инакви облици не би го постигнала истиот ефект, тогаш изборот на бројот не би требало да зависи од барањата на метарот. Токму поради ова на принципот *metri causa* му се обрнува внимание само тогаш, кога се смета дека тоа е неопходно.

Намерата е да се објасни како избраниот граматички број допринесува за изразната моќ на мислата која е искажана во дадениот контекст. Во некои случаи извесна тенденција во употребата на бројот се забележува кај сите драмски поети, додека кога станува збор за други случаи авторите сосема се разликуваат еден од друг. Како и да е, изборот на граматичкиот број во драмскиот дискурс најверојатно не е произволен, ниту, пак, условен од метарот.



## 4. Граматичкиот број во недрамската поезија

### 4.1. Хомер и епската поезија

Без сомнение многу обележја на изразот од епската традиција, од хорската лирика, од јамбската поезија и од култните песни во чест на некој бог или херој нужно се содржат и во трагедијата. Па сепак, невозможно е до крај да се препознаат овие обележја; делумно затоа што се инкорпорирани во новиот драмски облик, а делумно затоа што нашето знаење за раните поетски облици, поради фрагментарноста на матерјалот, е многу слабо. Може да се претпостави дека референците на хорот во драмата се во многу нешта слични на референците што се однесуваат на поетот или на исполнителите во другите видови поезија. Од друга страна, треба да се има на ум дека во трагедијата и во комедијата, лицата, вклучително и хорот, говорат и дејствуваат во свет на една поинаква, драмска илузија.

Кај Хомер јасно можат да се препознаат фолклорните облици на некои древни видови хорски песни: *λίνοσ* "Линова песна" ( $\Sigma$  570), *θρῆνος* или *γόοσ*<sup>1</sup> "тажачка, редба, плаковна песна" ( $\Sigma$  51,316,  $\Psi$  10,  $\Omega$  721), *ὑμέναιοσ* "свадебна песна" ( $\Sigma$  493), *παίηων* "пајан" (  $A$  473,  $X$  391), веројатно *παρθένειον* "моминска песна" ( $\zeta$  101) и веројатно *ὑπόρχημα* "песна придружена со танц" ( $\theta$  261,  $\psi$  133, 143). Оние места каде се опишуваат ритуали на оплакување нудат податоци за нивното изведување во еден реален контекст; близок роднина или пријател на покојниот го започнува оплакувањето: *ἐξῆρχε γόοιο* ( $\Sigma$  51, 316,  $\Psi$ 12,  $\Omega$ 723) - Андромаха, Хекаба и Елена по повод смртта на Хектор; Тетида, Ахил и Брисеида по повод смртта на Патрокло - а другите учесници во оплакувањето одговараат со лелекање и плачење:

---

<sup>1</sup> И *θρῆνος* и *γόοσ* може да значи обред на оплакување што го изведуваат роднините на покојниот, но *θρῆνος* се употребува повеќе за уметнички облик на тажење што се јавува во поезијата, додека *γόοσ* се употребува само за неуметнички, фолклорен вид.

ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (Ω 722,746), а жениӣе ӣажеле ӣо ниф;  
 ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων (Ω 776) а народо̄ӣ неброен лӣӣал. Кога започнува тренос ексархонтот (започнувачот) може да ги поттикне другите со 1.pl. во конјунктив, како што прави Ахил во Ψ9: Πάτροκλον κλαίωμεν<sup>2</sup>. Се чини дека тажачката во основа ја изведува еден, а другите само ја поддржуваат /придружуваат неговата песна. Истото би можело да се каже и за Линовата песна чие исполнување е опишано во Σ 569:

τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη  
 ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε  
 λεπταλέη φωνῆῃ τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ  
 μολπῆ τ' ἰγυμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.<sup>3</sup>

Овде, исто така, се чини дека еден е задолжен за музичката изведба, додека другите го придружуваат со извици и танцување.

За проблемот кој се разгледува од интерес е да се испитаат оние места кај Хомер, каде поетот сака да прикаже илузија на говор од неколкумина. За овие места расправа Хенце<sup>4</sup>, кој ги нарекува "chorreden" "хорски говори" или "говори во хор". Групата за која станува збор во својот говор или го соопштува своето мислење за некој настан некому што е надвор од нејзиниот круг, или расправа за тоа внатре меѓу своите членови; или, пак, им се обраќа на боговите во молитва, како во *Илијада*, или им се обраќа на хероите, како во *Одисеја*. Содржината на нивните говори, според тоа, е од слична природа како содржината на хорските партии во трагедијата. Хенце (254) забележува дека само оние говори кои се упатени на некој кој не припаѓа на групата (ι494ff., κ443ff., ρ483ff., σ112ff., υ376ff., φ362ff., χ27ff.) оставаат впечаток како да ги говорат неколкумина едногласно.

<sup>2</sup> за да з' о̄йлачеме Па̄ӣрокла

<sup>3</sup> а во средина̄ӣа ӣак едно момче им свирело с̄ӣрасно  
 в своја̄ӣа формин̄а јасна ӣеејќи со нежен з̄ласок  
 ӣрекрасна Линова ӣесна, а оние з̄мечеле з̄розје  
 ӣридружувајќи со ӣесна и ӣисок и сложно скокајќи.

<sup>4</sup> E. Henze, Die Chorreden in den homerischen Epen. In: *Philologus* 64, 1905, S.254-268.

Како што се овие говори, исто така и молитвите кон боговите се говори упатени кон некого што е надвор од групата (Г298ff., 320ff., Н179ff., 202ff.). Но, зборовите ὦδε δέ τις εἴπεσκε *вака некој ќе речел* или ἄλλοθεν ἄλλος *еден од овде, друг од онде*, кои често воведуваат во (или следат) ваков говор, покажуваат дека поетот не ја прикажува групата како група која говори едногласно, туку како група во која различни говорни лица искажуваат зборови со слична вредност, а говорот што се наведува претставува резиме на нивните изрази. Кога говори со некого што е надвор од нејзиниот круг, групата скоро секогаш кон себе се обраќа во 1.pl.. Единствениот случај во еднина е во υ381: ἀλλ' εἴ μοί τι πίθοιο, (...) τοὺς ξείνους (...) πέμψωμεν (...) при што 1.pl. во конјунктив (хортативен) ги влукчува оние што говорат (просците) од една страна и Телемах од друга. Затоа овде, чувството на зедништво на групата се изразува веднаш по обликот во еднина.

Многу почесто овие "говори во хор" не се упатени на некое надворешно лице, па Хенце (254) со право забележува дека во овие случаи поетот не смета дека оние што говорат образуваат затворена целина, туку дека се работи за неколку помали групи, каде еден им ги соопштува своите мислења на другите. На ваков заклучок јасно упатува формулата со која најчесто се воведуваат овој вид говори: ὦδε δέ τις εἴπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον. *Вака ќе ѝрозборел некој кон блискиоῖ ἰοῶледнувајќи*. Шест од десет "говори во хор" во *Илијада* и единаесет од осумнаесет говори во *Одисеја* се од овој вид. (B273ff., Г157ff., Δ82ff., Ρ415ff., 422ff., Χ373ff., β325ff., 332ff., δ770f., θ329ff., κ38ff., ν168f., σ73f., 401ff., φ397ff., 402f., ψ149ff.) Во овие разговори на групата, секогаш се употребува 1.pl.. Впечатоците на членовите на групата кога говорат еден на друг можат да бидат воведени со вокатив упатен кон групата (Ρ415: ὦ φίλοι) или со поттик искажан со 1.pl. во конјунктив (κ44: ἰδόμεθα).

Според тоа, хомерското прикажување на групи кои говорат е прилично реалистично: тој дава слика на неколкумина кои, или говорат еден со друг,

или на некој друг му го соопштуваат мислењето кое преовладува меѓу нив. Единството и блискоста во групата не се нагласуваат, ниту пак нејзината еднородност; додека сличноста на нејзините членови се нагласува само до степен кој дозволува нивното мислење да биде изразено во 1.sg..

Во хомерската епска поезија поетот останува прикриен; местата каде се објавува поетот се малубројни и се појавуваат само на почетокот каде тој им се обраќа на Музите<sup>5</sup>. Граматичкиот број кој при тоа се користи може да биде 1.sg. или 1.pl.. Множината се употребува во смисла на здруженост со публиката. Во *Хомерскиите химни*, личните референци на поетот во голема мера се од оној вид како кај Хомер, а се појавуваат особено на почетокот од песната, каде поетот објавува за што има намера да пее<sup>6</sup>, или прашува како би било најдобро да се направи тоа<sup>7</sup>, и особено на крајот, каде поетот дава објаснување за промената на предметот<sup>8</sup>. Во *Химнајќи на Ајолон* 165ff., изнесениот став на поетот за самиот себе, за неговата работа и за неговата публика се разликува од ставот кај Хомер, затоа што авторот наведува податоци за себеси кои го свртуваат вниманието кон неговата личност<sup>9</sup>. Во *Хомерскиите химни* извесна новина во однос на поетскиот јазик кај Хомер е и обраќањето на поетот кон публиката. Во *Химнајќи на Ајолон* поетот ѝ се обраќа на својата публика употребувајќи 2.pl., од неа бара да се сети на него некогаш во иднина и да му ја даде својата поддршка и ветува дека низ неговите песни неговите слушатели (публика) ќе стекнат слава<sup>10</sup>. Сето ова го изразува заедничкиот интерес и духот на заедништво помеѓу поетот,

---

<sup>5</sup> Види: Елена Колева, Соографија на Песната. In: *Анџолоџија на хеленската лирика*.

Предговор, вовед и препев од старогрчки Елена Колева. Скопје, 1996. стр.23-36

<sup>6</sup> *Hom.Cer* 1: Δήμητρ' ἠύκομον σεμνήν θεάν ἄρχομ' αἰεΐδειν,

*Hom.Apoll.* 1: Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο,

*Hom.Ven.* 1: Κυπρογενῆ Κυθήρειαν αἰείσομαι ἢ τε βροτοῖσι

<sup>7</sup> *Hom.Apoll.* 19, 207: Πῶς τάρ σ' ὑμνήσω πάντως εὐμνον ἑόντα;

<sup>8</sup> *Hom.Cer* 495, *Hom.Apoll.* 546, *Hom.Merc.* 580: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

<sup>9</sup> *Hom.Apoll.* 172: τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεί δὲ Χίω ἐνὶ παιπαλοέσση,

<sup>10</sup> *Hom.Apoll.* 165-174: χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι· ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθε  
μνήσασθ', (...)

ἡμεῖς δ' ὑμέτερον κλέος οἴσομεν ὅσσον ἐπ' αἶαν

изведувачите и публиката во култните песни кај древните Хелени. Непосредниот однос помеѓу поетот и публиката е сè уште жив во парабасата на комедијата, но тоа е скоро невозможно во трагедијата, каде што сè она што се случува на драмско ниво не се споделува со публиката.

Во епските песни на Хесиод, личноста на поетот излегува од песната на еден сосема поинаков начин од оној во Хомеровата епика. Хесиод го спомнува своето име, го опишува своето занимање и своето окружување<sup>11</sup>, ги објавува своите лични мислења и искуства<sup>12</sup>.

#### 4.2. Монодија, јамбска поезија и елегија

Во монодијата како и во јамбската поезија, во трохејските и во елегиските песни од седмиот и шестиот век ст.е., индивидуалноста на поетот е јасно означена<sup>13</sup>. Првото лице еднина во кое се изразуваат силни чувства и мисли е карактеристична црта на овој поетички род. Поетот не ретко кажува за своите лични искуства, така што можно е, до извесен степен, да се изгради претстава за неговата личност врз основа на референците во песната кои укажуваат на неговата индивидуалност. Па така, поетот ги опишува своите лични искуства кога, на пример, Сапфо говори за својата ќерка (87PLG) или за својот брат (5LP), Алкај за своето оружје (15PLG) или за променливата среќа (130LP), Архилох за својот војнички живот (2PLG) или Солон за својата позиција помеѓу спротивставените партии во Атина (3.30PLG, 30PLG, 24D).

---

<sup>11</sup> Th.22-23: αἰ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο.

<sup>12</sup> Op.270: νῦν δὴ ἐγὼ μήτ' αὐτὸς ἐν ἀνθρώποισι δίκαιος  
εἶην μήτ' ἐμὸς υἱός, ἐπεὶ κακὸν ἄνδρα δίκαιος  
ἔμμεναι, εἰ μείζω γε δίκην ἀδικώτερος ἔξει.

<sup>13</sup> Kranz, W., Sphragis: Ichform und Namensiegel als Eingangs und Schlussmotiv antiker Dichtung. In: *RhM* 104 (61) 3-46

Па сепак, не е сосема јасно во колкава мера треба да се смета за основана претпоставката дека 1.sg. недвосмислено го претставува поетот лично. Френкел (Fränkel, H., *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. Munich, 1962.S.587) прилично јасно нагласува дека употребата на 1.sg. е во поопшта смисла. Тој вели дека монодиската мелика не е монолошка, таа им се обраќа на другите по повод некои важни универзални теми. Па така, изразувањето на чувствата во 1.sg., во многу случаи во хеленската лирика, би било поавтентично ако се смета за начин на експресија кај некои луѓе, одошто за откривање и објавување на личните чувства на поетот. Имено "Хеленските лирски поети не сакаат да го привлечат вниманието со искажување на сопствените, лични чувства, туку врз еден пример да го покажат она што е општо и темелно. (...) она што сакаат да го претстават не е личното знаење, туку објективната човекова вистина"(Френкел, 169). Репрезентативниот карактер на 1.sg. уште појасно може да се види во оние случаи каде "јас" изнесува мислења за различни аспекти од животот. Понатаму, поетот во 1.sg. изразува такви ставови кои не се само лични, туку општо прифатени од заедницата; како што прави Архилох во фрагментите: 21PLG<sup>14</sup> и 52PLG<sup>15</sup>. "На овој начин", коментира Френкел, "тој (Архилох) не сака да го изрази својот личен став, туку да ја поткрепи вистинската вредност за негово прифаќање." Заклучокот дека "јас" формата во древната лирика секогаш има некаква претставувачка функција премногу ја нагласува интенциозната објективност и дидактичката намера во древната лирика. Довер, во еден есеј за Архилох<sup>16</sup>, вели дека дури и овој вид на воопштувачка белешка за животот е всушност израз на емотивна состојба; затоа што кратките песни, оние на Архилох како и оние многу поархаичните, во основа изразуваат чувства. Од друга страна,

<sup>14</sup> Arch. fr. 52PLG: οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον,  
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,  
ἀλλὰ μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν  
ῥοικός, ἀσφαλῆως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίας πλέως.

<sup>15</sup> Arch. fr. 21PLG: οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει,  
οὐδ' εἶλέ πῶ με ζήλος, οὐδ' ἀγαίωμα  
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἔρέω τυρανίδος·  
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.

<sup>16</sup> Dover, K., The poetry of Archilochus. In *Archilochus*. Geneve, 1963. p.181-212.

пак, доколку поетот има нагласено дидактичка намера, чувствата што тој ги има за да бидат општо прифатени можат да бидат вообличени во императив упатен на повеќе или помалку неодредено второ лице, како што е случајот со поуките кои Теогнид ги упатува до Кирно.

Бидејќи моноиската лирика нема препознатлива артикулација на исполнител, како што има хорската лирика, поетот и исполнителите обично воопшто не се разликуваат.<sup>17</sup> Меѓутоа, моноиската лирика може да биде прикажана во миметички облик, при што 1.sg. во секој случај не се однесува на поетот. Примери за ваква "драмска" употреба на 1.sg. има кај Алкај<sup>18</sup>, кај Анакреон<sup>19</sup>, кај Архилох<sup>20</sup>. Фрагментите на Алкај и на Анакреонт покажуваат дека лицето што говори во 1.sg. е од женски род (δείλαν, πεδέχοισαν; φέρουσα); значи, не говори поетот лично. А за фрагментите на Архилох Аристотел во *Рейџорика* (1418b23ff.) вели: " (...) треба некој друг да говори [во беседата] во име на говорникот. Така постапува (...) Архилох кога прекорува; во своите јамби [fr.69PLG] го воведува таткото да говори за својата ќерка (...) во јамбите [fr.21PLG] го воведува и Харон дрводелецот (...)." Овој вид на драматизација во древната лирика можеби бил по(во)обич(а)ен одошто нам ни е познато. Скудните фрагменти што ги имаме не нудат секогаш јасни и недвосмислени показатели за тоа дали поетот говори за неговите лични искуства или некоја измислена личност говори во некоја имагинарна ситуација. Во древната, предлитерарна поезија овој вид драматизација на измислена ситуација е нешто вообичаено, па Довер во својот есеј (199) го поткрепува ова гледиште со забелешката дека и покрај тоа што Архилох живеел во една далеку поцивилизирана заедница, сепак во

---

<sup>17</sup> Има неколку фрагменти од свадбени песни на Сапфо напишани за хорска изведба. На пример, стихот: τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐκάσδω; (115LP) може да се смета за издвоено прашање на секој член на хорот.

<sup>18</sup> Alc. 58PLG: ἔμε δείλαν, ἔ]με παῖσ[αν κακοτάτων πεδέχοισαν

<sup>19</sup> Анакреон 22 PLG: ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμπρά.

<sup>20</sup> Arch. fr. 21PLG: οὐ μοι τὰ Γύγεω ...

Arch. fr. 69PLG: χρημάτων ἄελπον οὐδέν...

неговата поезија има некои одлики заеднички со одликите на чувствените песни од древната поезија.

Во монодијата многу поретко се употребува 1.pl.. Често пати неможно е да се одреди значењето на множината, бидејќи постоечкиот матерјал е во голема мера фрагментарен. Како и да е, се чини дека множината во повеќето случаи навистина застапува други личности, во кои се вклучува и самиот поет. Ова особено се однесува на некои фрагменти од Сапфо каде има форми во множина што ја подразбира поетесата и лицето на кое му се обраќа во песната<sup>21</sup>. Слично и кај Архилох<sup>22</sup>. Природно е да се претпостави дека во првото лице множина вклучени се и оние блиски и пријатели за кои се говори во трето лице<sup>23</sup>. Во песните со полисна содржина вообичаен е овој вид на множина кој ја означува партијата за која се залага поетот или целата држава<sup>24</sup>. Слично и во здравиците, множината ги подразбира и пријателите на поетот, било да се пее за нив во второ или во трето лице<sup>25</sup>. Во 1.pl. се искажуваат и некои општи ставови, или се истакнуваат некои човечки слабости, како на пример кај Архилох<sup>26</sup>, или кај Семонид (1D, 4 и 23; 2D; 3D), Мимнерм<sup>27</sup>, Солон (1D, 33, 36, 76). На некои места, пак, се чини дека 1.pl. е

---

<sup>21</sup> Saph. fr. 94LP (πεπ[όνθ]αμεν, ἐπάσχομεν, ἀπέσκομεν)

Saph. fr. 27LP: σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον· εὖ δε[  
κα]ῖ σὺ τοῦτ', ἀλλ' ὅττι τάχιστα[  
πα]ρ[θ]ένοις ἄπ[π]εμπε, θεοί[  
[ ]εν ἔχοιεν

Saph. fr. 150LP: οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσοπόλων οἰκίαι  
θρῆνον ἔμμεν'· οὐ κ' ἄμμι τάδε πρέπτοι

<sup>22</sup> Arch. fr. 7D: ἔχομεν, ἐς ἡμέας ἐτράπεθ'

<sup>23</sup> Saph. fr. 5LP,7: γένοιτο δ' ἄμμι ; Сапфо мисли на себе и на својот брат за кого пее во трето лице (θέλη). Или Saph. fr.94LP,8: πεδήπομεν; третото лице (κατελίμπανεν, ἔειπε) се однесува на љубимницата на Сапфо.

<sup>24</sup> Alc. fr.70LP,8-10; 129LP,24; 305LP,10; 6LP,2; 326LP,3; Tyrт.1D,50; 4D,1; Sol. 3D,1; 4D,7

<sup>25</sup> Alc. 58LP,13; 335LP, 2; 346LP, 1; Arch. 5D, 8; Anakr.356aP, 1; 356bP, 4)

<sup>26</sup> Arch. 64D: οὐτις αἰδοῖος μετ' ἀστῶν οὐδὲ περίφημος θανῶν  
γίνεται· χάριν δὲ μᾶλλον τοῦ ζοοῦ διώκομεν  
(οἰ) ζοοί, κάκιστα δ' αἰεὶ τῶι θανόντι γίνεται.

<sup>27</sup> Mimn.2D, 1: ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη



употребено наместо 1.sg. и дека се однесува само на поетот; како на пример, кај Сапфо<sup>28</sup>, Солон<sup>29</sup>, Ксенофан<sup>30</sup>, Анакреон<sup>31</sup>.

Погоре беше спомнато второто лице како референца на оној на кого му се обраќа песната. Второто лице, најчесто во множина, се употребува со едно поопшто значење кога поетот им се обраќа на своите луѓе. Ова е вообичаено за јамбографијата, за трохејските песни<sup>32</sup>, и особено за елегията со парајнетички карактер<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Saph.121LP: ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμι  
λέχος ἄρτυσο νεώτερον·  
οὐ γὰρ τλάσομ' ἔγω συνοί-  
κην ἔοισα γεραιτέρα ...

<sup>29</sup> Sol.7D, 3-6: αὐτὰρ ἐμὲ ξὺν νηϊ θοῆι κλεινῆς ἀπὸ νήσου  
ἀσκηθῆ πέμποι Κύπρις ἰοστέφανος·  
οἰκισμῶι δ' ἐπὶ τῶιδε χάριν καὶ κῦδος ὀπάζοι  
ἔσθλὸν καὶ νόστον πατρίδ' ἐς ἡμετέραν.

<sup>30</sup> Xen.2D,10-12: εἶτε καὶ ἵπποισιν, ταῦτά κε πάντα λάχοι,  
οὐκ ἔων ἄξιος ὥσπερ ἐγὼ· ῥώμης γὰρ ἀμείνων  
ἀνδρῶν ἢδ' ἵππων ἡμετέρη σοφίη.

<sup>31</sup> Anakr.357P, 6-11: γουνοῦμαί σε, σὺ δ' εὐμενῆς  
ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης  
δ' εὐχλωῆς ἐπακούειν·  
Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο  
σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρωτ',  
ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι.

Anakr.395P,1: πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη κρόταφοι κάρη τε λευκόν,

<sup>32</sup> Arch.52D: <ὦ> λιπερνήτες πολῖται, τὰμὰ δὴ συνίετε | ῥήματα.

Arch. 69PLG 6: (...)μηδεῖς ἔθ' ὑμέων εισορέων θαυμαζέτω

Sol.4D, 5: ὑμεῖς δ' ἠσυχάσαντες ἐνὶ φρεσὶ καρτερόν ἦτορ,  
οἳ πολλῶν ἀγάθων ἐς κόρον [ἡ]λάσατε,

Sol.8D, 1: εἰ δὲ πεπόνθατε λυγρὰ δι' ὑμετέραν κακότητα,  
μὴ θεοῖσιν τούτων μοῖραν ἐπαμφέρετε·  
αὐτοὶ γὰρ τούτους ηὔξησατε ῥύματα δόντες,  
καὶ διὰ ταῦτα κακὴν ἔσχετε δουλοσύνην.  
ὑμέων δ' εἷς μὲν ἕκαστος ἀλώπεκος ἵχνεσι βαίνει,

<sup>33</sup> Call. 1D, 1-4: μέχρῃς τέο κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἔξετε θυμόν,  
ὦ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας  
ὦδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνῃ δὲ δοκεῖτε  
ἦσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἄπασαν ἔχει

Tyrt. 7D, 15: ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,  
μηδὲ φυγῆς αἰσχροῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου,  
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,  
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι·

Tyrt. 8,1: ἀλλ', Ἡρακλῆος γὰρ ἀνικητοῦ γένος ἐστέ,

### 4.3. Хорска лирика

Во хорската лирика хорот како исполнител во книжевната комуникација има своја дефинирана позиција помеѓу поетот и публиката. Разграниченоста помеѓу индивидуализираната личност на поетот и множинската група исполнители нуди можности за различно артикулирање на релациите изразени низ граматичкото лице: поетот може да зборува преку хорот во свое име и лице, или може да се идентификува со хорот до тој степен што станува тешко да се одреди на кој од двата (поет или хор) всушност се мисли, или поетот може да го "пушти" хорот тој да зборува во свое име.

Во ткивото на хорската лирика личноста на поетот јасно се препознава. Тој не е, како во епската поезија, анонимен пејач кој е затскриен под други лица, туку позната и призната јавна личност. Песните се нарачувани од него, тој често лично работи со хорот, присуствува на свеченоста на која се изведува неговата песна и може да очекува награда или барем признание и чест за она што го составил. Од друга страна, ваквата јавност на хорската поезија не дозволува поетот да ја разоткрие својата личност во песната, слободно да ги изложи своите чувства и искуства: песната се изведува на јавни свечености на заедницата (полис) од која што самите исполнители (хорот) се дел. Според тоа, поетот мора најмногу да се задржи на оние теми кои може да ги сподели со публиката, на некој начин да ја толкува заедницата. Во таа смисла повеќе зборува колективниот дел од неговата личност, одошто личниот и интимниот. Референците на хорот во најголема мера се поврзани со изведбата: хорот може да спомне нешто за својата песна, за танцот или за надворешниот изглед на хореутите<sup>34</sup>. Во ваков контекст сосема разбирливо многу често се употребува 1.pl. со кое хорот ја искажува свеста за својата (колективна, мултиплицирана) задача кон Градот (полис).

---

θαρσεῖτ'· οὐπω Ζεὺς ἀύχένα λοξὸν ἔχει·  
μηδ' ἀνδρῶν πλῆθὺν δειμαίνετε, μηδὲ φοβεῖσθε.

<sup>34</sup> Alc. fr.1P, 64-91.

Во фрагментите од Алкман можат да се сретнат различни референци на поетот и на исполнителите. Алкман може да зборува во 1.sg. и притоа да се чини како тој самиот да пее. Баура (Bowra, C.M., *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford, 1961, 23) претпоставува дека стиховите во хексаметар каде се сретнува првото лице еднина, како во фрагментот 26P<sup>35</sup>, припаѓале на нешто како прелудиј, пред-песна, што ѝ претходело на друга песна. Но, првото лице еднина се појавува и во други песни, како што е фрагментот 40P<sup>36</sup>, каде што поетот пее низ хорот. Алкман зборува за себе и во 3.sg., хорот зборува *in propria persona*, а на поетот му се обраќа како на лице од надвор. На пример, во 17P<sup>37</sup>, или во 39P<sup>38</sup>, слично и во 16P и 95bP. Хорот пее во 1.pl. кога содржината се однесува на исполнителите; на пример во 36P<sup>39</sup> и во 37b<sup>40</sup>. Во оваа форма во множина најверојатно се подразбира и поетот.

Ако се погледнат различните видови хорски песни се чини дека хорот најчесто зборува за себе во партениите. Моминските хорови кај Алкман го употребуваат 1.sg. како референца на нив самите, на пример во 81P<sup>41</sup>, или во 3P, каде хорот го опишува своето воодушевување од убавината на една девојка. Во најдобро сочуваниот од Алкман партениј 1P референците на хорот се од различен вид. Хорот најчесто зборува во 1.sg., понекогаш употребува и 1.pl (12, 41, 45, 60, 81, 89), па дури и 2.sg. (50, 56, 73) и 3.pl (90, 99). Баура (46-7) вака го коментира начинот на кој се употребува 1.sg. и 1.pl.:

<sup>35</sup> Alcman. 26P: οὐ μ' ἔτι, παρσενικὰ μελιγάρες ἰαρόφωνοι,  
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,  
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνησσι ποτῆται  
νηδεῆς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόφυρος ἰαρὸς ὄρνις.

<sup>36</sup> Alcman. 40P: φοῖδα δ' ὀρνίχων νόμῳ  
παντῶν

<sup>37</sup> Alcman. 17P,4-5: ...οἶον ὁ παμφάγος Ἀλκμᾶν  
ἠράσθη χλιαρὸν πεδὰ τὰς τροπᾶς·

<sup>38</sup> Alcman. 39P, 1-2: φέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν  
εὖρε γεγλωσσαμέναν

<sup>39</sup> Alcman. 36P: ὡς ἄμεις τὸ καλὸν μελίσκου

<sup>40</sup> Alcman. 37bP: ἄμιν δ' ὑπαυλησεῖ μέλος

<sup>41</sup> Alcman. 81P: Ζεῦ πάτερ, αἰ γὰρ ἐμὸς πόσις εἴη.

"Ова може да се должи на фактот што тие говорат во некоја смисла истовремено и за поетот и за самите себе, или затоа што секој член на хорот си зборува во свое лично име, а истовремено осознава дека и другите го прават истото. Јасно е дека во таква ситуација еднината и множината се меѓусебно заменливи, освен ако (...) еднината го одразува личниот став на секој пеач, а множината се однесува на заедничката активност." Значењето што овде ѝ се припишува на множината се чини дека сосем добро му прилега на контекстот особено во 41 и 45, каде Агида или Хагесихора се претставени како водечки фигури наспроти групата.

Многу аргументи се понудени во прилог на тезата дека вториот дел од песната (39ff.) бил исполнет од полухор или од еден говорник, но не е најдена задоволувачка поделба на деловите; ниту пак има некаква потреба од таква поделба<sup>42</sup>. Погоре спомнатите примери од песните на Алкман покажуваат дека хорот како исполнител еднакво ги употребува и првото лице еднина и множина; дека употребата на второто лице нужно не значи дека стиховите се поделени помеѓу неколку различни говорници. Пејџ (*Partheneion*, pp.58 n.4) смета дека е најдобро содржината на овие стихови да се смета како говор од една девојка на друга, а не на една по една. Лицето  $\epsilon\upsilon\omega$ , кое го претставува секој член од хорот, може своите зборови да му ги упати на лицето  $\sigma\acute{\upsilon}$ , кое претставува некоја друга девојка од хорот.

Фрагментите од Стесихор се толку оскудни што не може речиси ништо да се дознае за референците на поетот или на исполнителите во неговата хорска лирика. Разбирливо е што овие особености не се нагласено присутни во неговата лирика, зашто се чини дека тој често обработува епски теми во лирски облик. Во лириката на Ибик често пати во прв план се личните

---

<sup>42</sup> За ова расправале Пејџ (D.L.Page, CQ 31(37)94-101), Баура (C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, Oxford, 1961, pp.46, 64)) и Лески (A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern und Munich, 1963. S.173).

искуства на поетот, па сообразно на тоа и се употребува 1.sg.<sup>43</sup>. Љубовните теми слични се на оние во монодиската лирика; слична "субјективност" може да се сретне и кај Алкман во неговите хорски песни. Во песните на Бакхилид поетот често пати самоуверено исчекорува напред (3Sn., 96; 5, 31; 10, 51; 13, 220;); во прво лице множина (12,3: νῦν φρένας ἀμετέρας). Едно барање до хорот да пее е изразено со второ лице множина (13, 190: νίκαν τ' ἐρικυ[δέα] μέλπεται, ὦ νέοι,). Во песните на Бакхилид хорот не зборува сам со себе. Дитирамбот Тезеј (18Sn.) се разликува од останатите според својот облик на драмски дијалог (во кој учествува хорот и Ајгеј), што е веројатно влијание од трагедијата. Овде хорот еднаш се обраќа себеси во улога на атински граѓани во 1.sg. (12: δοκέω γὰρ εἶ τιμι βροτῶν) и еднаш во 1.pl.(5: ἢ τις ἀμετέρας χθονὸς | δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει | στραταγέτας ἀνήρ;) што ги вклучува и Атињаните.

Хорската лирика на Пиндар која е зачувана во далеку поголем обем во однос на останатите хорски, па и во однос на други поети, покажува поголема разновидност во употребата на граматичкото лице. Баура (360) смета дека во епиникиите поетот пее за сопственото искуство. Во нив јасно може да се согледа неговата позиција на поет кој пишува за заедницата (Ol.13, 49: ἐγὼ δὲ ἴδιος ἐν κοινῷ σταλείς). Пиндар го користи хорот како медиј низ кој на публиката ѝ ги соопштува сопствените мислења, а често пати зборува како поет свесен за вредноста на својата вештина (Pyth.3, 107-115; Ol.13, 1-12). Понекогаш тој го изразува своето внатрешно колебање со вокатив упатен до самиот себе: θυμέ (Nem.3, 26; frg.123, 2), στόμα (Ol.9, 36), φίλον ἦτορ (Ol.1, 4),

<sup>43</sup> Ibis.6D, 6-7: ... ἐμοὶ δ' ἔρος  
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.

Ibis.7D: Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ  
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος  
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-  
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·  
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,  
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γῆραι  
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα.

φίλα ψυχά (Puth. 3, 61). Понекогаш говори како и самиот да учествувал во натпреварот. Во Nem. 9, 1f. тој "пристигнува со Музите" од Сикион на Ајтна, во Puth. 2,3f. тој му ја носи песната на Хиерон од Теба; на тој начин ја поврзува својата личност со песните кои се изведуваат на свеченостите. Понекогаш поетот се поврзува себеси дури и со она што е предмет на победничката песна, личноста која ја прославува во својата епиникија, како во Isthm. 7, 49-51 (ἄμμι ... πόρε, Λοξία, τεαῖσιν ἀμίλλαισιν εὐανθέα καὶ Πυθόϊ στέφανον.).

Пиндар ја следи поетската постапка веќе видена во песните на Алкман, девојките во моминската песна да употребуваат зборови соодветни на нивниот род и возраст. Во фрагментите сочувани од моминските песни, лицето што говори е изразено во 1.sg. женски род, а членовите на хорот, бидејќи имаат слични чувства и мисли, разбирливо е да се изразуваат во еднина; како, на пример, во Parth. 2,11: ὑμνήσω στεφάνοισι θάλλοισα | парθένιον κάρα, и во 2,33: ἐμὲ δὲ πρέπει παρθενήϊα μὲν φρονεῖν | γλώσση τε λέγεσθαι.

Исто така и машкиот хор во пајаните употребува прво лице еднина кога го опишува својот танц и родната земја; како, на пример, хорот од жители на Кеос во пајанот 4, 2: χορεῖύσομαι, или во 21-3: ἦτοι καὶ ἐγὼ σ[κόπ]ελον ναίων δια | γινώσκομαι μὲν ἀρεταῖς ἀέθλων | Ἑλλανί-σιν). Лефковиц<sup>44</sup> во својата студија за првото лице кај Пиндар заклучува дека хорот говори во прво лице тогаш кога говори за својот настап на свеченоста, кога ја опишува својата земја и кога ги најавува локалните митови.

И првото лице кое се однесува на поетот во епиникиите и хорската "јас" форма која се однесува на хорот во пајаните и партенијите се употребуваат како идентификација на оној што говори, а во исто време претставуваат

---

<sup>44</sup> M. Lefkowitz, ΤΩ ΚΑΙ ΕΓΩ: The First Person in Pindar. In: *HSCP* 67 (63) 177-253.

структурирачки знак на премин кон друга тема во текстот. Истражувањата на Лефковиц укажуваат дека двете први лица, она на поетот и она на хорот, никогаш не се јавуваат заедно во една иста ода, па дури ни во еден ист вид оди. Некои постари коментатори под сугестија на схолиите претпоставуваат дека "јас" формата може понекогаш да биде амбивалентно употребена. Од една страна, навистина е убедлива аргументацијата која покажува дека сите искази во прво лице во епиникиите можат да се разберат како израз на поетот, но од друга страна, можеби е претерано да се одбива секаква можност за амбивалентна експресија. Имено, првото лице еднина што се појавува на почетокот од одата и ја најавува темата на песната ѝ припаѓа на традицијата на структурирање Песна уште од Хомер, па нужно не мора да се врзе за конкретниот, реален поет. Понатаму, во контекст на реална книжевна комуникација ова обраќање во прво лице од почетокот на одата публиката го прима (слуша) од оној кој ја исполнува песната, од хорот, при што референцата од поетот е можно заменлива со референца на хорот. Бидејќи епиникиите се составувани за хорска изведба, може да се претпостави дека поетот ја имал на ум ваквата можна сценска илузија (замена).

Слично како и другите хорски поети, Пиндар напати му се обраќа на хорот во императив, како во Isthm. 8,1: *Κλεάνδρῳ τις ἀλικία τε λύτρον εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων ...ἰὼν ἀνευεیرهτώ κῶμον*).

## СИНТАКСАТА НА ХОРОТ ВО ГРЧКАТА ТРАГЕДИЈА

Анализата на оние делови од говорот во драмата кои содржат референци на хорот покажува дека јадрата на неговата квантитативна идентификација можат да се препознаат во личните и посвојните заменки за прво и второ лице еднина и множина, како и во глаголските форми за истите лица; форми што ги употребува хорот или хороводецот кога се однесуваат на хорот; потоа, во именките и во показните заменки кои се употребени во врска со хорот или хороводецот, и во некои глаголски форми во трето лице со кои хорот зборува за себеси; најпосле, во заменките и во глаголските форми за второ лице што ги употребува драмското лице во обраќањето кон хорот или кон хороводецот и во референците на хорот во трето лице.

За да се одреди драматуршката вредност на употребените граматички облици треба да се почитува нивната ситуираност во просторот на драмата; дали дадениот облик се јавува во хорска песна, во амојбајон или во дијалог што се рецитира? Дали е можно со сигурност да се одреди кој е исполнителот, дали целиот хор или само хороводецот? Особено внимание треба да се обрне на контекстот на мислите, на драмската ситуација во која е искажан обликот?

Откако ќе се идентификуваат најчестите облици во кои се упатува на хорот, тогаш ќе биде можно да се испита дали со помош на резултатите добиени од испитувањето на употребата на бројот би можело да се објасни кој е исполнителот онаму каде што тоа не е сосем јасно. Но, при тоа мора да се биде многу внимателен, затоа што нашето познавање на изведувањето на античката драма поради недостаток од автентична документација, во голема мера е насочено од искуството на модерниот театар. Освен тоа, ракописната традиција на античките драмски текстови, прашањето на изведувачите дополнително го затемнува со долговековното неодбележување на говорното лице; а традицијата на издавање и приредување драмски текстови со тоа што



репликите на хорот, независно од изведувачот (цел хор, полухор, хороводец), ги наслонува само со  $\chi\omicron\rho\rho\acute{\omicron}\varsigma$  "хорот".

Испитувањето на бројот може да помогне за подобро разбирање на сложената улога на хорот во драмата и да објасни во колкава мера хорот може да претстави еден индивидуален став, една група која како заедница (полис) се соочува со противник (трагички јунак). Доколку има јасна разлика помеѓу драмските поети во честото појавување на овие аспекти, тогаш тоа на свој начин може да ги осветли нивните различни концепти за улогата на хорот во драмата. Расправата за тоа дали хорот треба да се смета за активен учесник во драмското дејство, или треба да се смета за идеализиран гледач, или за гласник на самиот поет, мора да се заснова на едно посеопфатно толкување на хорските партии и на трагедијата во целост, а испитувањето на бројот може на извесен начин да допринесе во тоа.

Расправата за употребата на граматичкиот број и лице респективно хорот во грчката трагедија треба да се раслои на неколку поситни тематски целини. Најнапред да се испитаат оние изрази со кои хорот се обраќа на самиот себе, а овие се вградени во хорските песни, во говорните хорски делови и во анапестите. Ваквите изрази го покажуваат начинот на кој хорот се претставува себеси кај различните автори. Можно е да се препознае определено влијание на различниот начин на исполнување/прикажување врз употребата на граматичкиот број. Понатаму, да се испита односот на драмското лице кон хорот. Во овој случај мора да се земе во предвид на кој начин хорот комуницира со драмското лице, дали преку претставник или како група, затоа што на изборот на бројот кој го употребува драмското лице влијае фактот дали на неговите зборови одговара еден или цела група.

## Хорот во лирскиот простор на грчката трагедија

Лирскиот простор на трагедијата го сочинуваат сите драмски облици на хорска лирика: лирскиот парод, стасимонот, астрофичните хорски песни и лирските делови од амојбајонот. Овој простор го исполнува хорот и тоа пред сè како целина, како миметичка група, а не како миметичко лице. Граматичкиот број кој при тоа го употребува хорот кога мисли, или говори за себе не е единствен, а алтернативната употреба на еднината и на множината во најголем број случаи тематски е детерминирана и драматуршки условена. Употребениот граматички број зависно од контекстот има своја изразувачка содржина и означувачка порака. Содржините со кои се исполнети лирските партии на трагедијата очекувано се разновидни и определени од тематското окружување на другите, дијалошки делови на определена драма.

Увидот во употребата на граматичкиот број на хорот покажува дека хорот, можеби неочекувано, за себе почесто говори во 1.sg., одошто во 1.pl. И покрај статистичката супериорност на еднината, се чини природно попрво да се разгледаат оние подрачја од хорската лирика во трагедијата во кои преовладува употребата на 1.pl., или кажано поинаку, да се види во кое тематско окружување и за исполнување на каква драматуршка задача хорот ја истакнува својата множина.

## 1. Хорот во множина

Воопштено говорејќи, хорот го употребува 1.pl. главно во две ситуации: кога сака да ја истакне својата множина, својот колективен карактер и да се претстави како група со некакви, точно определени особености; и второ, кога сака да ја покаже својата припадност на поширока група, при што, оние карактеристики на хорот, кои се заеднички со оваа група, се бележат, додека посебните особености, кои се однесуваат само на хорот, како група која е дел од некоја друга поголема група, се игнорираат. Како и да е, драматуршката задача на употребата на 1.pl. во обата случаи е групата која ја претставува хорот, било како посебна заедница, или како дел од поширок колектив, да се постави наспроти некое драмско лице, или некоја друга група, пријателска, или непријателска, од друга родова, или географска, припадност, или наспроти некој бог и слично.

### 1.1. Хорот како дефинирана група

Множината која се употребува за да истакне некоја посебна група чија улога ја игра хорот во драмата, се сретнува во контекст каде таа група сака на некој начин да влијае врз она на што таа е спротивставена: да ги придобие другите на своја страна, да ги убеди противниците во сопствената праведност и моќ, или да им помогне на пријателите во невоља.

Вакви содржини има 1.pl. кога го употребува хорот во молитвите на трагедијата. Структурата на молитвите во хеленската книжевност е прилично стабилна, а се потпира на хомерската традиција (A37-42, 503-510; Z305-310; Θ236-244...). Молитвата започнува со повикување на божеството и барање да биде сослушан оној кој моли; пред да се соопшти содржината на молбата, божеството се потсетува на почестите со кои претходно било удостоено, или/и му се ветуваат нови дарувања. Во недрамската и нехорска

поезија молитвите вообичаено ги упатуваат поединци, а не групи. Во драмата, поточно во трагедијата, молбата не е само лична (упатена од некое драмско лице) туку е, многу често, колективна (искажана од хорот). Има трагедии во кои молитвите на хорот имаат важна структурирачка задача. Такви се Ајсхиловите драми *Прибеѓарки* и *Седумдесетина ѝројив Теба*. Хорот, во првата трагедија составен од Данаиди, а во втората од Тебанки девојки, поради заканувачката состојба во која се наоѓа, е во речиси перманентна молитва. Хорот од Данаиди (најверојатно 12 хореути<sup>1</sup>) претставува една, според митографските податоци, конечна и ограничена група од 50 ќерки на Данај; хорот од Тебанки девојки е репрезент на една недефинирана група Тебанки девојки, а најверојатно и на поширока група Тебанки жени<sup>2</sup>. Опасноста што го поттикнува молитвеното обраќање на хорот до божествата се заканува од надвор; хорот Данаиди, кој бара засолниште во Аргос, стравува од пристигнувањето на Ајгиптовите синови кои ги следат Данаидите за да ги вратат во родниот Египет и да се оженат со нив; хорот Тебанки стравува од нападот на војската предводена од Полинејк, собрана пред портите на градот за одмазда на Етеокле<sup>3</sup>. Опасноста од братучедите на Данаидите е насочена само кон оваа издвоена (од Градот Аргос и неговите жители) група; опасноста од војската на Полинејк, иако точно насочена (кон Етеокле), го загрозува секој граѓанин на Теба. Молитвите кои ги упатува хорот до божествата за помош и за спас од извесната закана во *Прибеѓарки* се однесуваат само на Данаидите, а во *Седумдесетина ѝројив Теба* се

---

<sup>1</sup> Расправата за тоа дали се 12 или веќе 15 хореути не е затворена. (A.D.Fitton Brown. The Size of the Greek Tragic Chorus. In *CR* 7 (57) 1-4)

<sup>2</sup> На ова упатуваат бројните референци во говорот на Етеокле кога разговара со хорот (200-1, 232...). Тие, покрај употребениот граматички род, воедно покажуваат дека хорот Тебанки со сигурност не претпоставува проширување на сите граѓани, затоа што машкиот елемент од нивните експлицитно женски активности е исклучен.

<sup>3</sup> Доколку е дозволена на ова место една необврзувачка белешка: едно психоаналитички инсторирано толкување во вака зададената структура на релации може да исчита во стравот од насилно пристигнување/влегување во Градот, кај младите Данајки/девојки Тебанки, вушност страв од пенетрација/ дефлорација.

однесуваат на целиот Град, на сите негови жители, а не само на хорот Тебанки; тие се негови претставнички<sup>4</sup>.

Хомерскиот модел на молитва, вообличен според автентичниот обреден модел, во драмата влегува со извесни интервенции. Во Ајсхиловата трагедија *Прибеѓарки*, или *Молишелки*, чија содржина, не само поради сугестијата од насловот, навистина може да се сведе на една перпетуирана молитва, елементите на хомерскиот модел во најголем број случаи се дезинтегрирани и со различна густина се распоредени низ драмата заземајќи при тоа позиции со разновидна структурирачка задача.

Овде станува збор за молитвите искажани од хорот во драмата. Кај Хомер молитвите по правило ги кажува поединец; и тогаш кога се упатуваат во име на поголема група, барањата и молбите до боговите не се искажуваат во еден глас од некоја група, туку само од еден нејзин претставник (Г298ff., 320ff., Н179ff., 202ff.)<sup>5</sup>. "Хорот" кај Хомер не е претставен како еднородна група, како множина од "јас", туку, како и многу други нешта, групата е претставена многу реалистично, како состав од слични, а не еднакви, како множина од "јас и други (слични)". Хорот во драмата има сосем поинаква миметичка задача, па според тоа и поинаков вид квантитативна содржина. Хорот во драмата е симулација на конкретната, реалната група; хорот од 12 девојки Данаиди во трагедијата *Прибеѓарки* е симулација на, во митографијата документирана, група од 50 ќерки на Данај; хорот од 15 девојки Тебанки е симулација на, во реалноста неограничена, група девојки/жени од градот Теба. Оваа група во драмата, бидејќи има поетичка содржина определена од целината на обликот, нужно ја истакнува својата еднородност, не ретко сведувајќи ја сопствената множинска појава во својот говор на граматичка еднина. Па сепак, иако квантитативниот идентитет на хорот во драмата е

---

<sup>4</sup> Токму според препораката на Етеокле: *Шшеџа дом (џвдов) да нема, џледај џи* (201), тие како добри домаќинки, стопанки се грижат за својот дом/Град.

<sup>5</sup> Види стр. 83

помножена индивидуа, хорот ја памти својата колективност и во определени ситуации обилно ја посочува. На пример во молитвите. Во Ахиловата трагедија *Прибеѓарки* хорот инсистира на мноштвото Данаиди како важна аргументативна порака во молитвите упатени до боговите; загроеноста на мноштвото обврзува повеќе одошто загроеноста на еден.

Хорот од Данаиди во трагедијата *Прибеѓарки* ја игра улогата на педесетте ќерки на Данај; тој е спротивставен на една друга група, педесетте синови на Ајгипт, која се заканува да пристигне во Аргос (и да влезе во драмата); преплашениот "женски" хор прави (структурира) драма од своето чувство на загроеност од "машкиот" хор и ја исполнува со перпетуирана молитва, која не ја менува содржината (Данаидите да бидат згрижени, а Ајгиптовите синови прогонети), туку само објектот на обраќање (Севс и разни други божества, Пелазг и граѓаните на Аргос), чие внимание и благонаклоност хорот настојува да го придобие со истакнување на своето заедништво употребувајќи, при тоа, форми за множина.

Молитвите што ги кажува хорот во трагедиите на Ајсхил често пати се проткаени со содржини кои се однесуваат на емотивната, или на некоја друга состојба на хорот и на драмската ситуација во која тој се наоѓа. Во лирскиот дел (40-175) од пародот со кој започнува трагедијата *Прибеѓарки* хорот од Данаиди својата молитва до Севс ја завршува со закана, при што со употребената множина јасно го одредува својот идентитет како група (154-161):

εἰ δὲ μή, μελανθῆς  
ἠλιόκτυπον γένος<sup>6</sup>  
τὸν γάιον,  
τὸν πολυξενώτατον,  
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων  
ἰξόμεσθα σὺν κλάδοις  
ἄρταναις θανοῦσαι,

---

<sup>6</sup> γένος иако како граматичка форма е во еднина, неговата семантичка содржина упатува на множина.



ἄζονται γὰρ ὀμαίμους  
Ζηνὸς ἴκτορας ἄγνοῦ. <sup>11</sup>

И кога реферира за она што го прави во рамките на молитвата хорот ја нагласува својата множина (656-8, 674-5):

τοιγὰρ ὑποσκίω  
ἐκ στομάτων ποτά-  
σθω φιλότιμος εὐχά. <sup>12</sup>

τίκτεσθαι δ' ἐφόρους γᾶς  
ἄλλους εὐχόμεθ' αἰεὶ, <sup>13</sup>

Четвртиот стасимон го пее хорот откако дознава од Данај дека Ајгиптовите синови пристигнале на брегот на Аргос; преплашен и во недоумица што да превземе, хорот "се враќа" на својата множина (776-8):

ἰὼ γᾶ βοῦνι, πάνδικον σέβας,  
τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας  
χθονὸς κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που; <sup>14</sup>

Во последниот пар строфи од четвртиот стасимон хорот сета енергија ја насочува во молитвата кон Севс (815-6):

σεβίζου δ' ἰκέτας σέθεν,  
γαιάοχε παγκρατὲς Ζεῦ. <sup>15</sup>

Во ексоодот хорот Данаиди со молитви ѝ се обраќа на Артемида и при тоа ја истакнува својата множина употребувајќи една збирна именка (1030-1):

ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἄγνὰ  
στόλον οἰκτιζόμενα,.... <sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> На роднини ὑριβεζарки,  
иῖο Севс нe иῖиῖиῖи свеῖи.

<sup>12</sup> Па заῖиоа од усῖиῖиῖе ῖод сенка  
нек' молба срчена ни излеῖиа.

<sup>13</sup> Се молиме владеῖтели на земјайῖа  
везден нови да се раῖааῖи.

<sup>14</sup> Еј, земјо ридска, славо честῖиῖиῖа,  
иῖио ке ῖоднесеме? Кај в земја айиска  
да беῖаме во иῖајно месῖио некое?

<sup>15</sup> Блаῖослови ῖрибеζарки,\*  
о Зевсе, семокен ῖосῖодару!

<sup>16</sup> О, свеῖиа нек' Арῖемида се обсрне  
на дружбава ужалена,...



Кај Хомер обраќањето кон божеството во молитвите е директно, изразено со voc. (Ζεῦ πάτερ, πότνι' Ἀθηναίη), кај Ајсхил хорот во пародот најчесто се обраќа кон боговите индиректно, со nom. (A.Su.1: Ζεὺς ἀφίκτωρ, A.Su.26: Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ ὁσίων ἀνδρῶν, A.Su.145: Διὸς κόρα, A.Su.169 ... 175: Ζεὺς ... καλούμενος) и со глаголски форми за трето лице (A.Su.1: ἐπίδοι, A.Su.145: ἐπιδέτω, A.Su.175: εὖ κλύοι). Понатаму во драмата, како молитвите стануваат сè пострасни, поради нараснатата опасност и заканата од пристигнувањето на Ајгиптовите синови, што станува сè поизвесно, присноста на хорот со божеството се зголемува, поради зголеменото чувство на беспомошност; расте сплотеноста меѓу хореутите до нивно стопување во едно (честата употреба на 1.sg.); па хорот се обраќа непосредно со voc. (A.Su.210, 526, 816, 892, 902: ὦ Ζεῦ, A.Su.890: μᾶ Γᾶ,) и со второ лице (A.Su.210: οἴκτιρε, 526: πιθοῦ, 816: σεβίζου, A.Su.890: ἀπότρεπε). На крајот од трагедијата, кога молитвите се исполнети и прибегарките прибрани во градот, хорот повторно се дистанцира во обраќањето кон божеството употребувајќи nom. (A.Su.1052: ὁ μέγας Ζεὺς, Ζεὺς ἄναξ) и форми за трето лице (A.Su. 1052: ἀπαλέξαι, 1062: ἀποστεροίη); молитвата ја губи својата реална семантичка вредност, бидејќи барањата се исполнети и станува формула со апотропејска содржина.

Она што во молитвите во епската поезија е исполнета обредна обврска кон божеството како повод за обврска на божеството кон оној што моли, во молитвите во трагедијата *Прибеѓарки* на Ајсхил излегува од рамките на култот и се сведува на една помалку света, а повеќе световна обврска. Имено, оној елемент од обредната молитва кој треба да потсети на формулата *do ut des*, кај Ајсхил ја десакрализира својата содржина, а убедувачката и обврзувачката вредност ја добива низ докажување и потврдување не на верноста кон бога, туку на правото на припадност на Градот (A.Su.53-54: τὰ τε νῦν ἐπιδείξω πιστὰ τεκμήρια γαιονόμοις *a seġa ke im ŷokaġam ubedlivi swedoŷiġwa na ġraġaniġiġe*). Хорот Данаиди не потсетува на дарови со кои

некогаш честеле божества, туку потсетува на маки некогашни (A.Su.52: τῶν πρόσθε πόνων μνασάμενα) на нивната прамајка Ија, која, бидејќи родена во Аргос, Данаидите ги прави легитимни припаднички на родот Аргејски (A.Su.274: Ἀργεῖαι γένος ἐξευχόμεσθα); ова, пак, треба да го обврзе кралот и граѓаните да ги примат Данаидите во Градат и да ги заштитат од оние што нив ги гонат како да се непријатели и закана за самите Аргејци. Потеклото на Данаидите од Ија, а не полните жртвеници, се обврзувачки и за Севс; родовската припадност и граѓанското право и за боговите имаат поголемо значење од обредното честење (A.Su.531-537):

τὸ πρὸς γυναικῶν <δ'> ἐπίδῶν  
 παλαίφατον ἀμέτερον  
 γένος φιλίας προγόνου γυναικὸς  
 νέωσον εὖφρον' αἶνον·  
 γενοῦ πολυμνήστῳ, ἔφαπτορ Ἴοῦς,  
 δι' ἅς τοι γένος εὐχόμεθ' εἶναι  
 γᾶς ἀπὸ τᾶσδ' ἔνοικοι. <sup>17</sup>

Во структурата на молитвата на хорот Данаиди, чија маса е разлеана низ целата трагедија, има уште едно отстапување од традицијата на составување молитви. Наместо ветување дека за возврат за исполнетото барање божеството ќе биде почестено со дарови, на крајот од молитвата упатена до Севс во пародот, Данаидите се закануваат дека ќе се обесат, доколку не им биде исполнето барањето да бидат заштитени од Ајгиптовите синови со кои не сакаат да се омажат (A.Su.154-161). Закана со иста содржина е дел и од молбата, исто како што е и молитвата кон Севс, разбиена низ целата трагедија, која Данаидите му ја упатуваат на кралот Пелазг (A.Su.465). Или, наместо со покорност и благодарност, молитвата во пародот хорот ја завршува со опомена на Севс (A.Su.168-9: καὶ τότε οὐ δικάϊοις Ζεὺς ἐνέξεται

<sup>17</sup> *Обррни се на родоῖι наи,  
 во сῖιаро време ἦрославен,  
 на жена, Ἰебе мила, ἦοῖιомсῖιво,  
 и слава враῖи му!  
 В ум имај ја Ио, од здив Ἰивој доῖирена,  
 се славиме ко неῖзин род,  
 со ἦοῖиекло од овој крај!*

φύγοις *За сїправедливосїи Севс нема веќе да се слави*). Првиот стасимон (418-437), кој со својата содржина е продолжение на лирскиот дијалог (амојбајон) помеѓу кралот на Аргос, Пелазг и хорот, а во кој Данаидите го молат и го убедуваат Пелазг да ги прими во неговата земја, а нивните братучеди да ги изгони и врати назад, завршува со опомена (A.Su.433-6: παιοὶ τὰδε καὶ δόμοις ... μένει δορὶ<sup>18</sup> τίνειν ὁμοίαν θέμιν. *децаиїа и домоїи ѡвој...ќе дочекааїи од коїје исїа ѡправдина*).

Хомерскиот модел на молитва во трагедијата *Седумїемина ѡроїв Теба* е редуциран и сведен на основните елементи: именување на божеството и искажување на барањето. Сведени на неопходната содржина, молитвите, кои ги искажува хорот од Тебанки девојки, ја добиваат, или позајмуваат, својата убедувачка подлога од чувствените експресији со кои овие се проникнуваат<sup>19</sup>. Песната со која влегува хорот на сцена има три презентацијски слоја; најнапред, хореутите поединечно рецитираат по неколку стихови (78-108), потоа, по истиот редослед поединечно пеат делови од првиот пар строфа-антистрофа (109-149), а вториот и третиот пар строфи го пее целиот хор (150-180). Содржината на пародот е исто така трослојна, но не се поклопува со трите презентацијски подрачја; чувствените експресији (A.Se.78: θρέομαι φοβερὰ μεγὰλ' ἄχη<sup>20</sup>) воведуваат во известувања од настаните пред ѕидините (A.Se.79: μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπῶν<sup>21</sup>), што е инаку вообичаено улога на гласникот во драмата, а овие завршуваат со беспомошно обраќање кон боговите (A.Se.87: ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ', ὀρόμενον κακὸν ἄλεύσατε.<sup>22</sup>). Молитвата, значи, станува елемент на една друга, спонтано (не наследено) склопена поетичка целина<sup>23</sup>, која со својата репетитивност го

<sup>18</sup> Во некои ракописи наместо δορὶ τίνειν стои "Ἄρει τίνειν или ἄρ' ἐκτίνειν.

<sup>19</sup> A.Se. 214; δὴ τότ' ἤρθην φόβω πρὸς μακάρων λιτάς *од сїправ се ѡредадов на молиїи*ви

<sup>20</sup> *Од сїправ од ѡешики маки ѡушїиам ѡлас.*

<sup>21</sup> *Се движи војска, лоѡор наїушїиен*

<sup>22</sup> *Леле, леле, бози, божици, зло одвратиїеїе!*

<sup>23</sup> Обликот на оваа тријада може да биде развиен или редуциран, како на пример: A.Se. 149-151: εἴ, εἴ, εἴ, | ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω· | ὦ πότνι' Ἥρα.

исполнува лирскиот простор на оваа трагедија. Трите елементи на лирскиот структурирачки модел ги презентираат трите димензии на хорот Тебанки: чувствената-интимна-женска, реалната-полисна-машка и космичката-обредна.

Молитвата на хорот Тебанки во пародот на трагедијата започнува со обраќање до сите богови (A.Se.87: θεοὶ θεαὶ τ', A.Se.109: θεοὶ πολιάρχοι ... πάντες,), а потоа се разгранува во поситни молитви до поединечни божества со видлива грижа за хиерархијата во редоследот. Обраќањето е директно, со voc. (A.Se.116: ὦ Ζεῦ πάτερ παντελής, 128: ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος, 135: σύ τ', Ἄρης, 140: Κύπρις, 145: καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ, 148: σύ τ', ὦ Λατογένεια κούρα, 152: ὦ πότνι' Ἥρα, 159: ὦ φίλ' Ἀπολλων.) и со глаголска форма во второ лице императив (A.Se.117: ἄρηξον, 129: ῥυσίπολις γενοῦ, 136: φύλαξον κήδεσά τ', 141: ἄλευσον, 145: Λύκειος γενοῦ, 148: τόξον εὐτυκάζου). Пародот завшува со збирно обраќање до сите божества (A.Se.166: παναρκεῖς θεοί, 174: φίλοι δαίμονες,) и со сумирање на содржината на молитвата (A.Se.171: κλύετε παρθένων λιτάς *на моми чујѝе молиѝви*, 169-170: πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ' ἑτεροφώνῳ στρατῶ. *ѝрад измачен не ѝредајѝе на војска ѝуѝинска* ).

И во трагедија *Седумѝεмина ѝροѝв Теба* хорот најчесто ја изразува својата множина во контекст на молитва. Хорот од Тебанки девојки, преплашен од заканата која демне пред портите на Теба е во постојана молитва; се обраќа на разни божества, а бара градот да биде спасен и непријателот (Аргивците предводени од Полинејк) да биде победен. Заради сопствената слобода и

---

*Aj, aj, aj! /Пред ѝрадоѝ слушам ѝѝѝраќање на оружје, /Херо ѝосѝоѝо.*  
A.Se. 158-160: ἔ ἔ, ἔ ἔ, | ἀκροβόλων [δ'] ἐπάλξεις λιθάς ἔρχεται | ὦ φίλ' Ἀπολλων.  
*Aj, aj, aj! /До судни венци фрлрн камен доѝира, /мил Аѝолоне.*

заради опстојувањето на Градот тие се здружуваат со колективни молитви да издејствуваат помош од боговите. Со молитвите започнуваат веднаш, штом, по прологот на Етеокле, влегуваат на сцена; во пародот хорот им се обраќа на боговите како колектив употребувајќи глаголски и именски форми во множина, или збирни именки (110-3, 140-4, 171-2):

θεοὶ πολιάρχοι χθονὸς ἴτ', ἴτε, πάντες.

ἴδετε παρθένων

ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ.<sup>24</sup>

καὶ Κύπρις, ἄτ' εἴ γένους προμάτωρ,

ἄλευσον· σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος

γεγόναμεν<sup>25</sup>· λιταῖς [σε] θεοκλύτοις

ἄυτοῦσαι πελαζόμεσθα.<sup>26</sup>

κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως

χειροτόνους λιτάς.<sup>27</sup>

И во сцената со штитовите, помеѓу известувањата на гласникот и изборите на Етеокле за секоја порта, се огласува хорот со кратка молитва; во една од седумте вака им се обраќа на боговите (626-7):

κλύοντες θεοὶ δικαίας λιτάς

ἡμετέρας τελεῖθ', ὡς πόλις εὐτυχῆ,<sup>28</sup>

Па сепак, употребата на множина на хорот во молитвите не е правило; се случува во ваков контекст хорот да се изрази себеси и со еднина, дури и тогаш кога се работи за интересите на Градот, а не само за оние на конкретната група која ја претставува хорот (A. Se. 179-80, 481-2):

<sup>24</sup> *О богови, заштитници на земјава,*

*сишѐ дојдеиѐ!*

*Молишѐлки во сѝрав од роисѝво видеиѐ*

*- дружба моминска!*

<sup>25</sup> Облиците γένους и γεγόναμεν се однесуваат на сите граѓани на Теба, а не само на членовите на хорот, кој во целата драма, всушност, ја има оваа амбивалентна улога, на посебна група (жени) и на поширока група (граѓани).

<sup>26</sup> *Ти Киѝридо, на род наш ѝрамајко,*  
*зло одврати! Од ѝвоја крв сме ѝшомсѝво.*

*Со солзи, божице, ѝе молиме,*  
*ѝи се обраќаме, ѝе ѝовикуваме.*

<sup>27</sup> *На моми чуѝиѐ молишѝви*

*ишѝо молаѝ ѝравда с раце кренаѝи!*

<sup>28</sup> *Бози, молби шѝом ни чувиѐ ѝраведни,*  
*даѝиѐ зрадов среќа да зо озрее,*

φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων  
μνήστορες ἐστέ μοι.<sup>29</sup>

ἐπεύχομαι δὴ τὰ μὲν εὖ τυχεῖν, ἰὼ  
πρόμαχ' ἐμῶν δόμων, τοῖσι δὲ δυστυχεῖν.<sup>30</sup>

Во трагедијата *Персијци* речиси и нема молитви на хорот во лирските облици, ако не се смета повикнувањето на сенката на Дариј, при што хорот не ја нагласува својата множина и се изразува со еднина (633-39):

ἦ ῥ' αἶει μου μακαρίτας  
ἰσοδαίμων βασιλεὺς  
βάρβαρα σαφηνῆ  
ἰέντος τὰ παναίολ' αἰ-  
ανῆ δύσθροα βάγματα;  
παντάλαν' ἄχη διαβοάσω;  
νέρθεν ἄρα κλύει μου;<sup>31</sup>

Па сепак, во најавата на ова ритуално обраќање, хорот се изразува во множина (625-7):

ἡμεῖς θ' ὕμνοις αἰτησόμεθα  
φθιμένων πομπούς  
εὐφρονας εἶναι κατὰ γαίας.<sup>32</sup>

Хорот од Персијци старци има, всушност, репрезентативна улога, тој ги претставува не само старците советници на кралскиот двор, туку и сите Персијци; во драмата тој нема улога на некоја дефинирана група со јасна драматуршка задача.

---

<sup>29</sup> *Од βραδοῖι мили жрῖβι, ἱразненсῖιβα  
не ми заборавейῖе!\**

<sup>30</sup> *Молам овој, браниошел на мојоῖи дом,  
блажен да е, оние, ἱак, ἱроклейῖи.*

<sup>31</sup> *Ме слуша ли блажениоῖи боῖу рамен крал  
барбарски јасно  
кај излевам какви ли не ἱечални,  
ἱажно звучни, ἱлачни зборови?  
На сιοῖи ἱлас ќе викнам  
да го чуе јадоῖи најжален.*

<sup>32</sup> *а ние сῖпроведувачи на души  
молиме с химни  
милозливи да бидайῖи ἱод земја.*

Хорот Океаниди во трагедијата *Прикованиоѝ Промеѝеј* и хорот Евмениди во истоимената трагедија, не се во некоја опасна и заканувачка ситуација која би барала нивно молитвено обраќање до боговите, или до некој друг што би можел да помогне. Хорот од Аргивци старци во драмата *Агамемнон* и хорот робинки во *Надѝробно жрѝвување* се доволно "безлични", односно општи хорови / ликови за да има потреба во некоја ситуација и во некаква релација со присутните на сцена, или со замислените, да биде нагласена токму нивната множина; или ситуација во која токму нивниот вид множина може да биде делотворно средство за убедување, или одоброволување.

Делотворноста на молитвите на хорот во трагедиите на Софокле не се зајакнува со употреба на множина, зашто хорот обично се моли како да е поединец кој ги искажува своите лични барања:

OT 157-9:

εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος,  
ἄμβροτε Φάμα.  
Πρῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός,  
ἄμβροτ' Ἀθάννα,<sup>33</sup>

OT 879-81:

Τὸ καλῶς δ' ἔχον  
πόλει πάλαισμα μήποτε λῦ-  
σαι θεὸν αἰτοῦμαι·  
θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἰσχων.<sup>34</sup>

OC 1480-85:

Ἴλαος, ὦ δαίμων, Ἴλαος, εἴ τι γὰρ  
ματέρι τυγχάνεις ἀφεγγές φέρων.  
Ἐναισίου δὲ σοῦ τύχοιμι,  
μηδ' ἄλαστον ἄνδρ' ἰδῶν  
ἄκερδῆ χάριν μετάσχοιμί πως·

---

<sup>33</sup> *О кажи ми, чедо на Надеж злайѝна,\*  
Гласу бесмрѝен!  
Прва ѝе молам ѝебе, бесмрѝина Аѝено,  
Севсова керко,*

<sup>34</sup> *А јас се молам, боѝ неуморен да е  
чинејќи добрини на ѝрадов наши.  
Во милосѝи божја секоѝаши ќе верувам.*

Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ.<sup>35</sup>

OC 1556-9:

Εἰ θέμις ἐστὶ μοι τὰν ἀφανῆ θεὸν  
καὶ σὲ λιταῖς σεβίζειν,  
ἐννυχίων ἄναξ,  
Αἰδωνεῦ Αἰδωνεῦ, λίσσομαι<sup>36</sup>

Phil. 392-5:

Ὅρεστέρα παμβῶτι Γᾶ,  
μᾶτερ αὐτοῦ Διός,  
ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὐχρυσον νέμεις,  
σὲ κάκει, μᾶτερ πότνι, ἐπηυδώμαν,<sup>37</sup>

Tr. 94-9:

Ὅν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα  
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον  
Ἄλιον, Ἄλιον αἰτῶ  
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμή-  
νας, πόθι μοι πόθι μοι ναί-  
ει ποτ', ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων,<sup>38</sup>

Доследноста во отсуството на множината во себе-изразувањето на хорот во контекст на молитви во трагедиите на Софокле говори за една особеност на

---

<sup>35</sup> Милозлив, боже, милозлив биди, ак' на земја -мајчичка-  
и зојџивии џемнина!

Праведен џи биди, а јас, зо видам ли  
нишџожникои,  
без заслужа блажодарносџи не ке барам.  
Боже Севсе, џебе џи се обраќам!

<sup>36</sup> Ако е доџушџено џодземнаџа јас божица  
и џебе да џе чесџам со лиџанини,  
на сенкиџе владеџелу,  
о Аде, Аде, ве џреколнувам,

<sup>37</sup> Геа, зорјанко, о мајко Зевсова,  
џи сехраниџелко,  
џи, ишџо зо џлодиш Пакџол злаџиносноиџ!

Јас ушџе џаму, мајко-зосџожо, џе џовикувам,  
<sup>38</sup> Хелија, Хелија сјаен,  
ноќ кожо свездена морна  
зо ража и усџива, нежо зо молам  
да јави за синоџ Алкменин.  
Кај ми се, кај ми се наожа сежа?  
О, џи којшџо блескаи со сјајни зраци,



неговата драмска техника; имено, тој го претставува хорот повеќе како некој поединец, одошто како некаква група.

Кај Еврипид употребата на множината во молитвите на хорот се забележува, но не е правило. Во трагедијата *Бакхи* хорот од бакхи, кога го слуша Дионис како вика од дворецот на Пентеј, вака го повикува (582-4):

ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα,  
μόλε νυν ἡμέτερον ἔς  
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.<sup>39</sup>

Во овој случај множината е дел од ритуалната формула. Во трагедијата *Μεδεја* хорот од Коринтјанки, кога дознава за намерите на Медеја, вака ѝ се обраќа (853-5):

μή, πρὸς γονάτων σε πάντη  
πάντως ἰκετεύομεν,  
τέκνα φονεύσης.<sup>40</sup>

Во пародот на трагедијата *Μοισηῆλκι* мајките на седумтемина паднати пред Теба, кои заедно со своите придружнички го сочинуваат хорот, ѝ се обраќаат на Ајтра со молба да им помогне со посредништво кај Тесеј, тој да се заложи да им биде допуштено да си ги закопаат загинатите синови. Хорот во ова обраќање се изразува алтернативно со двата граматички броја; множината на соодветен начин ја истакнува заедничката причина на мајките за нивното молење, а со еднината, која е поприсутна, се изразуваат оние содржини кои се однесуваат на секоја мајка посебно (60-70):

παράπεισον δὲ σόν, ὦ, λισσόμεθ', ἐλθεῖν  
τέκνον Ἰσμηνὸν ἑμάν τ' ἐς χέρα θεῖναι  
νεκύων θαλερᾶ σώματ' ἀλαίνοντ' ἄταφα.  
όσίως οὔχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτουσα  
προσαιτοῦσ' ἔμολον δε-  
ξιπύρους θεῶν θυμέλας·

---

<sup>39</sup> *Ој, ој, кралу ѝосѝоdару,  
во ороѝшо наше дојди!*

*Дојди Бромије, Бромије,*

<sup>40</sup>\* *Не, на колена ѝѝи ѝаѝаme,  
ѝонизно ѝѝе молиме:  
деца не убивај!*

ἔχομεν δ' ἔνδικα, καὶ σοὶ  
τι πάρεστι σθένος ὥστ' εὐτεκνία δυσ-  
τυχίαν τὰν παρ' ἐμοὶ  
καθελεῖν· οἰκτρὰ δὲ πάσχουσ' ἰκετεύω  
σὸν ἐμοὶ παῖδα ταλαίνα 'ν χερὶ θεῖναι  
νέκυν, ἀμφιβαλεῖν λυγρὰ μέλη παιδὸς ἐμοῦ. <sup>41</sup>

Хорот инсистира на својата колективност не само во молитвите; очекувано, тој се изразува себеси со множина и тогаш кога се претставува, значи кога се појавува на сцена, што значи во пародот. Тогаш хорот вообичаено се претставува како некоја определена група, со опис на барем неколку значајни идентификувачки црти, кои можат да го содржат и поводот за драмско здружување на хореутите. На ова себепретставување на хорот најголем простор во своите трагедии отстапува Ајсхил. Во *Прикованиот Прометеј* вака му се претставува хорот Океаниди на тукушто окованиот од Хефајст Прометеј (128-130):

μηδὲν φοβηθῆς·  
φιλία γὰρ ἦδε τάξις<sup>42</sup>  
πτερύγων θοαῖς ἀμίλλαις  
προσέβα τόνδε πάγον, <sup>43</sup>

Хорот во трагедијата *Персијци* се претставува себеси во анапестичкиот дел (1-64) од пародот (1-7):

---

<sup>41</sup>\* Убеди го син ти, ти молиме ние,  
на Исмен да појде и мене на дленки, куйра,  
ишла нејоѓребани млади да ми сџави.  
Не заради свеџа служба,  
иуку од нужда, ничкосана, со молба дојдов,  
крај жрџивеник во џламен;  
имаме џправо, а ти сила и моќ имаш,  
еј среќна мајко, несреќа моја да изџониш.  
Бедна сџрадам и ти молам,  
мене, куйра, во раце,  
чедоџо, веќе без живоџи, дај ми го,  
џажна снаџа да си џуинам на деџеџо свое.

<sup>42</sup> φιλία и τάξις се збирни именки.

<sup>43</sup> Не џлаши се ниџиџо!  
одредов џриџаџелски  
со брџиџе крилја  
до карџава дојде,

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων  
Ἑλλάδ' ἔς αἴαν πιστὰ καλεῖται,  
καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων  
ἑδράνων φύλακες, κατὰ πρεσβείαν  
οὓς αὐτὸς ἄναξ Ζέρξης βασιλεὺς  
Δαρειογενῆς  
εἴλετο χώρας ἐφορεύειν.<sup>44</sup>

Со анапестички дел (1-40) започнува и пародот во трагедијата *Прибеџарки*;  
тука се претставува хорот од Данаиди (1-5, 27-9, 38-39):

Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως  
στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ'  
ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων  
Νείλου. Δίαν δὲ λιποῦσαι  
χθόνα σύγχορτον Συρία φεύγομεν,<sup>45</sup>

... δέξασθ' ἰκέτην  
τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίω  
πνεύματι χώρας...<sup>46</sup>

σφετεριζόμενοι πατραδέλφειαν  
τήνδ' ἀκόντων ἐπιβῆναι.<sup>47</sup>

Во трагедијата *Евмениди* претставувањето на хорот не е само очкувана драматуршка постапка од почетокот на драмата; хорот неколку пати потсетува на сопствениот идентитет во текот на првиот дел од драмата, пред да биде донесена одлуката на судот. Во оваа драма, слично како и во трагедијата *Прибеџарки*, хорот има значајна улога во драмското дејствие,

---

<sup>44</sup> *Верносѝ на Персијци, во земја хеленска шѝо ѝοјдоа, сме ние, чувари на боџаѝо и злаѝо ѝолно седишѝе. На возрастѝа чесѝи сѝѝори лично Ксеркс, џосѝодароѝ и кралоѝ, синоѝи Дарејов, земја да му ѝазиме нѝ одбра.*

<sup>45</sup> *Севс Прибеџар блаџ нек' дружбава наша ја ѝοџледне, шѝо со кораб се крена од уѝока сиѝноѝесочна, кај Нил ѝѝек излева. Земја ѝредивна, сосед на Сирија, осѝавајќи си, в беџ сме.*

<sup>46</sup> *...дружба -ѝрибеџарки жени- ѝримеѝе в земја со блаџослов мил!*

<sup>47</sup> *...чеда сѝѝрикови, сесѝѝри нѝ земаѝ за жени насилно куѝѝри!*

неговото учество во драмата има видливи особености на драмско лице, но сепак, без нарушување на колективниот идентитет. Во првиот дел од трагедијата Ериниите (Одмазнички) постојано покажуваат дека се навредени затоа што не им е дозволено да си ја извршуваат својата служба и по тој повод и во такви прилики тие секогаш посочуваат дека се множество. Во почетокот на пародот тие, откако ќе разберат дека им избегал Орест, разлутени, вака му се обраќаат на Аполон (149-50):

ἰὼ παῖ Διός· ἐπίκλοπος πέλη,  
νέος δὲ γραιάς δαίμονας καθιππάσω. <sup>48</sup>

Со множината, која овде е спротивставена на еднината, Ериниите сакаат својата квантитативна супериорност, зајакната со надмоќта на возраста (γραιάς-νέος) да ја претворат во хиерархиска предност според која дејствувањето на Аполон е навредливо и дрско. Во првиот стасимон, во "песната на ужасот" хорот Еринии зборува за содржината на својата служба и при тоа често употребува множина, истакнувајќи го колективниот карактер на своето дејствување (349, 357-9, 383-5):

γιγνομέναισι λάχῃ τάδ' ἐφ' ἅμιν ἐκράνθη,<sup>49</sup>

ἐπὶ τόν, ὦ, διόμενοι  
κρατερὸν ὄνθ' ὁμοίως  
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου.<sup>50</sup>

μένει γάρ· εὐμήχανοι  
δὲ καὶ τέλειοι κακῶν  
τε μνήμονες, σεμναὶ  
καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,  
ἄτιμ' ἀτίετα διόμενοι <sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Леле деῖτε Севсово, айашишиѝе!

Зар млад ти, сѝари божесѝва ѝогазуваи?

<sup>49</sup> Нам ѝаа служба од колейка ни е,

<sup>50</sup> Таквиоѝ ѝо наѝагаме,

и силен да е, ние ќе ѝо соѝпреме,

зарад крвѝа свежа.

<sup>51</sup> Чека. Задача е јасна наша,

докрај си ја вршине,

на ум везден злоѝо ни е,

неумолни кон смрѝниѝе.

Служба ѝрезрена ѝрезрени вршине

Ериниите, значи, настојуваат на својата множина кога ја изразуваат својата лутина заради одземеното право да си ја вршат својата одмазничка служба; што значи одземениот идентитет, кој, низ нагласеното множество и со потсетувањето на содржината на својата служба сакаат да си го потврдат. Множината во овој случај, како и во молитвите, има, или треба да има, убедувачка вредност. Зашто, штом овие божества ќе ја изгубат лутината во лирскиот дијалог со божицата Атена (778-915), тие употребуваат еднина (780: ἐγὼ δ' ἄτιμος ἂ τάλαινα βαρύκοτος, 788: στενάζω; τί ῥέξω;, 789: γελῶμαι, 837: ἐμὲ , 838: ἐμὲ παλαιόφρονα, 839: ἀτίετον, 845: με), немаат потреба и натаму да ја употребуваат својата множина како аргументативно средство. На крајот од трагедијата, сега веќе Евмениди, благословуваат во прво лице еднина (1014-20):

χαίρετε, χαίρετε δ' αὖθις, ἐπεὶ διπλοίζω,  
 πάντες οἱ κατὰ πτόλιν,  
 δαίμονές τε καὶ βροτοί·  
 Παλλάδος πόλιν νέμον-  
 τες μετοικίαν τ' ἐμὴν  
 εὖσεβοῦντες οὗτι μέμ-  
 ψεσθε συμφορὰς βίου.<sup>52</sup>

## 1.2. Хорот како дел од поширока заедница

Многу поретки се оние случаи кога множината се употребува за воопштување на улогата на хорот. На пример, кога е потребно да се истакне како најважна особеност на хорот неговото географско потекло, а во случај на некаков притисок од надвор или поврзано со некој домашен празник и тоа најчесто кај Ајсхил и кај Софокле. И покрај воопштувачката задача, и оваа

---

<sup>52</sup> *Здраво, здраво да сѝе, ѝовѝорувам,  
 сѝѝе в ѝрадов шѝѝо сѝѝе,  
 боѝови и смрѝѝни,  
 сѝѝанари на ѝрадоѝѝ Паладин!  
 Почѝѝѝ кон мене да имаѝѝе,  
 шѝѝѝо до вас сум со седишѝѝѝе,  
 на беда не ќе се ѝожалиѝѝѝе.*

множина спонтано потсетува на конкретната улога која ја има хорот во драмата; на пример, формите во множина (партиципите, на пример) можат да ја одредат половата припадност на членовите на хорот. Множината се употребува и за да се одвојат луѓето како посебна целина од боговите, животните, мртвите; при што сосема се запоставени одликите на конкретниот хор во драмата.

Хорот на недрамската хорска лирика ја кажува содржината на песната без да влезе во некоја улога која ја создава таа содржина; лирскиот хор е претставник на многу поширока група граѓани, која не мора да исполнува некои прецизно дефинирани интегрирачки услови. Драмскиот хор е миметичко лице, значи, не само исполнител на хорската песна, туку и нејзин "автор" како дел од севкупната драмска маса; драмскиот хор има сопствена улога и претставува посебна, дефинирана група, која зависно од драматуршката задача може, или треба, да има јасни граници, или, пак, само бледо назначени рамки. Хорот од Данаиди (*Прибеѓарки*), хорот од Еринии/Евмениди (*Евмениди*), хорот од морнари-другари на Неоптолем (*Филокџеј*), хорот од мајките на седумтемина (*Молиџелки*), хорот од бакхи (*Бакхи*), од Океаниди (*Прикованиоџ Промеџеј*), сите овие хорови претставуваат ограничена група со дефинирана улога во и од драмското дејство. Хорот од Тебанки девојки (*Седумџемина џроџив Теба*) ги претставува девојките од Теба, жените од Теба, сите граѓани на Теба; ваква слоевита и во таа смисла градирачки дисперзивна улога има и хорот од Аргивци старци (*Аџамемнон*), од Персиџци старци (*Персиџци*), од Тебанци старци (*Оџдиџ џиранин*), од Коринтџанки (*Медеџа*).

Понекогаш хорот, за да ги поткрепи своите тврдења, укажува на пошироката група од којашто е тој дел; при тоа, или пошироката група прецизно се именува, или хорот се изразува со облици во 1.pl. Множината, освен хотот, подразбира и други што се доволно слични за да бидат заедно со хорот, но не еднакви со членовите на хорот. Пошироката група може да содржи луѓе од

друга возраст, пол, општествен статус или географско потекло. Воглавно, множината, која означува поширока група на која ѝ припаѓа дефинираниот хор на трагедијата, може да се однесува на некоја поширока политичка заедница, на сите луѓе или на сите припадници на полот кој го имаат членовите на хорот.

Во третиот стасимон на трагедијата *Персијци* хорот од Персијци старци постојано пее во 1.pl., при што множината се однесува на сите Персијци, на целиот персиски народ (852-3, 858-9, 904-6):

ὦ πόποι ἢ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν,<sup>53</sup>

πρῶτα μὲν εὐδοκίμους στρατιάς ἀπεφαινόμεθ', ...<sup>54</sup>

νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ' αὖ φέρομεν,  
πολέμοιο  
ἄμαθ' ἐντέτεσσι μεγάλως πλαγαῖσι ποντίαισιν.<sup>55</sup>

Хорот од Тебанки девојки во трагедијата *Седумѝемина ѝроѝив Теба* сосем јасно мисли на сите граѓани на Теба кога вели (156):

τί πόλις ἄμμι πάσχει, τί γενήσεται;<sup>56</sup>

Во пародот на трагедијата *Анѝиѝона* хорот од старци настапува во името на градот (110-11, 120-22, 152-55):

Ὅν ἐφ' ἡμετέρᾳ γῆ Πολυνείκης  
ἄρθεις νεϊκέων ἐξ ἀμφιλόγων<sup>57</sup>

ἔβα πρίν ποθ' ἄμετέρων

---

<sup>53</sup> Ох, колку сјаен, убав живоѝ,  
уреден со закони ни беше

<sup>54</sup> Прво, војскаѝа ни беше сјајна,

<sup>55</sup> А сега ова ѝрѝиме од душмани,  
исѝраѝено од богови,

ѝораз ужасен во биѝка ѝоморска.

<sup>56</sup> Шѝо се случи, шѝо ќе биде со зрадоѝ наш?

<sup>57</sup> Од Полинејк ѝоѝѝикнаѝ во зекјаѝа наша  
за луѝи кавѝи ѝој дојде;

αἰμάτων γένυσιν πλησθῆ-  
ναί <τε> καὶ στεφάνωμα πύργων<sup>58</sup>

θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς  
παννυχίοις πάτας ἐπέλθωμεν, ὁ Θή-  
βας δ' ἐλελίχθων Βάκχιος ἄρχοι.<sup>59</sup>

Кај Еврипид хорот многу ретко се идентификува со пошироката заедница од која самиот е дел. Во трагедијата *Тројанки* хорот од заробени Тројанки мисли на сите граѓани на Троја кога вели (806-7):

Ἰλιον Ἰλιον ἐκπέρσων πόλιν  
ἀμετέραν τὸ πάροιθεν [ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος].<sup>60</sup>

Хорот од Аргивки во трагедијата *Елекџира* во множината која ја употребува ги вбројува сите граѓани на Аргос (876-7):

νῦν οἱ πάρος ἀμέτεροι  
γαίας τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆες,<sup>61</sup>

Понекогаш генерализацијата на хорот се однесува на сиот човечки род и тоа најчесто кога треба да се истакне релацијата со боговите; некаде тоа јасно се искажува (A. Cho. 948-51):

ἔθιγε δ' ἐν μάχᾳ χερὸς ἐτήτυμος  
Διὸς κόρα / Δίκαν δέ νιν  
προσαγορεύομεν  
βροτοὶ τυχόντες καλῶς /<sup>62</sup>

На друго место оваа генерализација на конкретниот хор во трагедијата се насетува:

---

<sup>58</sup> Но еџе замина џој  
и не ја најолни усџаџа своја  
со нашаџа врела крв  
и не џи соџре со боров џлам  
овенчаниџе кули;

<sup>59</sup> Да иџраме ајде џо цели ноќи  
и нека се џресе целаџа Теба,  
нек водач ни биде Дионис сам.

<sup>60</sup> Илиј, Илиј џо џрекоџавџе, џрадоџи наш,  
џоџаш ушџе [коџа од Хелада дојдовџе]

<sup>61</sup> Сеџа џак со земјава ќе владеаџи  
наши мили кралеви џоранеџни.

<sup>62</sup> Во борба рака му џоџкрена  
ќеркаџа на Севс - џраведнаџа  
(ние смрџниџе ја викаме  
убави, со име Правда)



A. Ag. 681-85:

τίς ποτ' ὠνόμαξεν ὦδ'  
ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως/  
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ-  
μεν προνοί-  
αισι τοῦ πεπρωμένου  
γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων; <sup>63</sup>

S. El. 1058-62:

Τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰω-  
νοὺς ἔσορώμενοι τροφᾶς  
κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλά-  
στωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνασιν εὐ-  
ρωσι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν; <sup>64</sup>

S. Ph. 708-9:

οὐ φορβὰν ἱερᾶς γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων  
αἴρων τῶν νεμόμεσθ' ἀνέρες ἀλφησταί, <sup>65</sup>

E. Hipp. 538-40:

Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,  
τὸν τᾶς Ἀφροδίτας  
φιλτάτων θαλάμων κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν <sup>66</sup>

Воопштување на хорот според неговата родова припадност се сретнува само кај Еврипид. Женските хорви во трагедиите на Еврипид не ретко своето сострадание со хероината го искажуваат преку поистоветување со целиот женски род; множината со која при тоа се изразува хорот го содржи и она драмско лице со чија судбина и драмска состојба сочувствува хорот, односно

---

<sup>63</sup> Кој ѝтолку соодветно име ѝ даде?

Дал' некој ишшо лик не му зледаме ние,  
а ѝшој, насирајќи ѝ суба,  
име со среќа ѝ сложи?

<sup>64</sup> Зошито и ние, зледајќи зѝ зоре најумниите ишшици  
како се зрижајќи за храна на ишше од кои се родени  
и одзледани, ишшо не иправиме?

<sup>65</sup> Од земјајта храништелка ѝшој не збирал илодој  
ни дружо ишшо одзледуваме ние лебец ишшо јадеме\*

<sup>66</sup> а Ерошѝа, синош Афродишшин,  
на лузешо царош,  
не зо чесшиме ние,\*  
а клучар е на одаи мили.

сите жени. Во трагедијата *Јон* хорот од слугинки на Креуса проблемот на својата господарка го воопштува, за него размислува како за женски проблем (1090-92):

ὄραθ' ὅσοι δυσκελάδοι-  
σιν κατὰ μοῦσαν ἰόντες αἰεῖθε' ὕμνοις  
ἀμέτερα λέχεα καὶ γάμους  
Κύπριδος ἀθέμιτας ἀνοσίους, ὅσον  
εὐσεβία κρατοῦμεν  
ἄδικον ἄροτον ἀνδρῶν.<sup>67</sup>

Со необично слична содржина хорот од Коринтјанки во името на жените, а поттикнат од судбината на Медеја вака пее во првиот стасимон од трагедијата *Μεδεја* (421-430):

μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν  
τὰν ἐμὰν ὕμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.  
οὐ γὰρ ἐν ἀμετέρα γνώμα λύρας  
ᾧπασε θέσπιν αἰοιδὰν  
Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων· ἐπεὶ ἀντάχησ' ἄν ὕμνον  
ἀρσένων γέννα. μακρὸς δ' αἰῶν ἔχει  
πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν.<sup>68</sup>

Првото лице множина хорот го употребува во лирските облици на трагедијата многу почесто кај Ајсхил, отколку кај другите трагедиографи. Освен тоа, кај Ајсхил првото лице множина често пати е придружено или заменето со именка во множина, или со збирна именка, што ретко се случува кај другите трагедиографи.

---

<sup>67</sup>\* *Слуѓи на Музи,*  
*ишшо знаејте ѝесни*  
*за браќоѝ, за љубовѝа наша*  
*блудна, да ѝееѝе злобно,*  
*гледајѝе со верносѝ своја*  
*како сѝѝрасѝ на мажи*  
*и неверсѝво нивно*  
*надминавме ние.*

<sup>68</sup> *Еј, Музиѝе ѝшогаѝ на сѝѝариѝе аојди*  
*с' ѝесна за женска неверносѝ ќе зайрайѝ.*  
*Госѝодар Фојб нас со лира и ѝесна*  
*не не дарувал вдахновена -*  
*ѝшој ѝредводник во ѝесниѝе - да си зайеам јас ѝесна,*  
*ѝесна за маѝкиоѝ род. Вековѝѝе*  
*долѝи за судбаѝа наша со мажиѝе знааѝ.*

Во трагедиите на Ајсхил хорот ја употребува граматичката множина почесто за да се истакне себеси како посебна група, одошто како дел од некоја поширока заедница. Спротивно, кај Софокле, кога хорот се изразува со множина тоа укажува на неговата универзална, а не некоја конкретизирана, димензија. Кај Еврипид не може да се забележи доминација на една од наведените тенденции.

Се има впечаток дека кога хорот употребува множина во драмите на Ајсхил, тоа го прави во определен контекст и со јасна драматуршка задача. Кај Софокле, употребата на множината на хорот нема толку прецизно определена и јасна драматуршка вредност, освен во пародот на *Аниџона*. Што се однесува до Еврипид, хорот многу често употребува и 1.sg. и 1.pl. во ист контекст, па дури и во иста реченица; ваквата употреба на бројот упатува на заклучокот дека кај Еврипид тој нема некаква драматуршка вредност.

## 2. Хорот во еднина

Увидот во говорот на хорот во лирските облици на трагедијата покажува дека хорот многу почесто се изразува себеси во 1.sg. одошто во 1.pl. Но, врз основа на ова сознание не треба да се извлекуваат избрзани заклучоци за квантитативниот идентитет на хорот во грчката трагедија; зашто, ако се согласиме дека употребата на едниот или другиот граматички број најчесто е определена од драмскиот контекст, тогаш аритметичката предност на едниот во однос на другиот може повеќе да зборува за нумеричката надмоќ на некои драмски ситуации, а не за определена квантитативна вредност на трагичкиот хор.

### 2.1. Чувствените експресији на хорот

Во недрамската хорска лирика, поради јавниот карактер на песната, а според сознанијата кои ги имаме од фрагментарно зачуваната продукција, чувствата не се истакнуваат, не се опишуваат; вниманието е насочено на главниот предмет на песната, во епиките на победникот, во химните на богот. Спротивно од хорската лирика, песните на монодиската лирика претставуваат структури од чувства. Драмата, пак, и особено трагедијата има одличен простор за изразување на чувства, штом самата е мимеса на дејство (Ar. *Poet.* 1449b 24), а страдањето (πάθος, што занчи чувствувањето, доживувањето на настаните), заедно со препознавањето и пресвртот, го структурира драмското дејство (Ar. *Poet.* 1452b 10).

Кога хорот во драмата ги искажува своите чувства, сосем очекувано и природно, тоа го прави во 1.sg., а не во 1.pl.; групата нужно треба да се сведе на еден за да се чини спонтано изразувањето на она што во тој миг таа го чувствува; чувството може да се споделува со другите и а posteriori групата да говори за тоа во множина, но не и истовремено со чувствувањето да се

изразува како множество. Кај сите трагедиографи кога хорот ги опишува своите чувства употребува еднина.

Лирските облици во трагедиите на Ајсхил изобилуваат со чувства кои се искажуваат страшно, жестоко, драматично; не како симулација на групата, туку со сета убедливост на едно длабоко и лично доживување. Ова може да биде разбирливо со оглед на сознанието дека во зачуваните драми на Ајсхил хорот многу често има драматуршка задача блиска до онаа на драмското лице. Чувството кое преовладува во лириката на Ајсхил е страв; повторно една особеност која хорот го доближува до драмското лице, зашто чувството на жал и страв е задолжителната содржина на трагедијата, на нејзината систаса (Ar. *Poet.* 1449b 27).

Стравот не само што е често присутна содржина во лирските облици на трагедијата кај Ајсхил, туку има и една воочлива структурирачка улога; токму описот на стравот е оној елемент кој ја гради кружната композиција<sup>1</sup> на песната, или на некој нејзин дел. Ваква композиција има вториот стасимон од трагедијата *Седуммѝемина*; хорот од Тебанки девојки ја започнува песната со опис на чувство на страв (720-23):

πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον  
θεόν, οὐ θεοῖς ὅμοιαν,  
παναληθῆ, κακόμαντιν,  
πατρός εὐκταίαν Ἐρινὺν <sup>2</sup>

а така и ја завршува (790-91):

.... νῦν δὲ τρέω  
μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινύς. <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Овој композициски модел Ајсхил го наследил од Хомер и од Пиндар.

<sup>2</sup> *Осѝанав без здив од божицаѝа,  
унишѝувачка на род,  
неслична на бозиѝе,  
сосем верен ѝророк, зол,  
од Еринија,...*

<sup>3</sup> *Сега ѝреѝерам Еринија  
да не криши нозе да исѝолни.*

Една чувствена експресија ги врзува почетокот и крајот на третиот стасимон во трагедијата *Аζαμεμνον* (975-8, 1030-1033):

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως  
δειμα προστατήριον  
καρδίας τερασκόπου  
πωτᾶται, <sup>4</sup>

νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει  
θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-  
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν  
ζωπυρουμένας φρενός. <sup>5</sup>

Описот на чувствената состојба на хорот уште почесто се јавува како почеток на песната, независно од кружната композиција. Првите зборови на хорот Тебанки кога се појавува на сцена во трагедијата *Седумтѐмина* го соопштуваат чувството со кое е обземен хотот (78):

θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη <sup>6</sup>

Со истите чувства хорот го започнува и првиот стасимон (287-9):

μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσει κέαρ·  
γείτονες δὲ καρδίας  
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος<sup>7</sup>

Со излив на своите чувства го започнува првиот стасимон хорот од Океаниди во трагедијата *Прикованиоῖ Промеῖεј* (397-401):

στένω σε τᾶς οὐ-  
λομένας τύχας, Προμηθεῦ·  
δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων  
ῥαδινῶν λειβομένα ῥέος παρειᾶν  
νοτίοις ἔτεγξα παγαῖς. <sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Зошѐо ми долеѐа мене  
некаков ѝреѐеѐ од ова  
во срце, со ѝреѐѐчувсѐѐва ѝолно?

<sup>5</sup> А еве ѓо сеѓа - во ѓемнина ечи  
со јадови ѓеѓки, без надеж  
во расѓламѓеноеѓо срце

оѓѓ' некоѓ ѓодобро неѓѓѓо ќе биде.

<sup>6</sup> Од сѓѓрав од ѓеѓки маки ѓуѓѓѓам ѓлас

<sup>7</sup> Се ѓриѓѓам, сѓѓрав да здивнам не дава,  
а ѓриѓѓѓѓе, на срце соседи,  
ужас разѓѓорувааѓѓ

<sup>8</sup> Воздиѓувам, Промеѓѓеју,  
за злокобнаѓѓа судбина ѓѓвоја,  
и од очѓѓѓе неѓѓни ми ѓѓече

Описот на чувствата на хорот не се сретнува само на почетокот и на крајот од песната во трагедијата, каде извесно има задача да ја објави состојбата на хорот и неговата чувствена реакција на настаните што се случиле или тековно се случуваат во драмата. Чувствената експресија се појавува и внатре во хорската песна; во третиот стасимон на *Седумийемина*, на пример, како коментар на сознанието дека клетвата Ојдипова веќе се остварила (834):

κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος.<sup>9</sup>

Во трагедијата *Персијци* хорот сред пародот, на почетокот од четвртата строфа, а после една гномска партија, изјавува (115-6):

ταῦτά μοι μελαγχίτων  
φρὴν ἀμύσσεται φόβω<sup>10</sup>

Слична позиција има и чувствениот израз на хорот од Данаиди во средината на пародот, а како содржина на шестата строфа (112-6):

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω  
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ,  
ἰὴ ἰή,  
ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆ·  
ζῶσα γόοις με τιμῶ<sup>11</sup>

Кога во драмите на Ајсхил хорот ги изразува своите чувства во 1.sg. оставајќи при тоа прилично убедлив впечаток на лично доживување, било да е во почетокот или на крајот од песната, или помеѓу рефлексивните, или наративните делови, тоа ја прави песната драматична и соодветна, поточно, складна со драмскиот контекст. Овие чувствени изливи на хорот го заменуваат дејствувањето во оние драми во кои "ништо не се случува" (*Прибеѓарки*, *Персијци*, *Прикованиој Промејеј*) и го исполнуваат

---

низ образиџе река од солзи,  
ишџо ги ронам од извори бујни.

<sup>9</sup> срце сџрашен сџуд ми обзема.

<sup>10</sup> Тоа мене црнина ми реди  
в душа, сџрав ме јаде.

<sup>11</sup> Тажна џакви џешки јадови  
си кажувам со џлач и солзи, сџен.  
Леле, леле!

Себе бујна со џлачни џажачки  
жива се оџлакувам

драмскиот, или поточно лирскиот простор на драмата од насетувањето на кобните случувања до нивното остварување.

Во повеќето трагедии на Софокле хорот не е доведен во непосредна опасност поради настаните во драмата; несреќата на трагичкиот јунак во *Антигона*, во *Електира*, *Ојдиј* *и* *ирианин*, *Филокитија* не го загрозува хорот во драмата. Всушност, кај Софокле најсилните чувства ги искажуваат драмските лица, и тоа соодветно на содржината, не во дијалог, туку во лирски облик (OT 1307-11, Ap. 876-82). Па сепак, за разлика од чувството на страв кое доминира во хорската лирика на Ајсхил, чувствата кои ги изразува хорот во драмите на Софокле имаат разновидна содржина. Дobar пример за ова е трагедијата *Ајанти*, каде во лирските партии хорот од Саламинци морнари ги следи настаните во драмата со еден вид "чувствен" коментар; како се менува содржината на настанот, сосем разбирливо се менува и видот на изразеното чувство. Во пародот хорот ги искажува своите чувства на страв и срам по повод гласините дека Ајант се споулавел (173-4, 200):

ὦ μεγάλα φάτις, ὦ  
μᾶτερ αἰσχύννας ἐμᾶς<sup>12</sup>

ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.<sup>13</sup>

Чувственото изразување на хорот и овде, како во некои случаи кај Ајсхил, е оној елемент кој ја затвара кружната композиција на песната, во случајов, на пародот; последниот стих (200: ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.) ја враќа песната на почетокот (134-40):

Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου  
Σαλαμῖνος ἔχων βᾶθρον ἀγχιάλου,  
σὲ μὲν εὖ πράσσουντ' ἐπιχαίρω·  
σὲ δ' ὅταν πληγὴ Διὸς ἦ ζαμενῆς  
λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ,  
μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι  
πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *o cиpавoишeн жласу,*

*o ишворецу на мојош срам,*

<sup>13</sup> *a мене ме обзема болка.*

<sup>14</sup> *O сине Теламонов, земја шито владееш*



Во лирскиот дијалог со Текмеса, хорот, откако ќе му биде потврдено дека содржината на гласините е вистинита, го искажува својот страв од неизвесноста на идните случувања (227, 253-5):

ὦ μοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον.<sup>15</sup>

πεφόβημαι  
λιθόλευστον ἄρη  
ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς<sup>16</sup>

Во првиот стасимон хорот јасно насетува дека нешто страшно ќе се случи поради лудилото на Ајант и тоа го соопштува со многу чувства (600-5, 607-10):

ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος  
Ἰδαῖα μίμων λειμών' ἔπαυλα μηνῶν  
ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι  
χρόνῳ τρυχόμενος, κακὰν ἐλπίδ' ἔχων<sup>17</sup>

Καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας  
ξύνεστιν ἔφεδρος, ὦ μοι μοι,<sup>18</sup>

Во вториот стасимон хорот од Сламинци не ја крие својата радост мислејќи дека Ајант се предомислил во своите намери (693, 701):

Ἐφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν.<sup>19</sup>

Νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.<sup>20</sup>

Во аμοјбајонот со Текмеса, штом ќе разбере за самоубиството на Ајант, хорот вака се прекорува (908-12):

---

саламинска, од море ѝлискана,  
радосӣ си моја ѝи, дури си среќен.  
Но Севс ш̄ӣом ѝӣе ѝо̄годи или ѝак злобен  
збор данајски озборувачки,  
с̄ӣрав з̄олем имам, се рас̄ӣре̄ӣрувам  
ко око на ѝӣӣица з̄улабица.

<sup>15</sup> Се ѝлашам од ѝӣоа ш̄ӣо иде.

<sup>16</sup> Од каменување имам јас с̄ӣрав,

да не, ѝо̄годен, с̄ӣрадам

заедно со не̄зо, ко̄зош̄ӣо с̄ӣрашна̄ӣа судба з̄о мачи.

<sup>17</sup> Јас кӯшар

веќе дол̄зо чекам

на идајски ѝасиш̄ӣа

ѝраш̄ејќи време несойирливо,

добро не чекајќи никакво

<sup>18</sup> А заедно со мене, кӯшар јас,

е Ајан̄ӣ нескрой̄лив, обзема̄н од божји бес.

<sup>19</sup> Тр̄ӣки ми ида̄ӣ од милина, силна ме озеде радосӣ!

<sup>20</sup> Мене се̄за оро ми се мили.

ὦμοι ἐμᾶς ἄτας, οἷος ἄρ' αἰμάχθης,  
ἄφαρκτος φίλων·  
ἐγὼ δ' ὁ πάντα κωφός, ὁ πάντ' αἰδρις,  
κατημέλησα· πᾶ πᾶ <sup>21</sup>

Последниот стасимон, што е воедно и последната песна што ја пее хорот во оваа трагедија, завршува со прашање кое е формулирано со едно чувство (1215-6):

Τίς μοι, τίς ἐτ' οὖν τέρψις ἐπέσται; <sup>22</sup>

Токму поради ваквата отворена експресивност на хорот во трагедијата *Ајанӣ* тој се здобива со оние драматуршки карактеристики какви што ги има и добро обработениот драмски лик. Хорот од Саламинци нема дистанцирана улога во драмата; и покрај тоа што не учествува дејствено во настаните, тој со својата чувствена реакција ги проникнува на едно подлабоко, и во таа смисла посуштинско, космичко рамниште.

Сепак, споредено со другите зачувани трагедии од Софоле, во однос на чувствената експресивност на хорот драмата *Ајанӣ* е исклучок. Во *Анӣӣг̄она* и во *Елек̄ӣра* хорот воопшто не ги изразува лично (во еднина) своите чувства. Хорот од Тебанци старци на настаните во драмата *Ојдӣӣ тӣранин* реагира повеќе контемплативно, отколку емотивно. Еден од ретките случаи е почетокот на пародот, кога неизвесноста од одговорот што треба да го донесе Креонт од Делфи ја засилува хорот со своите чувствени искази (153):

Ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα,  
δείματι πάλλων, <sup>23</sup>

Местото на чувствената експресија во хорските песни во трагедиите на Софолке не е строго определено како кај Ајсхил и таа нема некоја важна

---

<sup>21</sup> *О јадови мои!*

*Како крв си ѝролеа*

*без ѝомош од ѝрија̄ӣтели?*

*Јас ѝлуз за сέ,*

*ниш̄ӣо не знаејќи, не се ни за̄грижив!*

<sup>22</sup> *Ш̄ӣо ми ос̄ӣанува уш̄ӣе*

*радос̄ӣ да се̄ӣам?*

<sup>23</sup> *Срце ми ѝр̄ӣне од ужас, с̄ӣрав ме обзема,*

структурирачка задача; имено, таа ја покрива целата песна, а не е елемент кој ги организира нејзините делови.

Од зачуваните трагеди на Еврипид три изобилуваат со чувствени експрсии на хорот; во *Молиџелки* страдањето, целото πάθος на трагедијата е сосредоточено во хорот од мајките на паднатите Аргивци пред Теба, а во трагедиите *Хекаба* и *Тројанки* хорот од заробени Тројанки ја дели својата судбина со некои од драмските лица. Во сите овие трагедии содржината на хорските песни главно се состои од соопштување на страдањата на самиот хор. Па сепак, овие чувства не се сведени на силно изразен страв како што вообичаено чувствува хорот кај Ајсхил, ниту пак се разновидни и во корелација со настаните во драмата, како кај Софокле. Чувствените експрсии на хорот кај Еврипид имаат извесен статус на орнамент (Шпенглер); тие се статични, не се обликуваат во миметичка релација со драмското дејство, туку имаат зарача хорската песна да ја обојат (да ја "украсат") со чувство на безнадежност. Според тоа, чуватвениот исказ не е ограничен на определена позиција како кај Ајсхил, туку се протега низ целата песна, како кај Софокле; а при тоа хорот се изразува во 1.sg.

Во другите трагедии на Еврипид хорот ретко искажува снажни чувства поради сопствената судбина. Во драмата *Ифиџенеја во Таврида* хорот од хеленски жени и девојки се наоѓа во иста состојба како и неговата свештеничка; па сепак, своето внимание го насочува на судбините на Ифиџенеја и на Орест и на неочекуваната промена на среќата, а за сопствените чувства пее само во третиот стасимон (1094-97, 1106-8):

ἐγὼ σοὶ παραβάλλομαι  
θήνους, ἄπτερος ὄρνις,  
ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους,  
ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν,<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Во ѝлач ѝи се ѝридружувам  
јас, ѝѝица бескрилна,  
коѝнеејќи ѝо хеленски збиралѝиѝа,  
коѝнеејќи ѝо блаѝаѝа Арѝемида,

ὧ πολλαὶ δακρύων λιβάδες,  
αἱ παρηίδας εἰς ἑμὰς  
ἔπεσον, ...<sup>25</sup>

Хорот во драмите на Еврипид кога реагира емотивно тоа најчесто го прави поттикнат од драмската состојба на некое драмско лице со кое не ја дели непосредно и својата сопствена ситуација (како што е, на пример, хорот во *Ифиζенеја во Таврида*). Хорот сочувствува со драмското лице, но по правило неговите чувства не се искажани со жестина и убедливо како кај Ајсхил; хорот од Океаниди во трагедијата *Прикованиоиди Промејидеј* сочувствува многу искрено со судбината на својот роднина и тоа прилично реалистично го искажува, па се добива впечаток дека Океанидите се позагрижени за судбината на Прометеј одошто тој самиот. Кај Еврипид и овие чувства на поддршка имаат повеќе орнаментален, одошто миметички карактер. Во трагедијата *Андромаха* хорот од Фтијанки, кои не се во некаква исконска релација со Андромаха, во пародот вака сочувствува со неа (141-4):

οἰκτροτάτα γὰρ ἔμοιγ' ἔμολες, γύναι Ἰλιάς, οἴκου  
δεσποτῶν ἑμῶν· φόβω δ'  
ἡσυχίαν ἄγομεν  
τὸ δὲ σὸν οἴκτῳ φέρουσα τυγχάνω <sup>26</sup>

Воздржан во своите чувствени искази е и хорот од Тројсенки во трагедијата *Χηῶλιῖ* (853-56):

δάκρυσί μου βλέφαρα  
καταχυθέντα τέγγεται σὰ τύχη·  
τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆμα φρίσσω πάλαι. <sup>27</sup>

Па сепак, од општиот впечаток за умерените емотивни реакции на хорот кај Еврипид има исклучоци; во трагедијата *Феникијки* хорот необично силно го

---

<sup>25</sup> *О кајки солзи многу,*

*ио образи иишо ми се лизгаа*

<sup>26</sup> *В дом иреџажна, Илијко жено, ми дојде.*

*Од сѝрав од жосѝодари*

*живеам иѝихичко,*

*но иѝвоеѝо многу ме мачи;*

<sup>27</sup> *Од солзи очи влажни се;*

*ја илчачам иѝвојаѝа јас судбина,*

*но јадов сеѝашен ме кине одамна.*

доживува заминувањето на Јокаста која сака да го спречи братоубиствениот судир (1284-87):

αἰαῖ αἰαῖ, τρομερὰν φρίκα  
τρομερὰν φρέν' ἔχω· διὰ σάρκα δ' ἐμὰν  
ἔλεος ἔλεος ἔμολε μα-  
τέρος δειλαίας.<sup>28</sup>

Чувствата на хорот во драмите на Еврипид во најголем број случаи ги сочинуваат сочувство и сожалување за судбината на некое драмско лице, најчесто токму на трагичкиот јунак, а не за сопствената состојба. Оттаму хорот во своите песни, или во другите лирски облици на драмата, грижливо ги опишува чувствата и драмската ситуација во која се наоѓа лицето кон кое е чувствено насочено, додека својата емотивна реакција ја соопштува само со нужниот обем. Еве како хорот го врзува своето чувство со состојбата на драмското лице:

Hipp. 1142-6:

ἐγὼ δὲ σᾶ δυστυχίᾳ  
δάκρυσι διοίσω πότμον  
ἄποτμον· ὦ τάλαινα μᾶ-  
τερ, ἔτεκες ἀνόνατα· φεῦ.<sup>29</sup>

Med. 996-9:

μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγος, ὦ τάλαινα παίδων  
μᾶτερ, ἃ φονεύσεις  
τέκνα νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων,<sup>30</sup>

Значи, чувственото прво лице еднина на хорот во лирските облици на трагедиите на Еврипид има обично орнаментална вредност и содржина која не произлегува од состојбата на хорот, туку од неговата емотивна релација со некое драмско лице.

---

<sup>28</sup>\* О леле, леле, ѝреска ме ѝресе  
и душа ми семне; низ ѝшело ми мине  
и жал и ѝшага за куѝраѝа мајка.

<sup>29</sup> Поради несреќа јас ѝшвоја, судба  
ќе ѝлачам бедна. О куѝра  
мајко, ѝи ѝоѝусѝо роди!

<sup>30</sup> И с' лелек со ѝшебе ќе ѝиснам мајко злосреќна, еј!  
Ќе ѝи заколеш ѝи  
за леѓла невесѝински децаѝа свои.

## 2.2. Сетилните доживувања на хорот

Понекогаш хорот во лирските облици на трагедијата кажува што гледа или што слуша, известува за своите сетилни доживувања на однесувањето на некое драмско лице, или на настаните што се случуваат зад сцена, а кои публиката не може сетилно да ги доживее. Ваквите изјави се вообичаена опрема на драмскиот облик, а на песната ѝ даваат спонтаност и миметички црти. Содржината на сетилната перцепција може да се изложува без да биде употребен лингвистички облик со кој ќе се именува самото дејствие на сетилно восприемање; но тогаш кога хорот во својот исказ го истакнува видот на сетилната рецепција, тоа го прави во еднина. Граматичката еднина ваквиот исказ го прави спонтан, зашто сетилната артикулација природно произлегува од осетливоста на поединец и се однесува на истовремена сетилна надразба; колективната (во множина изразена) сетилна експликација подразбира консултација, или доминација на едно сетилно доживување, што секако ја нарушува спонтаноста на исказот.

Во пародот на *Седумтемина* хорот од Тебанки оправданоста за своите страсни емотивни изливи на страв (78) ја гради врз убедлива дескрипција на сопствените, во тој момент, сетилни доживувања; нивната содржина треба да ја исполни драмската илузија на опсадата на градот, од една страна, а, од друга, да ги убеди боговите во неопходноста да одговорат на молитвите на хорот, од чија структура се дел токму овие сетилни експликации (како замена за очекуваната, во структурата на молитвата, содржинина на дотогаш искажаните почести):

Se.81: αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',<sup>31</sup>

Se.103: κτύπον δέδοικα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.<sup>32</sup>

Se.151: ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> *Ѓрав кренај̄ високо ми кажува*

<sup>32</sup> *До уши ѓрмој̄евица ми доаѓа,  
не ѓреској̄, ек од едно кој̄је сал.*

<sup>33</sup> *Пред ѓрадој̄ слушам ш̄ј̄ракање на оружје*

Во трагедијата *Прикованио̄и Проме̄ијеј* хорот не известува за она што се случува зад сцена, како во *Седум̄иџина*; неговите изјави се однесуваат на сетилните доживувања кои им се достапни и на гледачите; хорот ја опишува, ја констатира, застрашувачката глетка која разбирливо предизвикува и соодветна чувствена реакција (144-7, 688-93):

λεύσσω, Προμηθεῦ  
φοβερὰ δ' ἐμοῖσιν ὄσσοις  
ὀμίχλα προσῆξε πλήρης  
δακρύων σὸν δέμας εἰσι-  
δούση πέτρα προσαυαι-  
νόμενον <sup>34</sup>

οὔποτ' οὔποτ' ἠὔχουν <ᾧδε> ξένους  
μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοὰν ἐμάν,  
οὔδ' ᾧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα  
πήματα λύμα[τα δείμα]τ' ἀμ-  
φήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχὰν ἐμάν. <sup>35</sup>

Кај Софокле ваква миметичка вредност има сетилното доживување на хорот во драмата *Φιλοκῆεῑ* (202-9):

Προύφάνη κτύπος,

....

βάλλει, βάλλει μ' ἐτύμα  
φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν  
ἔρποντος, οὔδέ με λάθει  
βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ  
τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ. <sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Проме̄ијеј, јас зледам, ми се ис̄речи  
̄пред очиӣе облак од солзӣиџе с̄̄рашен,  
ко̄а ш̄ело̄ӣо ш̄вое зо̄ видов  
на кар̄ӣа̄ӣа како се суши*

<sup>35</sup> *Не би рекла нико̄а̄ӣ нико̄а̄ӣ јас,  
дека чуден ми дошол во ушӣӣе злас,  
ни вака ужасни и неиздржливи  
с̄̄рада̄ња, срамо̄ӣӣ, с̄̄рао̄ӣӣ  
ӣӣо со двоен ишлец  
ми ја мрзна̄ӣ душа̄ӣа.*

<sup>36</sup> *Се слуша шум*

....

до мене до̄ӣра злас\*





Описот на сетилните доживувања на хорот не е содржина која често се сретнува во лирските облици на трагедијата. Ова можеби се должи на претпоставеното влијание од недрамската хорска лирика, каде отсуствуваат известувања на хорот за некои негови моментални сетилни рецепции. За своите сетилни доживувања хорот најчесто и најмногу известува во пародот; на ова место хорот се претставува себеси, тука ја поставува својата драмска ситуација, ја изложува својата емотивна состојба и ја соопштува содржината на своите моментални сетилни опсервации, доколку тоа има определена драматуршка вредност. Во стасимонот хорот најчесто веќе не обрнува внимание на недворешните, сетилни надразби; тој ги опишува своите чувства, ги искажува своите размисли и замисли. Задачата да известува за содржината на сетилните надразби во драмскиот простор, од хорот се префрла на некое драмско лице; на пример, во трагедијата *Прибеѓарки* Данај ги известува своите ќерки дека ги гледа лаѓите на Ајгиптовите синови како пристигнуваат на брегот на Аргос (713-723), а хорот од Данаиди не гледа ништо. Единствено во трагедијата *Прикованиот Прометеј* хорот од Океаниди постојано известува за она што го гледа; глетката е драматична и провокативна; уште повеќе, во оваа драма без дејствување токму глетката на прикованиот херој го движи драмското дејствие; неподвижниот, но преполн содржини и значења Прометеј, ги раздвижува драмските лица и ја води трагедијата до себеостварување; затоа хорот со ритмичното повторување и потсетување на глетката што застрашува и очудува допринесува за движењето на драмското дејствие.

### 2.3. Хорот како раскажувач

Хорот во лирските облици на трагедијата многу често раскажува некоја приказна, или некој настан, и при тоа, доколку во песната има референци на раскажувачот, што значи на хорот, тој граматички се означува со еднина. Наративните елементи се заеднички за сите лирски облици, па според тоа,

сосем очекувано има извесни сличности помеѓу раскажувачките структури во недрамската хорска лирика и во лирските облици на трагедијата. Кога во драмскиот хорски облик се упатува на раскажувачот (хорот), тоа личи на изјавите во недрамската хорска лирика со кои се најавува некаква нарација, намерата на поетот, или на исполнителите на песната да пеат за "тоа и тоа", при што задолжително се употребува еднина<sup>1</sup>.

Во трагедиите на Ајсхил хорот обично раскажува за настани директно врзани за неговото сопствено минато, или кои посредно ја допираат и неговата стварност. Таква е приказната за Ија што ја раскажува хорот од Данаиди во вториот стасимон на трагедијата *Прибеѓарки* (538 ss.), или приказната за судбината на Лабдакидите што ја раскажува хорот од Тебанки во вториот стасимон на трагедијата *Седумтїемина ѝроїиив Теба* (742 ss.). Во трагедијата *Персијци* хорот од Персијци старци раскажува за подвизите на персиската војска во пародот (65 ss.) и за владеењето на Дареј во третиот стасимон (852 ss.). Хорот од Аргивци старци во трагедијата *Агамемнон* во неколку наврати (во пародот: 104 ss., во првиот стасимон: 399 ss. и во вториот стасимон) раскажува за настаните поврзани со Тројанската војна. Поинаку од наведените примери, хорот од робинки во трагедијата *Надџробно жрїивување* во првиот стасимон (602 ss.) раскажува митолошки парадигми кои не се однесуваат на минатото на некое драмско лице, ниту се непосредно поврзани со драмското дејствие, туку по аналогија на мотивот<sup>2</sup> градат "здружение" за злосторството на Кїлитајместра.

---

<sup>1</sup> Pind. Parth. 2.11-2: ὑμνήσω στεφάνοισι θάλλοισα ὑπαρθένιον κάρα,

<sup>2</sup> A.Cho. 599-601:

συζύγους δ' ὀμαυλίας

θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶ

κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.

*Љубовїѿа дива шїѿо обзема жени,*

*кај луѓеѿѿо и кај чудовишїѿа кине*

*и најсилни врски*

Во пародот на трагедијата *Агаммнос* хорот раскажува за настани на кои лично бил сведок; нарацијата, која ја исполнува целата песна, започнува и завршува со референца на хорот како раскажувач (104, 248):

κύριός εἶμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν<sup>3</sup>

τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω.<sup>4</sup>

Овие референци на хорот како раскажувач немаат некое суштинско драмско значење, туку задача да ја поврзат песната, поточно нејзината содржина со драмската ситуација. Во другите песни кај Ајсхил хорот како раскажувач не се претставува ниту на почетокот, ниту на крајот од песната, туку во средината, и тоа, или на почетокот, или на крајот од строфата; при тоа ваквата референца на нараторот има вредност на преодна формула со која се остварува преминот од претходните строфи со поинаква содржина на наративниот дел од песната, или преминот од приказната на други теми. Во лирскиот дел од пародот на трагедијата *Прибеѓарки* хорот од Данаиди, откако во првата строфа со молитва му се обраќа на Епаф, на почетокот од првата антистрофа најавува дека ќе говори<sup>5</sup> за своето потекло и за својата судбина (49-53):

ὄντ' ἐπιλεξαμένα,  
νῦν ἐν ποιονόμοις  
ματρὸς ἀρχαίας τόποις τῶν  
πρόσθε πόνων μνασαμένα  
τά τε νῦν ἐπιδείξω<sup>6</sup>

Слична позиција во песната има и нарацијата на хорот во вториот стасимон на трагедијата *Седумшестина*; во почетокот на втората антистрофа хорот најавува дека ќе говори<sup>7</sup> за "гревот стар" што е, всушност, причина за стравот

<sup>3</sup> *За снаѓајќа можам да ѝеам на мажијѝе силни*

<sup>4</sup> *Шѝо било најѝаму, не видов, ниѝу ќе кажам*

<sup>5</sup> Cf. ἐπιδείξω, а не дека ќе пее (ὑμνήσω), што е глаголот со кој вообичаено хорот ја најавува својата нарација во недрамската хорска лирика.

<sup>6</sup> *Јас неѓо го ѝовикувам  
сеѓа на ѝасишѝа бујни  
во крајоѝи на ѝрамајка наша;  
ќе ѝоѝсеѝам на маки ѝоѓашни,  
и сеѓа верни сведошѝѝва ќе кажам*

<sup>7</sup> Se.742-3: παλαιγενῆ γὰρ λέγω

и за злокобните претчувства што сега ги има хорот, а нивната експресија е содржина на претходните строфи во оваа песна.

Интересно е да се забележи дека приказните кои ги раскажува хорот, а кои не се поврзани со неговата, или со судбината на некое од драмските лица, Ајсхил не ги најавува како приказни на хорот, во овој случај не ја истакнува неговата улога на наратор. Приказните - парадигми за Алтаја, за Скила и за жените од Лемнос во првиот стасимон на трагедијата *Надгробно жривување* вака се најавуваат (602-3, 612-3, 631-3):

ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος | φροντίσιν † δαείς<sup>8</sup>

ἄλλαν δ' ἦν τιν' ἐν λόγοις στυγεῖν | φοινίαν Σκύλλαν,<sup>9</sup>

κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον | λόγῳ· γοᾶται δὲ δημόθεν κατάπτυστον·  
ἦκασεν δέ τις<sup>10</sup>

За разлика од ваквите дистанцирани најави на "туѓите" приказни, хорот се открива себеси како раскажувач кога во истата песна од парадигмите се свртува на вистинската приказна, на онаа што е поврзана со драмското дејствие (623-5):

ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων  
πόνων / † ἀκαίρως δὲ δυσφιλῆς γαμή-  
λευμ' ἀπεύχεται δόμοις;<sup>11</sup>

Во лирските песни на трагедиите на Софокле хорот почесто размислува за тековната драмска ситуација, отколку што раскажува. Четвртиот стасимон

---

παρβασίαν ὠκύποινον

*Гревој сѐпар брзо сиомнувам -  
брзо дојде казнајѝа.*

Ајсхил и во овој случај употребува еден "нелирски" глагол, λέγω.

<sup>8</sup> *Кој на висѝинајѝа в очи ѝ жледа*

*нека си мисли и нек' се дума,*

<sup>9</sup> *Дружа, за омраза досѝојна - кажуваат луѓе -  
била крвавајѝа Скила;*

<sup>10</sup> *За бедајѝа лемниска сказнајѝа најмногу луѓе ја знаат.*

*Свејѝојѝ ја ѝлука и ѝлаче.*

<sup>11</sup> *Шѝом незаборавни сиомнувам брѝози,  
неѝрилично зар е, брак немил да сиомнам,  
клејѝва за домов?*

во трагедијата *Антигона* (944-87) е единствен пример во зачуваните трагедии на Софокле кога хорот раскажува парадигми асоцијативно, а не непосредно, поврзани со драмското дејство; судбината на Антигона дефинирана од заповедите на Креонт го потсетуваат хорот на сличните судбини на Данаја, на Ликург и на Клеопатра, ќерката на Бореј; хорот во овој случај, како и хорот во Ајсхиловата драма *Надгробно жривување* во слична ситуација, не се идентификува себеси како раскажувач на овие "странски" приказни.

Впечатливо долга наративна партија на хорот кај Софокле е приказната за мегданот на Херакле со Ахелој за раката на Дејанира, која го исполнува вториот стасимон од трагедијата *Трахинки*. Очигледно, содржината на оваа приказна се однесува на драмските лица на трагедијата, а песната почнува и завршува со референца на хорот како раскажувач (498-500, 527):

καὶ τὰ μὲν θεῶν  
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαυ ἀπάτασεν οὐ λέγω, <sup>12</sup>

Ἐγὼ δὲ θατῆρ μὲν οἷα φράζω. <sup>13</sup>

И хорот во трагедиите на Софокле, исто како и хорот кај Ајсхил, приказните, иако во лирски облик, не ги "пее", како што тоа го прават хоровите во недрамската хорска лирика, туку ги "кажува" (λέγω, φράζω).

Во трагедиите на Еврипид најголемиот дел од хорските песни е составен од раскажување. Хорот раскажува парадигми од митологијата, кои не се однесуваат на тековното драмско дејствие, но по аналогна сродност се врзуваат за некои настани или драмски лица; во *Медеја* хорот раскажува за Ино (1282 ss.), во *Хиџолији* за Јола и за Семела (545ss.), во *Херакле* за Данаидите и за Прокна (1016 ss.), во *Ифиџенеја во Таврида* за Аполон (1234 ss.), а во *Елена* за Деметра (1301 ss.). Хорот раскажува приказни од животот на некое драмско лице; во *Алкестиида* раскажува за посетата на Аполон во

<sup>12</sup> 498-500: *Насирана оставам работи божји:*

*Крониди како го смаја,  
нема да сијомнам,*

<sup>13</sup> 527: *Зборувам јас како мајка:*

домот на Адмет (568 ss.), во *Андромаха* раскажува за одлуката на Парис (274 ss.), за подвигот на Пелеј (789 ss.), за Троја (1009 ss.); во *Електира* хорот раскажува за штитот на Ахил (432 ss.) и за златното руно (699 ss.), а во *Ифиџенеја во Авлида* раскажува за Парис (573 ss.), за Троја (751 ss.), за свадбата на Пелеј и Тетида (1036 ss.); во трагедијата *Феникијки* хорот раскажува за Кадмо (638 ss.) и за Ојдип (801 ss. и 1019 ss.), во *Бакхи* за Дионис (64 ss. и 519 ss.). Во лирските песни на трагедиите на Еврипид хорот раскажува и за настани кои скоро се случиле, или за такви кои се очекува да се случат: за освојувањето на Троја хорот раскажува во *Хекаба* (905 ss.) и во *Тројанки* (511 ss.), а за корабите на Ахајците во *Ифиџенеја во Авлида* (164 ss.).

Еврипид многу почесто, во споредба со другите трагедиографи, го означува хорот како раскажувач во почетокот од песната; хорот со форми во еднина ја најавува темата на приказната. Во вториот стасимон на трагедијата *Сџоулавениоџи Херакле* хорот од Тебанци старци најавува дека "со песна сака да го прослави" Херакле (352-6):

ἐγὼ δὲ τὸν γᾶς ἐνέρων τ'  
 ἐς ὄρφναν μολόντα, παῖδ'  
 εἴτε Διὸς νιν εἶπω,  
 εἴτ' Ἀμφιτρύωνος ἴνιν,  
 ὑμνῆσαι στεφάνωμα μό-  
 χθων δι' εὐλογίας θέλω.<sup>14</sup>

Приказната за подвизите на Херакле што ја раскажува хорот има облик на пофална песна; на почетокот јасно се одредува предметот на пофалбата ("синот Севсов, чедото на Амфитрион") и оној кој ќе фали (1.sg. во кое се изразува хорот). Хорот од бакхи во истоимената трагедија ја започнува приказната за Дионис во пародот со воведно себепретставување и најавување на темата (64-71):

<sup>14</sup>\* Оној шџо замина џод земја црна,  
 синоџи Севсов да речам,  
 ил' чедоџо на Амфитрион,  
 да го прославам со џесна сакам  
 ко круна за неџови дела.

Ἄσias ἀπὸ γᾶς  
ἱερὸν Τιμῶλον ἀμείψασα θοάζω  
Βρομίῳ πόνον ἠδὺν  
κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-  
χιον εὐαζομένα.

.....

τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
Διόνυσον ὑμνήσω.<sup>15</sup>

Понекогаш хорот, според традицијата, песната ја започнува со обраќање кон Музите (Tro.512-6):

ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ  
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων  
ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον·  
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω.<sup>16</sup>

Лирските песни со наративна содржина во трагедиите на Еврипид имаат видливи влијанија од недрамската хорска лирика; покрај препознатливото обраќање до Музите, хорот во најавта на содржината на приказната во овие песни својата улога на раскажувач ја именува со глаголи, чија семантичка вредност е "пее" (HM 355: ὑμῆσαι, Ba.71: ὑμνήσω, Tro.516: ἰαχήσω, Hel. 1114: ἀειδοῦσα), за разлика од глаголите кои во слични ситуации ги употребува хорот кај Ајсхил (Ag. 104: θροεῖν, 248: εἶδον, ἐννέπω; Su. 53: ἐπιδείξω), или кај Софокле (Tr. 500: λέγω, 527: φράζω), а кои имаат значење "кажува", "објавува".

---

<sup>15</sup> Од земја Азија јас дојдов,  
Тмол свеӣ ѓо ос̄ӣавив, и брзам  
на сла̄ӣка рабо̄ӣа за Бром̄ӣ,  
на замор̄ ἡ̄рӣа̄ӣен,  
бо̄ѓ̄о̄ӣ да ѓо славам Бакх.

.....

Како ш̄ӣо е обичај, со "евој"  
Диониса ѓо славам.

<sup>16</sup> За Илиј, Музо,  
ἡ̄сна нова  
ἡ̄еј ми в солзи,  
ἡ̄сна ἡ̄о̄з̄ребна!  
Се̄ѓа ἡ̄а̄жачка на Троја  
ке ἡ̄ викнам,

Песните во драмите на Еврипид имаат препознатлива дводелна структура; во првиот дел, хорот ја најавува темата низ размислувања поттикнати од содржината, а во вториот дел вниманието го насочува на приказната; овие делови не се меѓусебно поврзани со некоја преодна формула. На пример, во трагедијата *Хијолији*, во првиот стасимон, во првиот пар строфа-антистрофа (525-44) хорот пее за моќта на Ерос, а во следниот пар строфи (545-64), без себенајавување како наратор, раскажува две митолошки парадигми, за Јола и за Семела. Кај Ајсхил референцата на хорот обично ги премостува различните делови во песната (Su. 49-53).

Хорот во трагедиите на Еврипид не ретко известува за изворот на приказната која самиот ја раскажува. Хорот од Аргивки во трагедијата *Елекџира* за штитот на Ахил, за кој раскажува во вториот стасимон, разбрал од некој "што од Троја во Навплион стигнал" (452-3):

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν  
 Ναυπλίοισι βεβῶτος

Хорот од Феникијки во истоимената драма во третиот стасимон кажува дека приказната за "родот на Посеаните", што ја раскажува, ја слушнал од некој туѓинец што дошол во земјата на Феачаните (818-9):

ἔτεκες, ᾧ Γαῖ', ἔτεκές ποτε,  
 βάρβαρον ὡς ἀκοὰν ἐδάην ἐδάην ποτ' ἐν οἴκοις,

Во песните кај Еврипид хорот често пати ги почнува приказните со обраќање кон оној, или она, за што раскажува; при тоа употребува вокатив и форми за второ лице еднина. Во *Андромаха* хорот од Фтијанки им се обраќа на Аполон и на Посеидон, на почетокот од четвртиот стасимон, пред да ја раскаже приказната за Троја (1009-1013):

ᾧ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον  
 καὶ πόντιε κυανέαις ἵπποις διφρεύ-  
 ων ἄλιον πέλαγος,<sup>17</sup>

<sup>17</sup> О Φοјбе, џи кој со кули ојкружи





πεῖθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύ-  
ρων ὁμιλῆσαι δορὶ  
κλεινοτάτῳ. ...<sup>22</sup>

Хорот како раскажувач на неколку пати се истакнува во првиот стасимон на трагедијата *Тројанки* (511 ss.) и во третиот стасимон на трагедијата *Хекаба* (905 ss.); во обата случаи хорот од заробени Тројанки ја раскажува "својата приказна", раскажува за освојувањето на Троја, за настанот кој е негово лично искуство; оттаму во нарацијата раскажувачот природно повеќе пати се навраќа на себеси. Овие две песни по својата содржина и структура наликуваат на известувањата на гласниците за настани на кои не се само сведоци, туку и учесници; такво е, на пример, известувањето на гласникот во *Персијци* за повлекувањето на Персијанците (480-514), или известувањето на гласникот во *Агамемнон* за освојувањето на Троја (551-582).

#### 2.4. Рефлексиите на хорот

Во лирските облици на трагедијата хорот, меѓу другото, често пати ги коментира настаните во драмата, или однесувањето на некое драмско лице, или, пак, искажува некаков свој, општ, став; при тоа вообичаено употребува еднина. Размислувањата во прво лице се дел од лирската традиција и се сретнуваат во сите видови на овој поетички вид, од каде што, потоа, ги наследува и хеленската драма. Рефлексиите на хорот имаат различна драматуршка задача во трагедијата и комедијата; во комедијата вообичаено се сместени во парабазата и најчесто ја "прекинуваат" драмата, хорот кој ја исполнува оваа партија како да излегува од својата драмска (комичка) улога и сопствениот драмски и лирски простор му го отстапува на "првото лице еднина", зад кое, според сите показатели, најверојатно стои поетот. Ваквото толкување на "јас" формата во најдолгата и средишна лирска партија на

---

<sup>22</sup> *О сѝарецу Ајакиде, верувам  
заедно со Лайиѝи со Кенѝаври  
си се судрил којѝе најсилно фрлајќи*

атичката комедија, има видливо влијание од читањето на истата форма во другите облици на лирска песна, особено на меликата, каде лирскиот исказ сугестивно се врзува за авторот. Во трагедијата хорот не ја напушта драмата, ниту "се престорува" во авторот, и покрај тоа што размислувањата ги соопштува во прво лице. Хорот во трагедијата е дефинирана група (и тогаш кога претставува пошироко множество од она што е реално присутно на сцена, или од она како е именувано), со определена улога во која влегува како еднородна група од мултиплицирани еднакви елементи; членовите на хорот немаат сопствен, приватен идентитет; секој од нив го има идентитетот на хорот, ја има маската, ликот, улогата на хорот според која се идентификува; неговата улога е миметичка во однос на драмското дејство и затоа тој нема друг простор, надвор од драмата, во кој би можел да излезе. Првото лице еднина, во кое хорот ги изразува своите размислувања, не значи негова индивидуализација, уште помалку значи артикулација на гласот на поетот; еднината симулира спонтаност и природност на изразот; зашто, како што е природно нешто да чувствува, или сетилно да доживува само еден, така е природно и некако да мисли само еден.

Размислувањата со драмска провокација се составен дел од хорските песни на трагедиите на Ајсхил, но во нив ретко се упатува на презентацискиот медиум, што значи на хорот, а најчесто ги има во средината на песната. Референцата на хорот во деловите на песната со рефлексивна содржина, поради нејзината нередовност, не може да има јасна структурирачка вредност. Не е правило "рефлексивното" прво лице еднина да ја започнува и да ја завршува ваквата парија во песната, како што е тоа случај со "чувственото" прво лице во соодветниот контекст. Сличности во употребата нема ни со "раскажувачкото" прво лице кое ги премостува различните тематски делови на песната.

Па сепак, во пародот на трагедијата *Агамемнон* хорот го започнува своето промислување на суштината Севсова со јасно себеодредување (162-5):

τοῦτό νιν προσεννέπω.  
οὐκ ἔχω προσεικάσαι  
πάντ' ἐπισταθμώμενος  
πλήν Διός,<sup>1</sup>

Рефлексиите на хорот во лирските облици на трагедијата не ретко се сретнуваат во комбинација со неговите чувствени експресији. Во првиот стасимон на *Аζαμεμνον*, во една иста строфа (трета антистрофа) хорот го искажува своето чувство на страв и лошото претчувство (458-60: μένει δ' ἀκοῦσαί τί μοι | μέριμνα νυκτηρεφές.<sup>2</sup>), со што го започнува своето размислување за променливата среќа (461-70), а завршува со нагласено личен став (471-4):

κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον·  
μήτ' εἶην πτολιπόρθης  
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλ-  
λων βίον κατίδοιμι.<sup>3</sup>

Во обратен распоред стојат рефлексивата и емоцијата во пародот на *Персијци*; своето размислување за дрскоста на луѓето која секогаш се казнува, хорот го завршува со чувствена експресија (114-5: ταῦτά μοι μελαυχίτων | φρήν ἀμύσσεται φόβω<sup>4</sup>). Слично и во *Прибеѓарки*, промислувањето на моќта Севсова, хорот во пародот го завршува со емотивен излив (112: τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω<sup>5</sup>).

Во ваквото сложување на деловите на песната станува збор за здружување на еден не-драмски елемент, каков што е рефлексивата на хорот, со еден

---

<sup>1</sup> *шака ќе го викам.*

*Се одмерив и не најдов друг некој,  
рамен нему да му е; сал Севс е еден,*

<sup>2</sup> *Во зрижа сум дека ќе чујам  
нешито шито ноќта го сокрива црна.*

<sup>3</sup> *Прејидочииам среќа шито не раѓа зависи.*

*Нииу зрадови иузи да рушам  
ниийу да дочекам живоий во иузинско ројсиво!*

<sup>4</sup> *Тоа мене црнина ми реди  
в душа, сиврав ме јаде.*

<sup>5</sup> *Тажна шакви шешки јадови  
си кажувам...*

препознатливо миметички елемент, каков што е неговата емотивна реакција; "безличната" рефлексивната придружена од чувството на хорот станува "лична", или поточно "хорска", без можност да припаѓа на некој друг, на пример на поетот; чувствената експресија го идентификува презентациониот медиум на искажаната рефлексивна.

Во трагедијата *Прикованиот Прометеј* две песни, вториот (527-88) и третиот (887-906) стасимон, се посветени на размислувањата на хорот поттикнати од состојбата на Прометеј. Во вториот стасимон хорот го започнува изложувањето на своето мислење со посакување за себе лично (527- : μηδάμ' ὁ πάντα νέμων | θεῖτ' ἐμᾶ γνώμα κράτος ἀντίπαλον Ζεὺς,<sup>6</sup>), а продолжува со општо размислување; во третиот стасимон истите елементи се распоредени спротивно и личната желба е искажана на крајот (902-3: μὴ κρείσσόνων [θεῶν] ἔρωσ' ἄφικτον | ὄμμα προοδράκοι με.<sup>7</sup>). Спомнувањето на Океан како татко (531: Ὠκεανοῦ πατρός) и женскиот род на партиципот (540: δερκομένα) недвосмислено го потврдуваат идентитетот на хорот од Океаниди (а не претпоставениот идентитет на поетот) како презентацијски медиум на искажаните мисли. Содржината, пак, на искажаните мисли, иако не е авторска (на хорот), туку пренесена од некој "мудар што в умот го измерил прв тоа и рекол со уста своја" (888-9), има структурирачка задача во драмата да го спротистави хорот (со препораките за умереност и покорност) на ликот Прометеј (кој е неумерен во спротивставувањето на Зевс) и (со препораките за соодветност) на неговиот двојник, Ија (која ги надминала сопствените рамки со тоа што прифатила љубов со помоќен од себе). Според тоа, мислењата што се искажани во лирските облици на трагедиите на Ајсхил со референца на хорот во еднина се компатибилни со улогата на хорот и произлегуваат од драмската ситуација.

---

<sup>6</sup> *Никогаши семошнииот господар Зевс  
в ум да не ми кладе сиропивна сила*

<sup>7</sup> *Нека љубовта од богови посилни  
не ми фрли поглед неодбоен!*

Рефлексиите на хорот искажани во еднина во структурата на лирските облици на трагедиите на Софокле имаат сосем поинакво место и значење од она кај Ајсхил. Своите размислувања и ставови хорот редовно ги соопштува или на почетокот од песната (El. 472 ss., OT 1186 ss., OC 1211 ss. OC 1447 ss.), или, уште почесто на крајот (Ai. 715 ss., OT 498 ss., 897 ss., Ant. 372 ss., Tr. 136 ss., Phil. 863 ss.).

Првиот стасимон на трагедијата *Елекѝра* хорот го запонува со проширување и продлабочување на она што неколку стихови понапред го спомнува Електра во дијалогот со сестра ѝ Хрисотемида; имено, таа кусо ја коментира содржината на сонот на Клитајмефра (459-60: Οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαί τι κάκείνῳ μέλον | πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ' ὄνειρατα.<sup>8</sup>), а хорот продолжува со вистинско толкување дека сонот најавува праведна одмазда (472-7):

Εἰ μὴ ᾿γὼ παράφρων μάντις ἔφην καὶ γνῶ-  
μας λειπομένα σοφᾶς,  
εἶσιν ἅ πρόμαντις,  
Δίκα δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη.<sup>9</sup>

Па сепак, ваквото толкување не ги највува следните драмски случувања, туку е во спротивност со нив, зашто во следниот епејсодион Клитајмефра, на сцена, дознава од педагогот дека Орест (можниот одмазник на смртта Агамемнонова) загинал во натпревар со колесници. Според тоа, искажаното мислење на хорот останува "лично", без пертинентност на драмското дејствие, но секако предизвикано од драмската ситуација. Ова е само еден од бројните иронични состојби во трагедиите на Софокле, во кои разминувањето (трагичката иронија) е едно од важните означувачки елементи.

---

<sup>8</sup> *А мислам, мислам нешто сам е загрижен,  
што нејзе стирашни сонштоа ѝ испраќа.*

<sup>9</sup> *Ако не сум пророк лош  
и ако умот не ме напуштил,  
ќе дојде правда ко предвесничка  
со влас ви раце праведна.*

Разминувањето меѓу најавеното и стореното ги организира во една целина средишниот, втор епејсодиј и вториот стасимон во трагедијата *Ајанти*. Јамбскиот монолог на трагичкиот херој Ајант и лирската песна на хорот од Саламинци здружени се во една целина според принципите на кружната композиција. Говорот-исповед на Ајант започнува со промисла за бескрајното и семоќно време (646-7: "Απανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος | φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·| κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν,<sup>10</sup>), што менува сѐ, па "дури и челик омекнува" (651). Еднаква содржина имаат и размислувањата на хорот со кои завршува стасимонот (713-7):

Πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει  
 κούδεν ἀναύδατον φατίσαιμ' ἄν,  
 εὔτέ γ' ἐξ ἀέλπτων  
 Αἴας μετανεγνώσθη  
 θυμῶν Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεϊκέων.<sup>11</sup>

Оваа рефлексивна на хорот не е автентична, лична, туку превземена од Ајантовата исповест и тоа за конструирачки цели; Ајант се повикува на непредвидливото време за да убеди во божезната промена на својата намера да се самоубие, а хорот "му благодариме" на семоќното време што "Ајант заборавил печал", не насетувајќи дека неумерената радост и благодарност ќе се разминат со настаните што слеат.

Своето мислење хорот го искажува на крајот од првиот стасимон на трагедијата *Οἰδιπύς ἰπυριανὴ* (504-11):

ἄλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν,  
 πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμ-  
 φομένων ἄν καταφαίην.  
 ... τῶ ἀπ' ἐμᾶς  
 φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Бескрајношо и долго време сенешшо разјаснува, и јасношо го сокрива.*

*И нишшо не е невозможно*

<sup>11</sup> *Сенешшо урива моќношо време;*

*шшо и да кажам за чудење не е,*

*ако одеднаш изумил Ајанти*

*срдба и кавга со Ајрејди шешка.*

<sup>12</sup> *За шше йцосйи нема нишшо јас да зборнам,*

И во овој случај рефлексивната на хорот, во која истакнувањето на првото лице еднина јасно го одредува идентитетот на презентациониот медиум, ја открива ироничната позиција на хорот во драмите на Софокле; имено, убеденоста на хорот во невиноста на Ојдип, искажана во оваа песна, се разминува со реалната драмска состојба, која им е позната на гледачите.

Размислувањата и ставовите кои ги искажува хорот во еднина во лирските облици на трагедиите на Софокле, особено тогаш кога во форма на заклучок се наоѓаат на крајот од стасимонот, имаат двојна задача; да ја динамизираат драмската структура и да ја изострат претставата за хорот; хорот како да не гледа надвор и понатаму од тековната драмска ситуација, па во своето ограничено познавање на нештата тој нецелосно, или погрешно ги толкува настаните што ги гледа, правејќи на тој начин разминување (иронија) помеѓу содржината на песната и настаните што следат.

Мудрите изреки, често присутни во граѓата на хеленската трагедија, во драмите на Софокле хорот ги употребува во ситуации во кои не можат да бидат применети и тогаш кога се чини дека се губи можноста, или смислата да бидат прифатени. На пример, кога во трагедијата *Трахинки* хорот го завршува пародот со една позната мисла за променливоста на човечката среќа (132-3: Μένει γὰρ οὐτ' αἰόλα | νῦν βροτοῖσιν οὔτε Κῆρες οὔτε πλοῦτος,<sup>13</sup>) сакајќи со тоа да ја охрабри Дејанира да се надева на подобро, всушност, истовремено ја најавува несреќата што приближува.

Но, кога гномската партикула ќе се погледне во контекст на сите настани во драмата, тогаш добива смисла и значење позицијата во дадената драмска ситуација кога е таа употребена; инаку, таа си има сопствена драматуршка

---

дур не видам ои' оној право кажал.

...и никогаши тиј за мене

не ќе биде за злошо виновник.

<sup>13</sup> На смртниите не им е вечна

ни ѕвезденаија ноќ нишу коба зла ни благо;



вредност во однос на претходните настани во драмата, ако се исклучи познавањето на идните.

Во трагедиите на Еврипид размислувањата и ставовите кои ги искажува хорот во еднина најчесто се наоѓаат на почетокот, или на крајот од песната, а во некои случаи и на двете позиции. На ваков начин урамена песна е третиот стасимон во трагедијата *Хераклиди* (608-9, 628-9):

οὐτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον, οὐ βαρύποτμον,  
ἄνδρα γενέσθαι.<sup>14</sup>

... εἰ δὲ σέβεις θανά-  
τους ἀγαθῶν, μετέχω σοι. <sup>15</sup>

Кај Еврипид, во рефлексите на хорот со кои завршува некоја песна не може да се препознае драматуршката задача која ја имаат рефлексите на хорот вака позиционирани во драмите на Софокле; хорот во овој случај не искажува сопствено толкување кое се разминува со настаните во драмата.

Мудрите мисли хорот ги искажува во еднина најчесто во средината на песната, и тоа на крајот од строфата (Alc. 464 ss., Med.632, Andr. 1036, Jon 485, Hel. 1148 ss., Ba. 399, IA 554), или во почетокот на строфата (Med. 642, HF 673).

Хорот кај Еврипид своите ставови многу често ги искажува во облик на посакување, кое се сложува со улогата што ја има хорот во драмата. Неколку женски хорови на ваков начин ја објавуваат својата согласност со ставот за умереност во љубовта, верност во бракот, за среќата и задоволството од имање деца<sup>16</sup>; ваквите изјави имаат драматуршка задача да обликуваат слика

---

<sup>14</sup> \*Никој без волјата божја, велам,  
ни среќен, ни несреќен не е

<sup>15</sup> \* ...ако на довршије ја њочишуваш смртишја  
со тебе сум јас.

<sup>16</sup> Med. 627-33:  
ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν  
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν  
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν  
ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι  
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχάρις οὕτως.

на нормален семеен живот , чие разградување може да биде причина за проблеми какви имаат трагичките хероини во овие драми. Слично, низ

---

μήποτ', ὧ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης  
ἱμέρω χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.

*О, сѝрасѝа ѝрекумерна коџа  
ѝросудба нам ни обземе  
и умна доблесѝи ни одзема в час.  
Љубовѝа смерна е, сеѝак,  
Киѝрида милна ако ни дојде.  
С' лакоѝи злаѝен никоџаш, божице, сѝрелаѝа на сѝрасѝа,  
ѝреѝочна на мене не ѝуѝѝај ја.*

Hipp. 525-9:

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων  
στάξεις πόθον, εισάγων γλυκεῖαν  
ψυχᾶ χάριν οὓς ἐπιστρατεύση,  
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης  
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.

*О Ероѝ, Ероѝ, ѝи ѝѝо на очи коѝнеж  
измамуваш на коџо ќе се кренеѝ,  
а срце со милосѝи слаѝѝка ѝолниѝи,  
со џорчина не ѝојави ми се,  
луѝи никоџаш не дојди ми!*

Andr. 464-70:

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν  
οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,  
ἔριδας οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας.  
μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις  
ἀκοινῶ-  
νητον ἀνδρὸς εὐνάν.

*На смрѝѝни двојно леџло  
никоџаш не ќе одобрувам,  
ни деца од мајки две -  
кавџи, на домоѝи луѝѝи рани.  
Со едно брачно леџло  
мажоѝи нек' ми е задоволен,  
друџа во неџо да не сака.*

Jon. 485-91:

ἐμοὶ μὲν πλούτου τε πάρος  
βασιλικῶν τ' εἶεν θαλάμων  
τροφαὶ κήδειοι κεδνῶν γε τέκνων.  
τὸν ἀπαιδα δ' ἀποστρυῶ  
βίον, ὥς τε δοκεῖ ψέγω·  
μετὰ δὲ κτεάνων μετρίων βιοτᾶς  
εὐπαιδος ἐχοίμην.

*\*Пред боџаѝѝѝво и царски двери да имам  
јас џрижливо деца свои да си одџледам.  
Живоѝи бездеѝен јас мразам,  
а кому му е мил, џо ѝрезирам.  
Со имоѝи умерен и со деца среќен  
да си живеам.*

желба, својот став за омразената старост и посакуваната младост го соопштува хорот од тебански старци во трагедијата *Сѝоулавениоѝ Херакле*<sup>17</sup>. Ваквите ставови се заеднички и општо прифатени, а не лични, само за определен хор важечки; нивната содржина, исто така, соодветствува на драмската ситуација; тие покажуваат како дејствувањето на драмските лица и нивната судбина се одразува во мислите на хорот. Па сепак, иако во облик на посакување "за себе" овие рефлексии на хорот немаат некоја длабока поврзаност со конкретната улога на хорот и со неговата судбина во драмата.

Кога хорот од Коринтјанки во вториот стасимон од трагедијата *Медеја* ги искажува своите ставови низ посакувања<sup>18</sup>, содржината на овие желби не е

<sup>17</sup> HF 637-54:

ἀ νεότας μοι φίλον αἰ-  
εῖ· τὸ δὲ γῆρας ἄχθος

....

τὸ δὲ λυγρὸν φόνιον τε γῆ-  
ρας μισῶ· κατὰ κυμάτων δ'  
ἔρροι, μηδέ ποτ' ὠφελεν  
θνατῶν δώματα καὶ πόλεις  
ἔλθειν, ἀλλὰ κατ' αἰθέρ' αἰ-  
εῖ πτεροῖσι φορεῖσθω.

*\*Младосѝа ми е мила,  
а сѝаросѝа ѝшвар*

....

*Тажна и болна сѝаросѝ  
јас мразам; бранови нека ја носатѝ,  
да не би никоѝаш во дом, во зраδ  
да дојде, ѝуку во воздух  
за секоѝаш само нека леѝа.*

<sup>18</sup> Med. 632-3:

μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης  
ἰμέρω χρίσασ' ἄφικτον οἰστόν.

*С' лакоѝ злайѝен никоѝаш, божице, сѝрелаѝа на сѝрасѝа,  
ѝреѝочна на мене не ѝуѝѝај ја.*

643-47:

ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ  
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν  
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα  
δυσπέρατον αἰῶν',  
οἰκτροτάτων ἀχέων.

*Земјо ѝи, еј, дому мој мил,  
без ваш ѝѝѝѝ да не осѝанам  
и несреќна јас живоѝ ѝежжок,*

поврзана со состојбата, било драмска, било реална, на Коринтјанките, туку со судбината на Медеја, трагичката хероина. Всушност, како желби овие посакувања се само претпоставени, а не стварни; она што го посакува хорот сега, се однесува на некоја можна и претпоставена ситуација, во каква се наоѓа сега Медеја. Оттаму, желбите, низ кои хорот искажува некаков став, имаат орнаментална, а не миметичка вредност; а таква вредност имаат и објавените размислувања, затоа што нивната содржина не произлегува од драмската состојба на хорот, туку е трансцендентна и се однесува на драмското лице. Кај Ајсхил е спротивно, размислувањата на хорот се поттикнати од оние настани кои имаат суштинско влијание не само врз тековната драмска состојба на хорот, туку и врз животите на неговите членови (*Перијци, Прибеѓарки, Седумтеемина*). Слични со спомнатата парадигма од трагедијата *Медеја* се и овие примери: Hipp. 525-9, Andr. 464-70, Ion 485-91<sup>19</sup>; или кога хорот од старци посакува за себе жена како Алкестида (472-4):

τοιαύτας εἶη μοι κῆρσαι  
 συνδυάδος φιλίας [ἀλόχου]: τοῦτο γὰρ  
 ἐν βίῳ τῳ σπάνιον μέρος.<sup>20</sup>

Па сепак, има и такви случаи кога размислувањата и ставовите на хорот искажани во песните на трагедиите на Еврипид не се предизвикани од искуствата на драмските лица, туку се должат на личното искуство на хорот.

---

*живојќи на ѓлачни дни  
 с'лелеци да не ѓрѓам!*

659-62:  
 ἀχάριστος ὄλοιθ', ὅτῳ πάρεστιν  
 μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί-  
 ξαντα κληῖδα φρενῶν· ἐμοὶ  
 μὲν φίλος οὔποτ' ἔσται.  
*Нека зѓине неблагодарник коѓа  
 својојќи не го чесјќи и шјќом  
 ѓој срце не му ојќвора.  
 Таквиојќи никоѓаш не ќе ми е мил.*

<sup>19</sup> Види бел. 16

<sup>20</sup>\* *Таква да можам да си најдам  
 друшка мила сојруѓа; ѓоа зар  
 случај е редок во живојќиојќи*

Во трагедијата *Хераклиди* хорот, предизвикан од војната која се заканува, а со тоа ги загрозува и неговите членови, го искажува своето мислење за мирот (371-80):

Εἰρήνην μὲν ἐμοί γ' ἀρέ-  
σκει .....  
ἀλλ' οὐ, πολέμων ἐραστάς,  
μή μοι δορὶ συνταράξεις  
τὰν εὖ χαρίτων ἔχουσαν  
πόλιν, ἀλλ' ἀνάσχου.<sup>21</sup>

Од друга страна, во оние трагедии на Еврипид каде хорот сам по себе е навистина во опасност, како што се *Молишелки*, *Тројанки* и *Хекуба*, речиси сосем отсутнуваат рефлексивни искази на хорот во еднина. Во овие трагедии, трагичкото искуство на хорот се искажува низ неговите тажачки, низ описите на некогашните страдања и низ претпоставките и очекувањата на идните; кај Еврипид личното доживување на трагичката ситуација искажано како чувствена експресија, или како наратија, ја исклучува од песната на хорот објективизацијата, воопштувањето на личното искуство низ објавување на размислувања за неговата содржина; што не е случај во драмите на Ајсхил и на Софокле.

Бидејќи "мисловното" прво лице еднина во лирските песни кај Еврипид не секогаш и не сосем јасно упатува на улогата која ја има хорот во таа трагедија, напати ваквите рефлексии на хорот наликуваат на оние кои се сретнуваат во недрамската хорска лирика. Во почетокот на четвртиот стасимон од трагедијата *Алкесида* хорот во еднина искажува едно размислување<sup>22</sup>, чија содржина не упатува на конкретната драмска улога на

---

<sup>21</sup> \*Мене мироῦ ми се δοῖαῖα

...  
.a ἦνι војна шῆο лубиш  
со којје не ми зο вознемирувај  
ζраδοῖν во благосοσῆοјба шῆο е,  
ισῆαυи се, беζαј.

<sup>22</sup> Alc. 962-6:

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας  
καὶ μετάρσοιοσ ἦξα, καὶ  
πλείστοων ἀψάμενοσ λόγωσ

хорот, па овие стихови можат слободно да бидат дел од некоја недрамска хорска песна. Но, во истиот стасимон во вториот пар строфи хорот искажува мисли поттикнати од и поврзани со актуелната драмска ситуација<sup>23</sup>.

Во вториот стасимон на трагедијата *Σῖουлавениοῦ Ἡρακλε*, хорот им пее химна на Музите (673-86):

οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας  
Μούσαις συγκαταμειγνύς,  
ἀδίσταν συζυγίαν.  
μὴ ζῶην μετ' ἄμουσίας,  
αἰεὶ δ' ἐν στεφάνοισιν εἶ-  
ην· ἔτι τοι γέρων ἀοι-  
δὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν·  
ἔτι τὰν Ἡρακλέους  
καλλίνικον ἀεῖδω  
παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν  
παρά τε χέλυος ἐπτατόνου  
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν·  
οὐπὼ καταπαύσομεν  
Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν.

Поради 1.sg. и поради содржината на овие стихови некои<sup>24</sup> сметаат дека тука преку хорот своите мисли ги изразува всушност поетот. Па сепак, тука се упатува на трагичкиот херој (680: Ἡρακλέους) и на хорот (678:

---

κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας  
πῦρον, οὐδέ τι φάρμακον  
\*А Муза и јас пoчишyвaв  
и височини дoсyишyнaв  
и знаења усвоив,  
но пoсилнo нeшyпo oд Нужнoсyи  
нe oткpив, нишy иaк лeк пpoшyв нeа

<sup>23</sup> Alc. 985-90:

... οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν  
κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω.  
καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι  
παῖδες ἐν θανάτῳ.

\*Издpжи, никoгaш co плaч,  
нeмa дa вpишyш ишy oднaш oтшyшoл дoлe.  
И синoви бoжyи вo мpакoшy  
нa смpшyшa зинaшy.

<sup>24</sup> Wilamowitz-Moellendorff. *Herakles* II. p.149; Murray, *Euripides and his Age*. p.105; Kitto, *Greek tragedy*. p. 264 и n.1.

γέρων ἀοιδός, и подолу во истиот стасимон 692: γέρων ἀοιδός), што недвосмислено укажува на конкретната улога на хорот во оваа драма и ја исклучува можноста за воопштена рефлексивност на поетот. Освен тоа, хорот ја истакнува својата функција на изведувач на песната (686: αἶ μ' ἐχόρευσαν), што воопшто не е ретка појава на "разбивање на драмската илузија" во хеленската трагедија<sup>25</sup>, но во оваа драма тоа се случува воочливо многу пати. Хорот од старци постојано потсетува на својата задача како пеач (355: ὑμῆσαι ... θέλω<sup>26</sup>; 109, 678, 692: γέρων ἀοιδός). По смртта на Ликос, хорот вака ја започнува својата песна (763-): χοροὶ χοροὶ καὶ θαλῖαι μέλουσι; каде радоста на Теба треба да се изрази преку танцот на хорот на Големите Дионисии. Во вториот дел од трагедијата танцот на хорот го придружува Лудилото, и тој, за разлика од веселите и радосни танци на хорот во првиот дел од трагедијата, се опишува без музичка придружба и не се поврзува со Дионис (878-9: ὀλεῖς μανίαισιν Λύσσης | χορευθέντ' ἐναύλοισ;. 891-2: κατάρχεται χόρευμα τυμπάνων ἄτερ, | οὐ βρομίω κεχαρισμένα θύρσῳ; 894-5: πρὸς αἶματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος | βοτρύων ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς;. 896-7: δάιον τόδε | δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.). Па сепак, подоцна хорот ја изразува својата тага со референца на својот хорски настап (1025: αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν | ἢ γόον ἢ φθιτῶν | ῥῥῶν, ἢ τὸν "Αἶδα χορὸν ἀχρήσω;). Според тоа, во оваа трагедија со невообичаена честота се укажува на функцијата која ја има хорот во Дионизовите свечености, но и конкретната улога во драмата.

\*\*\*

Во лирскиот простор на грчката трагедија хорот употребува еднина кога изразува некое свое чувство, кога искажува некакво сопствено размислување,

<sup>25</sup> Референци на хорот за сопственото танцување и хорски настап се сретнуваат во: S.Ant. 152, OT 896, 1093, E. El. 865, 875.

<sup>26</sup> Во овој случај музичката димензија на хорот е подвлечена со сликата на Аполон кој удира по струните на својата лира, а со која започнува овој, прв, стасимон.

кога соопштува некоја своја сетилна рецепција или кога раскажува; значи за таков вид активности за кои употребата на множина, иако граматички коректна, бидејќи се работи за група која говори, сепак се чини изнасилена и нелогична за поетички облик кој настојува на спонтаност и природност во изразот и на хорот и на драмското лице (меѓу другото и со видот на метарот - јамбски- кој "е најпогоден за меѓусебен разговор", *Ag. Poet.* 1449a 23).

"Чувственото" прво лице на хорот е најубедливо во трагедиите на Ајсхил; хорот ги искажува своите емотивни доживувања страсно, жестоко и драматично со што се доближува до улогата на драмското лице во трагедијата. Стравот е доминантната емотивна содржина на хорот во драмите на Ајсхил, предизвикан од драмската ситуација и од настаните на кои тој е сведок и кои непосредно се однесуваат на неговта состојба. Описот на чувствата на хорот има и една воочлива структурирачка улога; чувствената експресија е оној елемент со кој се гради кружната композиција на песнта или на некој нејзин дел, а во некои трагедии во кои отсуствува дејство, емотивните изливи на хорот го динамизираат драмскиот простор и ја движат драмата кон себеисполнување. Чувствата кои ги изразува хорот во трагедиите на Софокле, не се предизвикани од неговата драмска состојба, туку најчесто ги придружуваат настаните во драмата како еден вид "чувствен" коментар; како се сменува содржината на настанот, сосем разбирливо се менува и видот на изразеното чувство; оттаму разновидната содржина на емотивните реакции на хорот кај Софокле, за разлика од едноличната содржина на чувството на страв кај Ајсхил. Чувствената експресија во хорските песни во трагедиите на Софокле нема некоја важна структурирачка задача; таа ја покрива целата песна, а не е елемент кој ги организира нејзините делови. Општ впечаток е дека хорот во трагедиите на Еврипид е емотивно воздржан; "чувственото" прво лице хорот многу ретко го употребува; исклучок се трагедијата *Молијелки* и трагедиите од Тројанскиот киклос, каде хорот во текот на целата драма е обземен со чувство на загуба и тага. Во другите драми на Еврипид, хорот честопати,



наместо да ги изразува своите чувства, вниманието го насочува кон чувствата со кои е обземено драмското лице со кое хорот сочувствува. Па сепак, оваа емотивна релација на хорот има повеќе орнаментална, отколку миметичка вредност. Чувствениот исказ на хорот не е ограничен на определена позиција, туку се протега низ целата песна и нема некоја структурирачка задача.

Описот на сетилните доживувања на хорот не е содржина која често се сретнува во лирските облици на трагедијата. За своите сетилни доживувања хорот најчесто и најмногу известува во пародот; каде се претставува себеси и ја изложува содржината на своите моментални сетилни опсервации, доколку тоа има определена драматуршка задача. Во стасимонот хорот најчесто веќе не обрнува внимание на недворешните, сетилни надразби. Па сепак, во некои трагедии на Ајсхил (*Прикованиот Прометей*, *Седумдесетина...*) токму сетилната експликација има важна улога во организирањето на драмската структура или на некои нејзини елементи. Во трагедиите на Софокле хорот со соопштување на своите сетилни доживувања најавува нечие појавување на сцена. Кај Еврипид, пак, хорот најчесто известува за она што го видел или чул непосредно пред да излезе пред публиката, односно, пред да влезе во драмата, а чија содржина е токму причина, или повод за негово драмско дејствување.

Во трагедиите на Ајсхил хорот обично раскажува приказни или настани кои се директно поврзани со неговото минато или со животот на некое драмско лице и во тој случај хорот е претставен како наратор и граматички означен со единина; хорот понекогаш раскажува и митолошки парадигми кои не произлегуваат од неговото минато, ниту од минатото на некое лице туку според некаква аналогија се поврзуваат со нив, но при тоа хорот не се претставува себеси како наратор. "Раскажувачкото" прво лице кај Ајсхил вообичаено се појавува на почетокот на строфата сред песна, како премин од гномските кон наративните елементи на песната. Својата улога на наратор хорот во трагедиите на Ајсхил и на Софокле ја именува со глаголи што

значат "говори, кажува, објавува". Хорот кај Софокле во впечатливо ретките случаи кога раскажува, раскажува митолошки парадигми, а не приказни од своето минато, или настани непосредно поврзани со драмските лица. Хорот во трагедиите на Еврипид е најпродуктивен во раскажувањето меѓу тројцата трагедиографи; содржината на неговите нарации е најразновидна и во разни степени на посредност се однесува на драмското дејствие, на драмските лица и на хорот. Освен тоа, лирските песни со наративна содржина во трагедиите на Еврипид се многу блиски до традицијата на недрамската хорска лирика; хорот понекогаш ја започнува песната со обраќање до Музите, редовно се претставува себеси како раскажувач и ја најавува темата на нарацијата, а не ретко известува и за изворот од каде ја слушнал приказната; сообразно со епската и лирска традиција својата улога на раскажувач хорот ја именува со глаголи чија семантичка вредност е "пее".

Рефлексивните содржини се често дел од лирските облици на трагедиите на Ајсхил, но без некоја усогласена позиција во песната; во нив ретко непосредно се упатува на хорот како презентациски медиум, па сепак, тие се компатибилни со неговата улога и произлегуваат од драмската ситуација. Рефлексиите на хорот искажани во еднина во структурата на лирските облици на трагедиите на Софокле имаат сосем поинакво место и значење од она кај Ајсхил. Своите рамислувања и ставови хорот редовно ги соопштува или на почетокот од песната, или, уште почесто на крајот; а нивната содржина не ги најавува настаните што следат туку е во иронична релација со нив. Во трагедиите на Еврипид размислувањата и ставовите кои ги искажува хорот во еднина најчесто се наоѓаат на почетокот, или на крајот од песната, а во некои случаи и на двете позиции. Хорот кај Еврипид своите ставови многу често ги искажува во облик на посакување; па сепак, иако во облик на посакување "за себе" овие рефлексии на хорот немаат некоја длабока поврзаност со неговата конкретна улога и со неговата судбина во драмата; како желби во дадената драмска ситуација тие се само претпоставени, а не стварни и се однесуваат на некоја можна и замислена состојба во која во

односната драмска реалност се наоѓа драмското лице со кое сочувствува хорот, кој, всушност го посакува она и размислува онака како што во тој миг би требало да промислува трагичкиот херој. Оттаму, желбите, низ кои хорот искажува некаков став, имаат орнаментална, а не миметичка вредност.

Според досега изложеното може да се заклучи дека граматичкиот број кој го употребува хорот во лирските облици на трагедијата не го дефинира квантитативниот идентитет на хорот во грчката трагедија, а алтернативната употреба на единната и множината е условена од недрамската традиција на песната, од драмската ситуација и од структурата на драмата, а сето ова различно кај секој од трагедиографите.

## Хорот во анапестичките делови на грчката трагедија

Анапестичките целини во структурата на грчката трагедија имаат различни позиции и задачи. Најчесто и со најголема должина се сретнуваат во пародот, каде како рецитативен дел ѝ претходат на хорската песна со строфична структура. Парод со ваков анапестичко-лирски состав имаат Ајсхиловите трагедии: *Персијци*, *Прибеѓарки* и *Аџамемнон* и Софокловата *Ајаниј*. Во трагедиите на Еврипид не се сретнува парод од овој вид, иако во *Алкесџида* може да се препознае едно кусо парче од анапести (77-85) пред лирскиот парод (86-135), а во *Хекаба* хорот влегува на сцена со рецитирање на педесетина стихови (98-153) во анапести, кои немаат лирско продолжение, туку се вклетштени помеѓу две анапестички монодии на Хекаба (59-97, 154-176); во овој случај, значи, лирскиот парод е заменет со анапестички. Поради ваквата воведна функција на анапестите во пародот, се наметнува претпоставката дека можеби ова е најстариот облик на влегување на хорот во драмата. Претпоставката за архаичноста на анапестичкиот парод може да се прошири и на другите лирски облици во трагедијата, како претпоставка за некокогаш, можеби единствен (анапестички) облик на хорската партиципација во древната, предајсхилоvsка трагедија; имено, кај Ајсхил, но не и кај другите трагедиографи, анапестите се сретнуваат како увод и на стасимоните (Pe.532-47, 623-32, Se.822-31, Su.625-9, Ag.355-66, Cho.306-14, Eu.307-20), само со многу покус обем одошто оние што му претходат на лирскиот парод. Анапестички целини се сретнуваат и на други места во просторот на трагедијата; самостојно, без придружба од лирска песна, туку токму како нејзина замена; и тоа впечатливо токму во оние најдраматични моменти од драмата (A.Ag.1331-42, Cho.719-33, 855-68, S.OT1297-306, E.Med.1081-115). Некои анапестички целини, пак, служат како премин од лирскиот сатсимон кон дијалошкиот епејсодион и го придружуваат хорот додека ја менува својата драмска позиција или, пак, го најавуваат доаѓањето,

или заминувањето на некое драмско лице<sup>1</sup>. Анапестички целини од овој вид се редовни структурирачки елементи во драмите на Софокле и на Еврипид, додека кај Ајсхил сè уште не се јавуваат во вака "прочистен" облик. Во анапестите (140-54) со кои се премостува крајот на лирскиот парод и почетокот на првиот епејсодион во трагедијата *Персијци* хорот ем повикува да се посоветуваат сите заедно за судбината на Ксеркс и персиската војска ем го најавува влегувањето на Атоса. Во ексодот на трагедијата *Прибеѓарки* анапестичката целина (966-79) која има функција на премин меѓу две сцени (1. Пелазг-гласникот и 2. Данај-хорот) има двојна содржина; Данаидите прво се поздравуваат со Пелазг, а потоа им се обраќаат на своите слугинки. Во *Прикованиоѝ Промејсеј* хорот од Океаниди со анапести (277-83) известува дека ќе се симне наземи од својата крилеста кола. Не ретко завршните стихови на трагедијата се токму анапести. И во однос на оваа поетичка конвенција впечатливо присутна кај Еврипид и Софокле<sup>2</sup> трагедиите на Ајсхил се исклучок; од зачуваните драми единствено *Надгробно жртвување* има анапестички завршеток (1065-76). Анапестите, исто така, се сретнуваат и во лирскиот дијалог (амојбајон), често пати здружени со лирскиот дел од дијалогот кој го исполнува хорот. Овој вид анапестички целини се вообичаени во трагедиите на Ајсхил<sup>3</sup>.

Изразот (λέξις) на анапестите се разликува од оној на лирските партии и повеќе се доближува до прозниот. Па сепак, и меѓу анапестите има разлики во изразот; кај некои тој е возвишен, а кај други едноставен, па дури и прост. Ова може лесно да се воочи ако се споредат анапестите од пародот со оние од средината на трагедијата со кои хорот се поттикнува да направи некое движење или некако да дејствува. Разлика во изразот може да има и помеѓу анапести од еден ист вид; на пример, помеѓу преодните (епејсодион-стасимон)

<sup>1</sup> S. Ant. 155-61, 376-83, 526-30, 626-30, 801-5, 1257-60; E. Andr. 494-500, 1166-72, 1226-30, HF442-50, Su. 794-7, Tro. 230-4, 568-76, 1118-22, El. 988-97, IT456-62, Or. 348-55, 1012-7, Pho. 1480-4, IA590-7.

<sup>2</sup> Меѓу сочуваните трагедии на Софокле единствено *Ојдид тиранин* нема анапестички завршеток, а кај Еврипид само *Јон*, *Ифигенеја во Авлида* и *Тројанки*.

<sup>3</sup> A. Pe. 918-30, Se. 879-80, 886-7, PV1063-70, Ag. 1448-61, Cho. 306-14, 1007-9, 1018-20; S. Ai. 208-13, OC184-7; E. Tro. 153-8.

анапести во трагедијата *Персијци*; возвишениот израз на А. Ре.532-47 и "секојдневниот" на А.Ре.623-32.

Што се однесува до исполнувањето на анапестичките целини, нема убедливи показатели дали ги исполнувал целиот хор, или само хороводецот. Сепак, според досегашните истражувања определени се два вида на анапести, мелички и рецитативни<sup>4</sup>, што подразбира и различен презентацијски модел: меличките анапести најверојатно се пееле како и другите лирски партии во трагедијата, а другите се рецитирале во придружба на авлос, или едноставно се кажувале во метар<sup>5</sup>; според ваквата класификација натаму се одредува и презентациониот медиум, па се претпоставува дека рецитативните анапести ги исполнувал хороводецот. На ваквиот заклучок, меѓу другото, наведува делумно-лирскиот карактер на анапестите и атичкиот дијалект кој е присутен во рецитативните анапестички целини, што ги прави слични на говорните партии на хороводецот во дијалогот на трагедијата; но, само слични, зашто анапестите, според изразот и според содржината, сепак се на едно повозвишено поетско рамниште од јамбите во дијалогот. За анапестите во пародот, кои му претходат на лирскиот дел за кој се знае дека го исполнува целиот хор, обично се смета, можеби како спротивност на хорот, дека ги исполнува хороводецот (така нотираат преводите); иако, се чини малку необично хорот да влегува на сцена во молк, предводен од хороводецот кој рецитира анапести; особено што во распоредот на хореутите на сцена неговата позиција не е издвоена туку вклопена во целината, поточно во средината помеѓу редовите, или врстите; се чини посоодветно и анапестите од пародот, како и лирскиот дел да го исполнува целиот хор, особено ако се земе во предвид и граматичкиот број кој реферира на хорот во анапестите, а којвообичаено е множина.

---

<sup>4</sup> A.M.Dale. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge, 1968. p.47

<sup>5</sup> Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford<sup>2</sup>1968. p.160

## 1. Анапестите во пародот

Во анапестичката целина на пародот хорот, сосем очекувано, се претставува себеси, поточно видот на интегрирачкиот фактор според кој тој гради еднородна група; па затоа, по правило, со граматичкиот број кој при тоа го употребува (4: λιποῦσαι, 5: φεύγομεν, 10: ὄνοταζόμεναι, 20: ἀφικοίμεθα), хорот ја нагласува својата колективност. Во пародот на *Прибеζарки*, множината на хорот се истакнува и со честа употреба на збирни именки (1-2, 16-7, 27-8, 38-9):

Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως  
στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ<sup>6</sup>

γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόνου  
βοὸς ἐξ ἐπαφῆς κάξ ἐπιπνοίας<sup>7</sup>

... δέξασθ' ἰκέτην  
τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίω<sup>8</sup>

σφετεριζόμενοι πατραδέλφειαν  
τήνδ' ἀκόντων ἐπιβῆναι.<sup>9</sup>

За разлика од анапестичкиот дел на пародот во кој хорот впечатливо употребува облици во множина за себепретставување, во лирскиот дел преовладуваат облици во еднина (40: ἐπικεκλομένα, 49: ἐπιλεξαμένα, 52: μνασαμένα, 53: ἐπιδείξω, 70: δάπτω, 73: ἀνθεμίζομαι, 112: θρεομένα λέγω, 116: ζῶσα ... με τιμῶ, 117: ἰλεῶμαι, 131: ἐμπίτνω).

И во трагедијата *Персијци*, во анапестичкиот дел на пародот хорот се претставува себеси со јасна референца на својата колективност (1-2):

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων  
Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται,

<sup>6</sup> *Sevs Прибеζар блаз нек' дружбава наша  
ја ѱозледне, шѱо со кораб се крена*

<sup>7</sup> *родош од каде шѱо наш од јуница, бесна  
од угод на шѱркел, насѱанал*

<sup>8</sup> *дружба - ѱрибеζарки жени - ѱримеѱе в земја  
со блазослов мил!*

<sup>9</sup> *на чеда сѱрикови, сесѱри  
не земаѱи за жени насилно куѱри.*

καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων  
ἑδράνων φύλακες, κατὰ πρεσβείαν<sup>10</sup>

Во пародот на трагедијата *Агамемнон* хорот не се претставува себеси веднаш, на самиот почеток; но, и во одложено претставување хорот ја нагласува својата множина (72-5):

ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ  
τῆς τότε ἄρωγῆς ὑπολειφθέντες  
μίμνομεν ἰσχὺν  
ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.<sup>11</sup>

Како во *Прибеѓарки*, така и во *Агамемнон* граматичката множина на хорот од анапестите на пародот, во лирскиот дел е заменета со еднина (104: κύριός εἰμι, 146: καλέω, 212: γένωμαι). Според тоа, врз основа на бројот кој го употребува хорот во пародот на овие трагедии не може со сигурност да се утврди дали анапестите ги исполнува хороводецот, или целиот хор. Замената на множина со еднина при преминот од анапестичката целина кон хорската песна не мора да значи и промена на презентацискиот медиум. Освен тоа, алтернативната употреба на граматичкиот број на хорот не е необична ниту во дискурсот на хороводецот, ниту во изразот на хорот. Она што ја одредува поделбата на броевите според метричката схема на деловите е содржинската маса на тие делови. Имено, во анапестите на пародот хорот, или хороводецот, сеедно, го претставува хорот како определена еднородна група истакнувајќи ја неговата множина; во лирскиот дел од пародот хорот влегува во својата драмска улога и, сосем разбирливо, со својата "хорска еднина" ги опишува сопствените емотивни и сетилни доживувања и во крупни нарративни потези ја слика својата пред-драмска состојба. Конечно, дури и да се анапестите рецитирани само од хороводецот, тој не говори како индивидуа,

---

<sup>10</sup> Верноста на Персијци, во земја  
хеленска шито појдоа, сме ние,  
чувари на богајито и злајито полно  
седниште. На возрастта чест сѝори

<sup>11</sup> Ние пак, поради сѝаречко шело  
во поход не појдовме шогаи,  
шуку со сила на дејинска рамна,  
на сѝаи пошѝирајќи се, чекаме шука.



како што тоа го прави драмското лице, туку говори единствено во името на целата група.

Сосем поинаку се претставува хорот во анапестичкиот дел од пародот во трагедијата *Ајанти* од Софокле. Нема разлика во употребата на граматичкиот број на хорот помеѓу лирскиот и анапестичкиот дел; во обата дела наместо неговата множина се истакнува неговата еднина; како да се работи за поединец хорот ги изразува своите чувства и ги искажува своите ставови (136, 139-40, 155-6):

σὲ μὲν εὔπρασσοντ' ἐπιχαίρω.<sup>12</sup>

μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι  
πτηνηῆς ὡς ὄμμα πελείας.<sup>13</sup>

... κατὰ δ' ἂν τις ἐμοῦ  
τοιαῦτα λέγων οὐκ ἂν πείθῃ.<sup>14</sup>

Хорот два пати употребува и множина (142-3, 164-6):

μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς  
ἐπὶ δυσκλείᾳ, ...<sup>15</sup>

Ἐπὶ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῆι·  
ἡμεῖς οὐδὲν σθένομεν πρὸς ταῦτ'  
ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρὶς, ἄναξ.<sup>16</sup>

Хорот од Саламинци не се претставува себеси како група, ниту пак сака да ја истакне својата множина. Својот идентитет и содржината на својата релација со Ајант хорот ги открива преку референците за својата драмска состојба. Во пародот сликата која ја гради хорот за себе е еден вид позадина за ликот на Ајант, хорот се претставува како маса од обични луѓе (158: σμικροί) од која Ајант се издвојува со својата величина (169: μέγαν αἰγυπιὸν). Хорот од

---

<sup>12</sup> радосӣ си моја̄ ши, дури си срекен.

<sup>13</sup> с̄ӣрав̄ з̄олем̄ имам, се рас̄ӣре̄йерувам  
ко око на̄ ӣӣица̄ з̄улабица.

<sup>14</sup> .....За мене некој

да зборува̄ шака, ќе се нема верба.

<sup>15</sup> вознемиреносӣ нас̄ з̄олема̄ не̄ обзема̄  
ӣоради срамо̄ӣ з̄олем̄:

<sup>16</sup> Од̄ шаквӣӣе̄ мажи е̄ целава̄ врева,  
и ние сме̄ немо̄кнӣ сосем̄  
да се одбраниме, кралу, во̄ ша̄оа.

Саламинци употребува множина во пародот кога сака да се прикаже како група различна од другите луѓе и зависна од Ајант, тогаш кога сака да ги дистанцира своите ставови од оние на другите Ахајци.

Во оние ретки анапестички целини што можат да се препознаат во пародот на две од зачуваните трагедии на Еврипид, хорот употребува еднина. Во *Алкестидата* (77-85) хорот од старци накусо објаснува зошто дошол во домот на Адмет, ја искажува својата верност кон Алкестида, но не ја истакнува својата колективност (81:  $\mu'$ , 83:  $\epsilon\mu\omicron\iota$ ). Во анапестичкиот парод на *Хекаба*, хорот не се претставува како хомогена група во множина, туку низ еднина (98:  $\epsilon\lambda\iota\alpha\sigma\theta\eta\nu$ , 99:  $\text{προλιποῦσ}'$ , 101:  $\alpha\text{πελαννομένη}$ , 107:  $\alpha\text{ποκουφίζουσ}'$ ) ја претставува судбината на секоја една Тројанка; неговата улога во драмата е репрезентативна, тој ги претставува сите Тројанки, кои по падот на Троја станале рабинки што сега со жрепка ги делат на војводите Ахајски.

## 2. Анапеститите надвор од пародот

Анапестичките целини кои како уводи на стасимоните се сретнуваат единствено во трагедиите на Ајсхил имаат различна содржина. Во некои хорот поттикнува на некакво дејство, често повикува да започне песна, што може да биде наследство од традицијата на недрамската хорска лирика. Во трагедијата *Прибеѓарки* хорот од Данаиди во анапестите (625-9) пред третиот стасимон повикува да запеат песна со благослов за Аргејците како благодарност за пружената заштита (625-6):

ἄγε δὴ, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις  
εὐχὰς ἀγαθὰς, ἀγαθῶν ποινάς.<sup>17</sup>

И хорот од Еринии со себепоттикнување ја најавува "песната на ужасот" (вториот стасимон) во анапестичкиот увод (307-11):

---

<sup>17</sup> *Ај добри желби на Аргејциите  
за дела добри да искажеме!*

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ  
μοῦσαν στυγερὰν  
ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν,  
λέξαι τε λάχῃ τὰ κατ' ἀνθρώπους  
ὡς ἐπινωμᾶ στάσις ἀμά.<sup>18</sup>

Поттикнувањето хорот очекувано го искажува со конјунктив во 1.pl., но, понекогаш го изразува со прашање (Cho.719-21):

εἶέν, φίλια δμῶιδες οἴκων,  
πότε δὴ στομάτων  
δείξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστη;<sup>19</sup>

Намерата да испее песна хорот ја објавува во анапестите и со футур (Pe. 625-7):

ἡμεῖς θ' ὕμνοις αἰτησόμεθα  
φθιμένων πομπούς  
εὐφρονας εἶναι κατὰ γαίης.<sup>20</sup>

Анапестичките целини во кои хорот поттикнува, или најавува дејство покажуваат дводелна структура; во првиот дел хорот повикува да се пее песна и накусо го кажува мотивот (Su. 625-6, Pe. 623-7, Cho. 719-21), во вториот дел следи кратка молитва, која во елиптичен облик ги содржи: обраќањето, барањето и образложението (Su.627-9, Pe.628-32, Cho.722-9). Според тоа, содржината на најавеното дејствување, или пеење, во анапестите добива модел, кој потоа во стасимонот што следи опширно се обработува (Su. 630-709, Pe. 633-80).

Некои анапестички целини кои воведуваат стасимон и во кои се поттикнува некоја активност на хорот имаат дводелна структура, но без молитвено

---

<sup>18</sup> *Оро ај да фаџиме,  
песна полна ужаси  
сакам да исееме,  
кому, шџо е џишано, да кажеме,  
како ние делиме!*

<sup>19</sup> *Па добро, мили слуџинки на домов,  
коџа ќе се заори молиџва и џесна,  
сила на Оресџа да му дадеме?\**

<sup>20</sup> *а ние сџроведувачи на души  
ќе молиме с химни\*  
милозливи да бидаџи џод земја.*

обраќање како нивна содржина. Такви се анапестите кои му претходат на вториот стасимон во трагедијата *Евмениди*; во првиот дел (307-11) хорот од Еринии повикува песна да запее во која ќе покаже како тие (Ериниите) им ја делат судбината на луѓето, во вториот дел (312-20) хорот го изложува моделот на песната со основните содржини (идеи), кои потоа во стасимонот (321-96) лирски се обработуваат. Поради содржината на оваа анапестичка целина, во која хорот, всушност се претставува себеси<sup>21</sup> и ја истакнува својата множина (311: στάσις ἀμά, 312: εὐθυδίκαιοι, 314: μῆνις ἀφ' ἡμῶν, 318: μάρτυρες ὀρθαί, 319: παραγυγνόμεναι πράκτορες, 320: ἐφάνημεν), таа многу наликува на оние почетни анапести во пародот на некои трагеди на Ајсхил.

Некои анапестички целини што воведуваат стасимон (Pe. 532-47, Se. 822-31, Cho. 306-14) опширно ја најавуваат содржината на песната што следи (Pe. 548-97, Se. 832-60, Cho. 315-475). Сите овде спомнати примери имаат облик на молитва и започнуваат со директно обраќање до божеството<sup>22</sup>, а изразот е повозвишен од оние анапести во кои само се повикува на молитва и се назначуваат основните елементи (Su. 625-9, Pe. 623-32, Cho. 719-29). Облик на молитва имаат и анапестите кои воведуваат во првиот стасимон (367-487) од трагедијата *Агамемнон*; започнуваат со директно обраќање до Севс (355), на што му претходат шест јамби (351-4), кажани од хороводецот, а со кои завршува претходниот дијалог помеѓу него и Клитајместра, и во кои според формулата "штом ти го направи тоа, јас/ние ќе го направам ова" хороводецот ја најавува содржината на анапестичката целина, односно молитвата (353: θεοὺς προσειπεῖν αὐ̄ παρασκευάζομαι.<sup>23</sup>).

Во трагедиите на Ајсхил можат да се идентификуваат и самостојни анапестички целини, кои ниту претходат на лирскиот парод, ниту се некаков

<sup>21</sup> види стр.115

<sup>22</sup> Pe. 532: ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, ....; Se. 822: ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι | δαίμονες,....; Cho. 306: ἀλλ' ὦ μεγάλοι Μοῖραι, ...

<sup>23</sup> сум *ῥοῖος* да се *ῥομοлам* на *бозиӣе*

увод во стасимонот. Хорот се изразува во анапести тогаш кога во некој многу значаен и деликатен момент во драмата не може да се искаже со песна; на пример, во трагедијата *Надџробно жрѣвјување* кога Ајгист влегува во дворецот каде го чекаат неговите убици. Анапестичката целина (855-68) има облик на молитва; хорот му се обраќа на Севс, го најавува она што ќе се случи зад сцена и ја искажува својата неодлучност во однос на можните последици и посакува Орест да излезе од овој настан како победник; хорот при тоа употребува еднина (855: λέγω, ἄρξωμαι, 856: ἐπευχόμενῃ καὶ τιθεάζουσ', 858: εἶποῦσ' ἀνύσωμαι). На сличен начин, со анапести, наместо со песна, хорот се искажува во најдраматичниот момент во трагедијата *Агамемнон*; кога Касандра влегува во дворецот каде заедно со Агамемнон ќе биде убиена. Насетувајќи ја смртта на Агамемнон и најавувајќи го неговото убиство хорот во анапести (1331-42) размислува за променливата среќа на човека и неговата неспособност да си ја одреди мерката, што секогаш кобно се плаќа. За среќата и неумереноста хорот размислува и во анапестите (782-809) со кои го пречекува Агамемнон.

Во трагедиите на Софокле и на Еврипид најбројни се анапестичките целини кои стојат независно од некоја хорска песна, имаат задача да ги премостат крајот на стасимонот и почетокот на епејсодионот, а содржината најавува нечие појавување на сцена. Драмското лице се најавува со формулата: 'Ἄλλ', ὅδε γάρ δῃ, или со глаголски облик кој означува сетилно доживување во еднина; обично следува краток коментар за лицето кое пристигнува, или за драмската ситуација во која тоа се случува, или, пак, се изразуваат моменталните чувства. Во трагедијата *Антигона* во анапестите на крајот од пародот (155-61) хорот го најавува доаѓањето на Креонт; во вториот епејсодион, во анапестите (526-30) со кои се премостуваат две дијалогски сцени (Антигона-Креонт и Антигона-Измена), хорот го најавува доаѓањето на Измена; доаѓањето на Хајмон хорот го најавува во анапестите (626-30) со кои започнува третиот епејсодион; анапестите (801-5) во почетокот на

четвртиот епејсодион ја најавуваат Антигона; во ексодот хорот со анапести (1257-60) го најавува последното појавување на Креонт.

Анапестичките целини со кои завршува некоја трагедија, кај Софокле обично имаат рефлексивна содржина без референци на хорот<sup>24</sup>; некои од нив имаат облик на поттикнување кое не е упатено исклучиво на хорот, но во некои случаи тој е вклучен во оние на кои се однесува повикувањето. Во трагедијата *Φιλοκλιειῖ* повикот на хорот од завшните анапести се однесува на сите учесници во драмата, вклучително и хорот (1469-71):

*Χωρῶμεν δὴ πάντες ἄλλοις,  
Νύμφαις ἀλίαισιν ἐπευξάμενοι  
νόστου σωτῆρας ἰκέσθαι.*<sup>25</sup>

Во трагедијата *Οἰδιῦ* на *Κολων* последните стихови хорот им ги упатува на Антигона и на Тезеј (1777-79):

*Ἄλλ' ἀποπαύετε μηδ' ἐπὶ πλείω  
θρηνον ἐγείρετε·  
πάντως γὰρ ἔχει τάδε κῦρος.*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> S. Ai.1418-20:

*Ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν  
γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις  
τῶν μελλόντων ὅ τι πράξει.*

*Да, многу луѓе ѝо знааѝ, коѝа  
ќе видаѝ. Никој, ѝак, ѝророк не е  
на она кое доѝрва ќе биде.*

S.Ap.1347-53:

*Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας  
πρῶτον ὑπάρχει· χρή δὲ τά γ' εἰς θεοὺς  
μηδὲν ἀσεπτεῖν; μεγάλοι δὲ λόγοι  
μεγάλας πληγὰς τῶν υπεράχων  
ἀποτείσαντες*

*γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.*

*Прв залоѝ за среќа е мудар да бидеш.\**

*На бозиѝе не ѝреба никој да ѝреши;  
за ѝорделив збор сал удари ѝешики  
ќе добијаѝ ѝише, ѝиѝо ѝорди се многу,  
ѝа сѝпаросѝа дури на разум ѝи учи.*

<sup>25</sup> *Да ѝојдеме веднаш и ние сѝише*

*и да ѝѝаѝише молиѝѝва милна на морскиѝе нимфи  
на наѝиоѝѝ ѝовраѝѝок чуварки ѝише да бидаѝѝ.*

<sup>26</sup> *Но, ај ѝресѝѝанеѝе и лелеѝи  
неќ' не се слушааѝѝ!*

*Рабоѝѝаѝѝа смеѝѝајѝе ја за ѝоѝѝова!*

Последните анапести од трагедијата *Трахинки* можеби сепак се упатени само на хорот, поточно на секоја девојка од хорот Трахинки (1275-8):

Λείπου μηδὲ σύ, παρθέν', ἀπ' οἴκων,  
μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους,  
πολλὰ δὲ πῆματα <καὶ> καινοπαθῆ·  
κούδεν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς.<sup>27</sup>

Во трагедиите на Еврипид независните анапестички целини со кои се најавува нечие појавување на сцена содржат и обраќање до хорот во voc. и императив во 2.pl. Во трагедијата *Андромаха* хорот од Фтијанки во ексоодот со анапести го најавува појавувањето на Тетида (1226-7):

ἰὼ ἰὼ·  
τί κекίνηται; τίνος αἰσθάνομαι  
θείου; κοῦραι, λεύσσετ' ἀθήσατε.<sup>28</sup>

Со обраќање до хорот се најавува изнесувањето на мртвото тело на Астианакт во *Тројанки* (1118-21):

ἰὼ ἰὼ,  
καίν' ἐκ καινῶν μεταβάλλουσαι  
χθονὶ συντυχίαι. λεύσσετε Τρώων  
τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλεαι  
νεκρόν, ...<sup>29</sup>

Со подолга анапестичка целина (590-606) хорот на почетокот од вториот епејсодион на трагедијата *Иφιγένеја во Авлида* го најавува појавувањето на Иφιгенеја и Клитајмestra; хорот на два пати се обраќа себеси, еднаш со императив (592: ἴδετ' Ἰφιγένειαν, ἄνασσαν ἐμήν,<sup>30</sup>) и едаш со конјунктив

---

<sup>27</sup> Ни ти дома, девојко, не осџани  
ишиом ишиошуку смрӣ мачна виде,  
и маки ӣремно̄гу невидени,  
а нишӣио, Севс ишио не с̄иорил.

<sup>28</sup> Aj, aj!  
Шӣио се движи? Бо̄ ли з̄ледам некој?  
Виде̄ӣе, о моми, з̄леда̄ӣӣе:

<sup>29</sup> Оф, оф!  
О, нова несре̄ка на зем̄ја̄ӣа  
ја смени с̄ӣара̄ӣа. Гледа̄ӣӣе зо,  
о жени ӣро̄јски несре̄ќни,  
Ас̄ӣӣјана̄кӣа зо носай̄ мрӣов.

<sup>30</sup> Гледа̄ӣӣе ја, иде кралска̄ӣа керка  
Ифӣгене̄ја.

(598: στῶμεν, Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα,<sup>31</sup>); а најавата е дополнета со опширен коментар за релацијата на хорот со Ифигенија.

Анапестичките завршетоци во трагедиите на Еврипид се редовна поетичка постапка, а содржината им е разновидна; често се работи за куса рефлексива како сума на сите драмски случувања. Според увидот во зачуваните трагедии на Еврипид може да се забележи дека трагедиографот (или, можеби некој подоцнежн издавач на неговите драми) за завршетоците на своите трагедии користи извесни анапестички формули, па така пет (Alc.1159-63, Ba.1388-92, Hel.1688-92, And.1284-8, Med.1415-9) од зачуваните трагедии имаат идентичен завршеток:

πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,  
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·  
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,  
τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός.  
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.<sup>32</sup>

Единствено во *Медеја* првиот стих од формулата благо е модифициран (1415: πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,). Со идентична анапестичка формула завршуваат и трагедиите *Оресѝ* (1691-3), *Феникијки* (1764-6) и *Ифиџенеја во Таврида* (1497-9):

ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν  
βίотον κατέχοις  
καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.<sup>33</sup>

Но, во трагедијата *Ифиџенеја во Таврида* оваа формула е само дел од подолгата анапестичка целина во која хорот од придружнички на Ифиџенеја ѝ заблагодарува на божицата Атена за спасените животи и посакува самите тие со среќа да си заминат (1490-1):

<sup>31</sup> Да соѝреме, еј халкидски ќерки, мили\*

<sup>32</sup> Волја божја мноџу лица има:

ишѝо не си чекал, чесѝо боџ ќе ти даде,

и шѝо си чекал, нема да се случи,

а кај шѝо нема надеж, ѝаѝи боџ ќе најде.

Па ѝака и ова исѝадна сеџа.

<sup>33</sup> О моќна, чесна Нико,

мојоѝ живоѝ чувај џо

и без венци не осѝавај ме!



ἴτ' ἐπ' εὐτυχίᾳ τῆς σωζομένης  
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες. <sup>34</sup>

Слична порака до членовите на хорот има и во анапестите од крајот на трагедијата *Елекѿра* (1357-9):

χαίρετε· χαίρειν δ' ὅστις δύναται  
καὶ ξυντυχίᾳ μὴ τιμὴ κάμνει  
θνητῶν, εὐδαίμονα πράσσει. <sup>35</sup>

Сосем поинаква е содржината на пораката до хорот во завршните анапести на драмата *Сѿουлавениоѿ Херакле* (1427-8):

στείχομεν οἰκτροὶ καὶ πολὺκλαυτοί,  
τὰ μέγιστα φίλων ὀλέσαντες. <sup>36</sup>

Во зачуваните трагедии на Софокле и на Еврипид има по еден пример на анапестичка целина со која се изразува хорот, наместо со песна, во некој особено драматичен момент. Во трагедијата *Ојдиѿ ѿирианин* хорот во анапести (1297-306) го изразува својот ужас по сознанието за страшното дело на Ојдип за кое јавува гласникот, а во моментот кога го водат ослепениот херој на сцена. Во ваков контекст хорот очекувано поради своите жестоки чувства се изразува во еднина (1298: ἐγῶ, 1299: προσέκυρσ', 1304: δύναμαι, 1306: μοι). Во трагедијата *Μεδεја* по заминувањето на децата кои со дарови Медеја ги испраќа кај Креуса хорот во долга анапестичка целина (1081-1115) ги искажува своите размислувања за животот посветен на подигање и воспитување деца; и овде рефлексивната содржина на анапестите ја наметнува употребата на еднина (1082: ἔμολον, 1083: ἦλθον, 1090: φημι, 1099: ὀρῶ, 1106: κατέρῶ).

Од досега изложеното може да се заклучи дека во анапестите референтно на хорот се употребуваат и двата граматички броја, еднакво како и во лирските

---

<sup>34</sup> Одеѿе со среќа, радосни,

заѿиѿо ви е сѿасен живоѿоѿи!

<sup>35</sup> Веселеѿе се! И секој којѿиѿо може  
да се весели, кој нема мака никаква,  
ѿој е срекен смрѿиѿник.

<sup>36</sup> Да ѿојдеме ѿажни, со очи влажни,  
осѿианаѿме без најѿолем дрѿар.

облици на трагедијата; но, за разлика од лирските облици за кои е познато дека ги исполнува целиот хор, за анапестичките целини не се знае со сигурност кој е нивниот презентацијски медиум, дали хорот, или, само хороводецот, а граматичкиот број кој е употребен не допринесува за тој да биде определен. Имено, анализата покажува дека драмскиот контекст на анапестичката целина го одредува граматичкиот број, а не говорникот. Како и да е, анапестичките целини покажуваат препознатливи позиции во просторот на трагедијата, кои не се обвзувачки за поетичкиот облик, туку се повеќе авторска особеност на организирање на елементите. Во трагедиите на Ајсхил анапестите покажуваат извесна блискост со лирските облици; имено, со анапести започнува лирскиот парод во неколку негови трагедии, а се сретнуваат и како увод во некои стасимони. Оваа воведна позиција на анапестите во лирските облици можеби упатува на нивната архаичност и некогаш самостојна (без дополнителниот лирски облик) функција во трагедијата. Ваквата претпоставка ја поткрепува оној вид независни (од некој лирски облик) анапестички целини кои се сретнуваат во најдраматичните моменти на трагедија, а како замена за лирска артикулација. Конечно, за високиот степен на веројатност на изнесената хипотеза допринесува и фактот дека ваквата функција на анапестите како замена за лирските облици со најголема честота, а за некои видови (како вовед во стасимон) и единствено, се сретнува токму во трагедиите на најстариот од трагедиографите, Ајсхил.

Во зачуваните трагедии на Софокле и на Еврипид, пак, отсутнуваат (пред стасимоните), или сосема се ретки (по еден пример во пародот и по еден во драматичните моменти) анапестички целини во релација со лирски облик. Во нивните драми преовладуваат самостојните анапести со кои се премостуваат метрички разнородни делови (стасимон-епејсодион), или различни дијалошки сцени, а во кои се најавува нечие појавување на сцена (во драмите на Еврипид често придружено со директно, во voc. и со императив, обраќање до хорот); во нивните трагедии редовно се присутни и завшните анапестички целини, што кај Ајсхил се сретнува само како исклучок во една негова трагедија.

## Хороводецот во дијалозите на грчката трагедија

Не е недвосмислено утврдено како биле поделени улогите помеѓу хорот и хороводецот во исполнувањето на оној дел од текстот на трагедијата кој се однесува на хорот, или попрецизно, текстот различен од оној кој недвосмислено им припаѓа на драмските лица. Па сепак, нешто се знае со сигурност; дека стасимоните и лирскиот парод ги исполнувал целиот хор со едногласно пеење и дека јамбските стихови во дијалошките партии на трагедијата означени во ракописите со  $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$  (хорот) ги кажувал во метар еден од членовите на хорот<sup>1</sup>. Но, не се знае дали оваа задача му била доверена на еден определен член на хорот, или во дијалогот на трагедијата поединечно учествивале повеќе хореути. Во зачуваните трагедии можат да се забележат примери кога во дијалогот јамби кажуваат двајца или повеќе членови на хорот (S.Tr.863-70, E.HF815-21.); но, во овие случаи се работи за дијалог меѓу членовите на хорот, а не за дијалог на драмското лице со различни хореути. Овие куси јамбски дијалози помеѓу членовите на хорот се наоѓаат на почетокот од епејсодионот и со својот облик го динамизираат драмското дејство, кое во тој момент ја достигнува својата врвна драматичност, чија содржина ја најавува токму разговорот меѓу хореутите. Во трагедијата *Трахинки* дијалогот меѓу хореутите (863-70) го навестува самоубиството на Дејанејра, за кое потоа јавува слугинката; во трагедијата *Споулавениоѝ Херакле* со ваквиот дијалог (815-21) хорот го искажува своето претчувство дека нешто страшно ќе се случи во дворецот, за што потоа, навистина известува гласникот, а имено, дека споулавениот Херакле си ги убил децата. Многу необичен, според она што е зачувано од продукцијата на тројцата трагедиографи, е разговорот во јамби, или подобро, договорот помеѓу сите дванаесет членови на хорот од Аргејци старци во трагедијата *Агамемнон* (1346-71). Во рамките на ексодот, по сцената на убивањето на Агамемнон, хорот, до тогаш еднородна група со свој колективен и "едногласен" (во

---

<sup>1</sup> Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford<sup>2</sup>1968. p.250

музичка смисла) идентитет, се разбива на своите составни делови кои, уште понеобично, се индивидуализираат, добиваат сопствен идентитет и искажуваат лично мислење; секој член на хорот има свој став за тоа што треба да се прави сега, по убивањето на Агамемнон. Имено, некои, веќе сигурни дека Агамемнон е мртов и убедени дека го знаат извршителот на злосторството, предлагаат конкретни активности, некои се двоумат и се неодредени, а некои сосем скептични во убедувањата на првите. Како и да е, и оваа сцена на јамбски дијалог меѓу хореутите во просторот на драмата го зазема токму најдраматичното место.

Јамбските стихови во дијалогот на трагедијата одредени за хорот најверојатно ги кажувал еден, а не повеќе различни членови на хорот; и тоа определен токму за таа улога на хорот. Настапот на хорот во трагичката претстава на сцена била сложена активност; хорот не се подготвувал само за пеење на лирските песни, туку, целиот, или некој негов член, можеби хороводецот, и за рецитирање, или пеење и на анапестичките целини, а некој член и за кажување јамби. Според тоа, улогата на секој хореут нужно била одредена и извежбана однапред, а јамбските стихови во дијалогот му биле доверени на еден кој ја имал таа способност да одговори на разновидните (лирски, анапестички, јамбски) изведби на хорот. А дека сите членови на хорот не биле со еднакви презентациски способности покажува распоредот на хореутите на сцена, според кој најдобрите пеачи и танчери биле поставени во редицата лево од страната на гледачите, а најлошите во средната, помеѓу двете редици, за да не се гледаат<sup>2</sup>; хороводецот бил трет, односно во средината на левата редица. Овој член од хорот бил именуван со разни имиња, кои ја истакнуваат неговата водечка улога и одговорност за настапот на хорот : κορυφαῖος (Suda s.v., Pollux 4.106), ἡγεμῶν, χορολέκτης (Pollux 4.106), χοροδέκτης (Suda s.v.), χοροστάτης (Himerius, *Or.*9.3), χορηγός (Pl. *Leg.*665a).

<sup>2</sup> Hesychius, s.v. ἀριστεροστάτης· ὁ πρωτοστάτης τοῦ χοροῦ; s.v. λαυροστάται· οἱ ἐν τοῖς μέσοις ζυγοῖ ὄντες ἐν τισι στενωποῖς μὴ θεωρούμενοι. Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford <sup>2</sup>1968. p.241

Најверојатно токму поради издвоените способности на овој член на хорот тој бил во состојба, покрај лирските облици на хорот, да ги исполнува и јамбите во дијалозите со драмското лице, што не можело да се очекува од било кој / од секој член на хорот.

Во дијалозите партии на трагедијата хороводецот може да учествува во разговор со некое драмско лице како да е и самиот драмско лице; или, јамбите на хороводецот да се јават помеѓу говорите (ῥήσεις) на две драмски лица; или, да бидат вметнати во дијалогот на две драмски лица; да воведуваат во епејсодион, или во друга сцена во истиот епејсодион, со што често пати се најавува нечие појавување на сцена.

Во зачуваните трагедии на Ајсхил дијалозите во кои учествува хороводецот со некое драмско лице се бројни и обично долги; тој поставува прашања, но и одговара на поставените; во името на хорот ги прифаќа советите за начинот на неговото дејствување; како негов претставник ги искажува ставовите на хорот и при тоа се однесува рамно на драмското лице. Кај Софокле јамбските дијалози со хорот /со еден член на хорот се ретки, но нивната содржина во голем број случаи е многу важна за развојот на настаните во драмата; многу почесто во неговите трагедии се сретнуваат лирските дијалози (амојбајон) на хорот со драмско лице, во кои или двата гласа се лирски, или, пак, едниот е лирски, а другиот јамбски. Јамбските дијалози во кои учествува хорот се ретки кај Еврипид, ако се иземат оние куси сцени во кои драмското лице кое се појавува на сцена известувајќи за некои нови случувања најнапред му се обраќа на хорот.

Во дијалозите на трагедијата, а во релација со говорите (ῥήσεις) на драмските лица јамбите на хороводецот како куси коментари од неколку стиха можат да имаат функција на рамка на говорот на едно драмско лице, или да бидат преодна, или поточно, разграничувачка формула помеѓу два говора на две драмски лица, кои не можат (сенката на Дареј и Атоса), или не сакаат

(Хермес и Прометеј) да водат директен дијалог, па своите реплики ги кажуваат како независни говори. Примери од овој вид во трагедиите на Ајсхил има само неколку; во *Персијци* јамбите на хороводецот (515-6) го разделуваат говорот на гласникот (480-514) од говорот на Атоса (517-31); во јамби (843-4) хороводецот го коментира говорот на Дареј (800-42) и го одделува од говорот на Атоса (845-51); во *Прикованиоѝ Прометееј* хоровотката (1036-9) го одделува говорот на Хермес (1007-35) од оној на Прометеј (1040-53). Побројни се примерите на вакви јамбски коментари на хороводецот во драмите на Софокле<sup>3</sup> и на Еврипид<sup>4</sup>.

Во слична релација се поставени драмите на Ајсхил наспроти драмите на Еврипид и на Софокле и кога се работи за јамбите на хороводецот со кои се најавува нечие појавување на сцена; кај Ајсхил има само неколку случаи<sup>5</sup>, а кај другите двајца бројни примери<sup>6</sup>.

Од увидот во присуството на хороводецот во дијалогот на трагедијата може да се заклучи дека тој е активно присутен во дијалозите со друго драмско лице во трагедиите на Ајсхил, а во трагедиите на Еврипид неговото учество во дијалогот е сведено на кратки коментари од по неколку јамби, за сметка на дијалогот помеѓу драмските лица, на кој му се отстапува поголем простор и кој станува подинамичен со вклучувањето на уште еден учесник во разговорот. Во повеќето од зачуваните трагедии на Ајсхил дијалогот се води помеѓу хорот / хороводецот и некое драмско лице; дијалозите помеѓу две драмски лица во некои трагедии се сосем ретки; на пример, во *Прибеѓарки* единственото нешто што може да се нарече дијалог меѓу две драмски лица е

<sup>3</sup> OC 1346-7, 1397-8; Ai. 1091-2, 1118-9, 1264-5, 1316-7; Ant. 278-9, 681-2, 724-5; OT 404-7, Tr. 588-9, 592-3

<sup>4</sup> Alc. 1070-1; Med. 576-8, 520-1, 811-3, 1231-5; Hipp. 482-5, 431-2, 981-2; Su. 731-3; Ion 832-6, 857-8; El. 1100-1, 1051-4; Hel. 758-60; Phr. 497-8; Or.208-10

<sup>5</sup> Pe.246-8:хороводецот го најавува пристигнувањето на гласникот ; Se.369-74: го најавува пристигнувањето на гласникот и на Етеокле ; Cho.730-3: ја најавува дадијата.

<sup>6</sup> S.Ai.975,1042, El.324, OT631, Ant.1180, Tr.179, OC1097; E. Alc.611, Med.269, Andr.545, Hec.724, HF138,El.339, 747-50, Pho.1308, Or. 236-7, 1504, 1549

размената на две еднонасочни обраќања помеѓу Дареј и Пелазг (468-99); во *Седумтеемина*, доколку ја прифатиме претпоставката дека сцената со Антигона и Исмена од крајот на драмата е подоцнежна интерполација, Етеокле, речиси единственото драмско лице, во текот на целата трагедија комуницира претежно со хорот / хоровотката во различни лирски и јамбски облици; исклучок е сцената со штитовите, која двај може да се нарече дијалог, а во која гласникот во одделни говори јавува на која порта од седумте на Теба кој воин од Аргивците е поставен, на што Етеокле во исто такви одделни говори "одговара" избирајќи по еден Тебанец за секоја порта и за секој Аргивец; во ова меѓусебно известување-изјаснување на двете драмски лица посредува хорот, па нивните говори не се ни допираат. Вакви посредувани од хорот јамбски размени меѓу две драмски лица во трагедиите на Ајсхил има многу, а во зачуваните драми од Еврипид нема ниту една; од сите метрички облици хорот кај Еврипид најмалку го има во јамби, што јасно говори дека во развојот на грчката трагедија хорот најнапред "си заминал" од јамбскиот дијалог.

Во јамбскиот дијалог стиховите одредени за хорот ги исполнува хороводецот како претставник на групата. Како што хорот во лирските облици на трагедијата се изразува со еднина и со множина, така и во јамбите на хороводецот се сретнуваат облици и во 1.sg и во 1.pl. Алтернативната употреба на граматичкиот број не е произволна. Јамбскиот стих во метричка смисла е многу попрецизен од лирскиот, па сепак метарот не е причина за изборот на граматичкиот број во кој се изразува хороводецот во дијалогот на трагедијата. Изборот на бројот покажува извесна правилност зависно од контекстот и тоа аналогно на релациите видливи помеѓу бројот и тематското окружување во лирските облици на трагедијата.

## 1. Хороводецот во еднина

Кога станува збор за говорот на хороводецот треба секогаш да се има на ум дека тој не е индивидуализиран член на хорот, туку негов издвоен претставник; и тогаш кога говори во еднина тој не говори во свое лично име, туку во име на хорот, на групата; оттаму и сличноста во алтернативната употреба на граматичкиот број помеѓу хорот во лирските облици на трагедијата и хороводецот во јамбските стихови на трагедијата. Кога зборува за чувствата, за сетилните доживувања, за мислите хороводецот се изразува во еднина; разбирливо, ваквите содржини во споредба со хорот во лирските облици, хороводецот во неколкуте јамбски стихови ги искажува многу поедноставно, само како факти; разликата во изразот покажува дека се работи за различни дискурси, но на говорник со единствен идентитет хор/хороводец. Во четвртиот епејсодион на трагедијата *Прибеѓарки* хоровотката во дијалогот со Данај, кој јавува за пристигнувањето на коработ на Ајгиптовите синови, вака ги изразува, или поточно, известува за своите чувства (734-5):

πάτερ, φοβοῦμαι, νῆες ὡς ὠκύπτεροι  
ἦκουσι· μήκος δ' οὐδὲν ἐν μέσῳ χρόνου.<sup>7</sup>

Истата содржина со поинаков израз ја искажува хорот во првата строфа (736-8):

περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος ἐτητύμως  
πολυδρόμου φυγᾶς ὄφελος εἴ τί μοι.  
παροίχομαι, πάτερ, δείματι.<sup>8</sup>

Во трагедијата *Седумшестина* хоровотката го искажува своето чувство на страв во дијалогот со Етеокле пред нападот на Аргивците (249):

δέδοικ', ἀραγυὸς δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Се ѝлашам, ѝаѝѝко. Кораби брзокрили се ѝука. Време никакво не нѝ дели.*

<sup>8</sup> *Нависѝѝина ме обзема сѝѝрав ужасен да н' ѝоѝусѝѝо ни било беѝсѝѝиво далечно. Од сѝѝрав, о ѝаѝѝко, умирам!*

<sup>9</sup> *Се ѝлашам: в ѝорѝѝѝи свекоѝѝѝи сѝ ѝосилно.*



и во дијалогот со гласникот кој јавува за братоубиството на Етеокле и Полинејк (806, 808):

τίνας; τί δ' εἶπας; παραφρονῶ φόβῳ λόγου.<sup>10</sup>

οἱ ἔγω τάλαινα· μάντις εἰμι τῶν κακῶν.<sup>11</sup>

Па сепак, има случаи кога во слична драмска ситуација хороводецот во дијалог со драмското лице се изразува во множина:

A.Ag.1399-400:

θαυμάζομεν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος,  
ἥτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον.<sup>12</sup>

S.OC 254-7:

Ἄλλ' ἴσθι, τέκνον Οἰδίπου, σέ τ' ἐξ ἴσου  
οἰκτίρομεν καὶ τόνδε συμφορᾶς χάριν·  
τὰ δ' ἐκ θεῶν τρέμοντες οὐ σθένοιμεν ἄν  
φωνεῖν πέρα τῶν πρὸς σέ νῦν εἰρημένων.<sup>13</sup>

Она што во посочените примери допринесува хороводецот да ја замени граматичката еднина, очекувана во ваков контекст, со множина е можеби поширокото драмско окружување; имено хороводецот и во едниот и во другиот случај со чувствената експресија искажува мислење за актуелната драмска состојба на драмското лице, кое тоа од него го бара (Клитајмејстра, односно Антигона); оттаму поместувањето на "физичката" еднина кон "метафизичката" множина.

Неколкоте јамбски стихови, кои обично му се доделуваат на хороводецот во дијалогот на трагедијата, се несоодветен простор за рефлексивна експликација на хорот, каква што се сретнува во лирските облици на трагедијата. Најчесто се работи за јамби кои раздвојуваат два говора на две драмски лица, при што хороводецот во името на хорот го искажува своето

<sup>10</sup> *О, кои? Што рече? Збор твој ми влева страв.*

<sup>11</sup> *О, тиешко мене! Јадови насејувам.*

<sup>12</sup> *На јазикот твој дрзок ти се чудиме,  
над мажот што се расфрлаш со таква реч*

<sup>13</sup> *О, знај, на Ојдий чедо, зарад судбата  
обајцата подеднакво ве жалиме.  
Сал стравот божји пречи да ти кажеме  
и повеќе од досега што кажавме.*

согласување, или несогласување со она што го сушнал. Вакви примери во трагедиите на Ајсхил и Софокле има малку<sup>14</sup>; а подеднакво се употребуваат и двата граматички броја:

A. Cho.551-3:

τερασκόπον δὴ τῶνδ' ἐσ' αἰροῦμαι πέρι,  
γένοιτο δ' οὕτως. τᾶλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις,  
τούς μὲν τι ποιεῖν, τούς δὲ μή τι δρᾶν λέγων.<sup>15</sup>

A. PV1036-9:

ἡμῖν μὲν Ἑρμῆς οὐκ ἄκαιρα φαίνεται  
λέγειν· ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν  
μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν.  
πιθοῦ· σοφῶ γὰρ αἰσχροὺν ἐξαμαρτάνειν.<sup>16</sup>

S. Ai. 1118-9:

Οὐδ' αὖ τοιαύτην γλῶσσαν ἐν κακοῖς φιλῶ·  
τὰ σκληρὰ γάρ τοι, κἂν ὑπέρδικ' ἦ, δάκνει.<sup>17</sup>

S. OT 404-7:

Ἡμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη  
ὄργῃ λελέχθαι καὶ τὰ σ', Οἰδίπου, δοκεῖ.  
Δεῖ δ' οὐ τοιούτων, ἀλλ' ὅπως τὰ τοῦ θεοῦ  
μαντεῖ' ἄριστα λύσομεν, τόδε σκοπεῖν.<sup>18</sup>

Рефлексиџните експликациџ на хороведеџот во дијалозите на трагедиите на Еврипид многу често се сретнуваат<sup>19</sup>, во најголем број случаи помеѓу говорите на драмските лица и кога содржат референца на хорот таа е

<sup>14</sup> A. Ag.1213, 1346, Cho.551-3, PV1036-9; S. Ai. 1118-9, 1264-5, Ant. 278-9, 681-2, OT 404-7, Tr. 588-9

<sup>15</sup> *Одобрувам како шџоа џо љроџџолкува.\**

*О, шџака да е! Блискиџџе уџаџџи џи;  
кој шџџо да љрави, кажи, шџџо да не љрави!*

<sup>16</sup> *Нам Хермес ни се чини дека не збори  
нељрилично, шџџо џовела да осџавиши  
џврдоџлавосџџ и љримџиш мудра разумносџџ.  
Послушај џо; да мудреџ џреши, срамно е.*

<sup>17</sup> *Реч шџаква ниџџу како враџџка не љубам.  
Та каса осџроџџо, најљраведно да е.*

<sup>18</sup> *И џвојоџџ, Ојдиџџе, и збороџџ овеџџов,  
ни се чини, еднакво во џнев се кажани.\*  
На шџоа не џреба да џледаме, а боџ  
шџџо џорачал, како најџдобро да сџџориме.*

<sup>19</sup> Alc. 1070-1; Med. 576-8, 520-1, 811-3; Hipp. 482-5, 431-2, 981-2; Su. 731-3; Ion 832-6, 857-8; El. 1100-1, 1051-4; Hel. 758-60; Php. 497-8; Or.208-10

секогаш во еднина. Хороводецот го искажува своето мислење понекогаш со директно обраќање кон драмското лице и со јасно укажување на моменталната драмска состојба:

Med. 576-8:

Ἴασον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους·  
ὅμως δ' ἔμοιγε, κεῖ παρὰ γνώμην ἐρῶ,  
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν.<sup>20</sup>

Hipp. 482-5:

Φαίδρα, λέγει μὲν ἦδε χρησιμώτερα  
πρὸς τὴν παροῦσαν συμφορὰν, αἰνῶ δὲ σέ.  
ὁ δ' αἴνος οὗτος δυσχερέστερος λόγων  
τῶν τῆσδε καὶ σοὶ μᾶλλον ἀλγίων κλύειν.<sup>21</sup>

Понекогаш, пак, хороводецот во јамбите кај Еврипид искажува мислења чија содржина има универзално значење и нивната позиција на определеното место не е нужна; овие јамби од аспект на структурата се подвижни и преносливи и на други места во драмата зашто кореспондираат со нејзината основна тема, а онаму каде што се поставени не изнудуваат никаква непосредна реакција од присутните драмски лица; ова укажува на нивната орнаментална функција во структурата на трагедијата.

EI. 1051-4:

γυναῑκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει,  
ἥτις φρενήρης· ἥ δὲ μὴ δοκεῖ τάδε,  
οὐδ' εἰς ἀριθμὸν τῶν ἐμῶν ἦκει λόγων.<sup>22</sup>

Hipp. 981-2:

οὐκ οἶδ' ὅπως εἴπομ' ἄν εὐτυχεῖν τινα  
θνητῶν· τὰ γὰρ δὴ πρῶτ' ἀνέστραπται πάλιν.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Шшо убаво ги искӣи зборовиве,  
еј, Јасоне. Па, се̄јак, грешам, можеби,  
но љраво не е жена шшо си ос̄ӣави.*

<sup>21</sup> *Во ова се̄га шшо ље најде, Фајдра,\*  
љи кажа љаа лек љојолезен, но јас  
ље фалам; фалба̄ӣа со коба зла е, јад  
љи носи љо̄голем од зборо̄ӣ ове̄јзин.*

<sup>22</sup> *Шшом жена умна е, во с̄е ке љо̄уш̄ӣи  
на маж. А која с ова не се сложува,  
во мисли мои ни на ред не доа̄га.*

<sup>23</sup> \* *Не знам дали би можел да кажам дека некој смр̄ӣник  
е сре̄кен. Она шшо е љрво се ничкосува љо̄ш̄ем.*

Аналогно на хорот во лирските облици на трагедијата и хорот во дијалозите преку својот застапник, хороводецот, освен чувствата и мислите ги искажува и своите сетилни опсервации. Иако се изразува со форми во единина хороводецот, всушност, соопштува што може да види, или да чуе во исто време секој член на хорот, а не единствено тој самиот:

A.Se.245:

καὶ μὴν ἀκούω γ' ἱππικῶν φρυαγμάτων. <sup>24</sup>

E. Va. 608-9:

ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος,  
ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν. <sup>25</sup>

Ваквите известувања на хороводецот за содржината на сетилните доживувања на хорот многу често имаат функција да најаваат некого<sup>26</sup>; при тоа, не ретко, хороводецот навистина говори како поединец, а не како претставник на целиот хор, што е воочливо од неговото обраќање кон другите членови на хорот:

A. Se. 369-72:

ὄ τοι κατόπτης, ὡς ἐμοῖ δοκεῖ, στρατοῦ  
πευθῶ τιν' ἡμῖν, ὦ φίλοι, νέαν φέρει,  
σπουδῆ διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν.  
καὶ μὴν ἀναξ ὄδ' αὐτὸς Οἰδίπου τόκος<sup>27</sup>

E. El. 747-50:

ἔα ἔα·  
φίλοι, βοῆς ἠκούσατ' / ἢ δοκῶ κενὴ  
ὑπῆλθέ μ'; / ὥστε νερτέρα βροντῆ Διός;  
ἰδοῦ, τάδ' οὐκ ἄσημα πνεύματ' αἶρεται·  
δέσποιν', ἄμειψον δώματ', Ἡλέκτρα, τάδε. <sup>28</sup>

<sup>24</sup> Но слушам поворно на коњи збивање.

<sup>25</sup> Сонце, сјају наш на слава бакховска најголема,  
колку, јас осамена, а радосна ти здогледав!

<sup>26</sup> A. Cho.730-3, Se. 369-74; S.Ai.975-6,1042-3, El.324, OT631, Ant.1180, Tr.179-80, OC1097; E. Alc.611, Med.269, Andr.545, Hec.724, HF138,El.339, 747-50, Pho.1308, Or.1504, 1549

<sup>27</sup> Извидникон веси нова, чинам, некоја  
од војскајна, о мили, ни донесува-  
со така брзина ти илејка нозејте.

И кралот сам, на Ојдиј синој, доаѓа

<sup>28</sup> Aj, aj!

О мили, чувте ек ил' мене така сал  
ми дојде? Подземен кој зром да е од Севс.

Во трагедиите на Софокле и на Еврипид речиси сите случаи на сетилни експресији на хороводецот во јамбите на дијалогот на трагедијата воведуваат најава на некое драмско лице.

Во драмите на Ајсхил, освен во спомнатите тематски детерминирани случаи, хороводецот се изразува со еднина и во јамбите на дијалогот на трагедијата, во кој учествува активно исто како и драмското лице, соопштувајќи ги своите одлуки, колебања, намери:

Ag. 1612-6:

Αἴγισθ', ὑβρίζειν ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω.

....

οὐ φημ' ἀλύξειν ἐν δίκη τὸ σὸν κάρα  
δημορριφεῖς, σάφ' ἴσθι, λευσίμους ἀράς.<sup>29</sup>

---

*Чуј ова! Офкање се слуша нејасно.*

*Господарке Електиро, надвор излези!*

<sup>29</sup> *Се ѝлашам, Ајгисџе, од надменосџи во зло.*

.....

*Ти велам: ѝроклеџисџиво од народ ѝправедно,  
знај добро, каменување не џи беџа.*

## 2. Хороводецот во множина

Хороводецот како претставник на хорот, и покрај тоа што е еден, природно е да зборува во множина. Својата улога на репрезент на групата хороводецот многу почесто ја истакнува во трагедиите на Ајсхил, одошто во драмите на Еврипид. Кај Ајсхил хороводецот често употребува множина во ситуации кога хорот сака да ја зацврсти својата позиција и да ја истакне својата моќ, или моќта на пошироката заедница од која тој самиот е дел. Така хороводецот во трагедијата *Персијци* во дијалогот со Дареј кога употребува 1.pl. мисли на целиот персиски народ (787-9, 795):

τί οὖν, ἄναξ Δαρεΐε; ποῖ καταστρέφεις  
λόγων τελευτήν; πῶς ἂν ἐκ τούτων ἔτι  
πράσσοιμεν ὡς ἄριστα Περσικὸς λεῶς; <sup>30</sup>

ἀλλ' εὐσταλῆ τοι λεκτὸν ἀροῦμεν στόλον. <sup>31</sup>

Во трагедијата *Прибеѓарки* хоровотката ја истакнува множината на хорот во контекст на молитви (210, 213, 221):

ὦ Ζεῦ, κόπων οἴκτιρε μάπολωλότας.<sup>32</sup>

καλοῦμεν αὐγὰς ἡλίου σωτηρίου.<sup>33</sup>

ἐλευθέροις νυν ἐσθλὰ κηρυκεύτω.<sup>34</sup>

На множината како аргумент што треба да се почитува се повикува и хоровотката во дијалогот со Етеокле обидувајќи се да го убеди да не се соочи со брата си на седмата порта (Se. 712):

πιθοῦ γυναίξι, καίπερ οὐ στέργων ὄμως. <sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> *Шίπο, кралю Дареју? Збор кај вршиш, за крај ишίπο ќе речеш? По ова, шίπο е најдобро да најправиме како народ на Персија?\**

<sup>31</sup> *Но цврста војска, избрана ќе ѝрашшиме.*

<sup>32</sup> *Дур не сме, Севсе, сосани сожали се!*

<sup>33</sup> *Сјај сончев ѝовикуваме сшасишшелен*

<sup>34</sup> *Со добра весш да дојде кај нас слободни!*

<sup>35</sup> *Послушај жени, иако не [нэ]љубиш.\**

Очекувано хороводецот употребува множина и збирни именки кога го претставува хорот; на пример, во дијалогот со Пелазг во трагедијата *Прибежарки* (274-5, 323-4):

βραχὺς τορός θ' ὁ μῦθος· Ἀργεῖαι γένος  
ἐξευχόμεσθα, σπέρματ' εὐτέκνου βοός.<sup>36</sup>

Αἴγυπτος· εἰδὼς δ' ἄμὸν ἀρχαῖον γένος  
πράσσοις ἄν, ὡς Ἀργεῖον ἀντήσας στόλον.<sup>37</sup>

Множина и збирни именки употребува и хоровотката во трагедијата *Евмениди* кога зборува за својата служба во дијалог со Аполон (206, 208, 210):  
καὶ τὰς προπομπούς δητὰ τάσδε λοιδορεῖς;<sup>38</sup>

ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῦτο προστεταγμένον<sup>39</sup>

τοὺς μητραλοίας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν.<sup>40</sup>

или во дијалог со Атена (416-7, 421):

ἡμεῖς γὰρ ἐσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα,  
Ἄραὶ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα.<sup>41</sup>

βροτοκτονοῦντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν.<sup>42</sup>

Впечатливо хороводецот во јамбските дијалози на трагедиите на Ајсхил се изразува со множина во истите тематски окружувања и драмски состојби во кои и хорот настојува на својата колективност во лирските облици на истите трагедии: кога се претставува хорот, кога ги опишува своите активности, кога моли некое божество, или кога сака да убеди некого.

---

<sup>36</sup> Реч крајќика, јасна е: њо род сме Аргејки,  
а њо њомсѡво на јуница красночедна.

<sup>37</sup> Ах, Ајзѡиѡѡ. Сеѡа, шѡѡм ни дозна ѡѡѡекло,  
дај ѡѡсѡѡѡѡ ко сѡрема ѡрави Аргејки!

<sup>38</sup> А зошѡѡ нас не жрдиш шѡѡ ѡо следиме?

<sup>39</sup> Но ѡѡаа служба нам ни е ѡо заѡѡвед.

<sup>40</sup> Од дом да ѡониме на мајка убиец.

<sup>41</sup> на Ноќѡѡа керки жрозни ние сме,  
а Клеѡѡѡѡ долу ѡод земја не викаѡѡѡѡ.

<sup>42</sup> Убијѡѡѡѡѡѡ од дома да ѡѡ ѡониме.

Во јамбските дијалози хороводецот често бара од драмското лице нешто да раскаже, објасни, изјави; при тоа за себе алтернативно ги употребува двата граматички броја, често заедно во иста реплика:

Su. 601-2:

ὦ χαῖρε πρέσβυ, φίλτατ' ἀγγέλλων ἐμοί·  
ἔνισπε δ' ἡμῖν, ποῖ κεκύρωται τέλος,  
δήμου κρατοῦσα χεῖρ ὄπη πληθύνεται;<sup>43</sup>

Во трагедиите на Софокле хороводецот во дијалог со некое драмско лице употребува множина за да ја засили убедливоста на молбата на хорот; хороводецот во *Ајанти* бара од Текмеса да им раскаже за лудилото на Ајант (282-3):

Τίς γάρ ποτ' ἀρχὴ τοῦ κακοῦ προσέπτατο;  
δήλωσον ἡμῖν τοῖς ξυναλοῦσιν τύχας. <sup>44</sup>

Во истата трагедија хороводецот во дијалог со Ајант ја нагласува множината на Саламинците морнари, негови другари кога го убедува да го совлада гневот и да ја заборави неправдата (483-4):

Παῦσαι γε μέντοι καὶ δὸς ἀνδράσιν φίλοις  
γνώμης κρατῆσαι, τάσδε φροντίδας μεθείς. <sup>45</sup>

Во посочените примери хороводецот не ја истакнува множината на хорот како спротивност на еднината на драмското лице, туку како сочувство со него, подвлекувајќи дека и тие, членовите на хорот, ја делат истата судбина со него (со Текмеса, со Ајант), и аргументативната моќ на множината овде се темели врз заедништвото со драмското лице, а не врз подвлекување на силата на хорот наспроти тоа лице.

Поврзаноста на хореутите со драмското лице на некои места хороводецот ја искажува како зависност на хорот од одлуките на драмското лице; во

---

<sup>43</sup> Здрав бил, о ѿаѿко сѿар, на мило мој ѳласнику!\*

Но кажи ни како оди решениѿо  
за иѿо се крева рака моќна народна.

<sup>44</sup> Почейокоѿи на ѿоа зло каков беше?

Нам кажи ни! И наша болка ѿоа е.

<sup>45</sup> ...Сейак, ѿоѿсоѿри, ѿриѿѿели  
ѿслушај си и ѳриѿиѿе осѿави ѳи!



Φιλοκίηειῖ морнарите, придружници на Неоптолем, ја искажуваат својата верност кон водачот (963-4):

Τί δρῶμεν; ἐν σοὶ καὶ τὸ πλεῖν ἡμᾶς, ἄναξ,  
ἤδη ὅτι καὶ τοῖς τοῦδε προσχωρεῖν λόγοις. <sup>46</sup>

Верноста кон својата господарка Електра ја истакнува и хоровотката во драмата *Елекτiρα* во името на хорот составен од нејзини придружнички (251-3):

Ἐγὼ μὲν, ὦ παῖ, καὶ τὸ σὸν σπεύδουσ' ἅμα  
καὶ τοῦμὸν αὐτῆς ἦλθον· εἰ δὲ μὴ καλῶς  
λέγω, σὺ νίκα· σοὶ γὰρ ἐψόμεσθ' ἅμα. <sup>47</sup>

Со нагласена множина хороводецот во јамбскиот дијалог со драмското лице бара од него нешто да им раскаже на членовите на хорот:

Ei.310-1:

Φέρ' εἰπέ, πότερον ὄντος Αἰγίσθου πέλας  
λέγεις τάδ' ἡμῖν, ἢ βεβῶτος ἐκ δόμων; <sup>48</sup>

Ai.331-2:

Τέκμησσα, δεινά, παῖ Τελεύταντος, λέγεις  
ἡμῖν, τὸν ἄνδρα διαπεφοιβάσθαι κακοῖς. <sup>49</sup>

Во трагедиите на Еврипид хороводецот во јамбските дијалози не ја употребува множината за да го истакне значењето и особениот карактер на хорот, како што вообичаено прави хороводецот кај Ајсхил. Но, затоа нагласено често хороводецот во дијалог со некое драмско лице ја подвлекува својата репрезентативна улога, поточно својата припадност на групата, во

---

<sup>46</sup> Ти, кралу, одлучи, шiiо да наiравиме,  
дал ќе оiiлловиме, ил овој ќе zо слушаме.

<sup>47</sup> Јас дојдов овде за iшебе и за мене  
во zрижа, ќерко. Не ми бендисаш ли збор,  
iiо iшвое нека е, а со iшебе ќе сме.

<sup>48</sup> А Ајгисii, кажи ни, ова дури зборуваш,\*  
е блиску или од дома е излезен?

<sup>49</sup> О ќерко на Телевiiанii, ужас, Текмесо,  
ни кажуваш: се мрднал човекоii од зла.

оние ситуации кога хорот треба да покаже, или да признае некакво (не)знаење:

Hipp.269-70, 804-5:

ἄσημα δ' ἡμῖν ἤτις ἐστὶν ἡ νόσος·  
σοῦ δ' ἂν πυθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν.<sup>50</sup>

τοσοῦτον ἴσμεν· ἄρτι γὰρ κάγω δόμοις,  
Θησεῦ, πάρειμι σῶν κακῶν πενθήτρια. <sup>51</sup>

IT 1296:

οὐκ ἴσμεν· ἀλλὰ στεῖχε καὶ δίωκέ νιν <sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> но шп̄о е болес̄ѡа, нам знајно не ни е.

Би биле ради од тебе да чуеме.

<sup>51</sup> Толку знаеме. Јас ш̄ој час ѡрисӣѡӣзнав,  
Тесеј, за твоја несреќа да оѡлачам.

<sup>52</sup> Не знаеме, но оди и ѡбарај го

### 3. Хороводецот и хорот

Хороводецот во јамбските стихови на трагедијата понекогаш им се обраќа на хореутите; при тоа не станува збор за некаков јамбски дијалог помеѓу хороводецот и останатите членови на хорот, зашто, како што е познато тие заедно се еден лик, една маска (πρόσωπον), а хеленската драма не познава состојби на "подвоена личност". Релацијата на хороводецот со хорот е еднострана; тој му се обраќа на хорот, но тој не му возвраќа. Ваквото обраќање личи на обраќање кон самиот себе, на што упатува и содржината. Имено, најчесто се работи за поттикнувања и прашања кои хорот, преку хороводецот си ги упатува самиот себе во драмски ситуации во кои се бара некакво конкретно дејствување на хорот, или менување на дејствувањето.

Хороводецот во трагедиите на Ајсхил му се обраќа на хорот во множина (Se.370: ὦ φίλοι.), а го поттикнува на дејствување со конјунктив во 1.pl. (Ag.1347: κοινωσώμεθ', Cho.872: ἀποσταθῶμεν, 873: δοκῶμεν), што значи во хорот се вклучува и себеси. Се случува хороводецот во обраќањето кон членовите на хорот да употреби и императив во 2.sg. (Eu. 140-1):

ἔγχειρ', ἔγχειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ.  
εὔδεις; ἀνίστω, κάπολακτίσασ' ὕπνον, <sup>53</sup>

Од контекстот јасно се гледа дека употребениот императив не е упатен до хорот во целина, туку до секој негов член посебно. Исто е и со следниот пример (Eu. 245):

ἔπου δὲ μηνυτῆρος ἀφθέγκτου φραδαῖς. <sup>54</sup>

Кај Ајсхил во јамбите не е забележан случај хороводецот да му се обрати на хорот со императив во 2.pl.

Во трагедиите на Софокле речиси отсутува директното обраќање на хороводецот кон хорот во јамбскиот дијалог. Во зачуваните трагедии на

<sup>53</sup> *Ај буди, буди ја ти ти ааа, тебе јас!*

*А сиеш? Сиани и расони се!..*

<sup>54</sup> *На немиот појкажувач ти следи знак!\**

Софокле забележано е едно единствено место каде хороводецот им се обраќа на хореутите со voc. (Tr.1044-5):

Κλύουσ' ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλοι,  
ἄνακτος, οἷσις οἷος ὧν ἐλαύνεται.<sup>55</sup>

Од контекстот јасно се гледа дека формите во еднина (κλύουσ', ἔφριξα) не се однесуваат на целиот хор, туку само на хоровотката, која се издвојува од другите хореути и ги соопштува своите лични чувства и сетилни доживувања. Во истата трагедија на почетокот од петтиот епејсодион (863-70) хоровотката го најавува појавувањето на слугинката на Дејанејра и низ сетилна експресија ја навестува содржината на нејзиното јавување за настаните што веќе се случиле во дворецот; при тоа со императив 2.sg. (ξύνες) му се обраќа на хорот, поточно на секој член посебно; во ситуација слична на онаа А.Еу.245.

Во споредба со другите двајца трагедиографи, трагедиите на Еврипид покажуваат многу поактивна комуникација на хороводецот со хорот. Освен тоа и начинот на неговото обраќање е поинаков; може да се забележи дека во оваа релација тој не е само еден од хореутите, на еднакво рамниште со нив; неговите искажувања покажуваат извесна индивидуализација, а однесувањето некаква позиција на супериорност над останатите членови со нагласена лидерска тенденција. Хороводецот прв ја забележува промената што се случува на сцена и го свртува вниманието на другите членови, тој им ги соопштува на хореутите желбите на драмското лице, па дури, во одредени ситуации, и му заповеда на хорот во свое име. При тоа хороводецот редовно употребува voc. pl. Понекогаш хороводецот им наметнува мислење на хореутите обраќајќи им се со консултативно прашање:

Нірр.782-3:

φίλοι, τί δρῶμεν; ἢ δοκεῖ περᾶν δόμους  
λῦσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Јас љрїнам, мили, макиїе на водачої  
слушајќи зї, шїпо їаков маж зо најдоа.

<sup>56</sup> Шїпо сежа, мили? Оди ли да влеземе,  
од јаже да ја симнеме кралицаїа?

Нес.1042-3:

βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμή καλεῖ  
'Εκάβη παρῆναι Τρωάσιν τε συμμάχους. <sup>57</sup>

Хороводецот во дијалозите кај Еврипид ретко го поттикнува хорот со конјунктив, што значи ретко се вклучува и себеси во истата група:

Нес. 724-5:

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τοῦδε δεσπότης δέμας  
'Αγαμέμνονος, τούνθένδε σιγῶμεν, φίλαι. <sup>58</sup>

Or.1258-9:

χωρεῖτ', ἐπειγώμεσθ'· ἐγὼ μὲν οὖν τρίβον  
τόνδ' ἐκφυλάξω, τὸν πρὸς ἡλίου βολάς. <sup>59</sup>

За разлика од трагедиите на другите двајца поети, во драмите на Еврипид хороводецот често пати му се обраќа на хорот со voc. pl. и со императив 2.pl., со што јасно ја одредува својата дистанцирана позиција во однос на другите хореути:

Or.1311-2:

σιγᾶτε σιγᾶτ'· ἡσθόμην κτύπου τινὸς  
κέλευθον ἐσπεσόντος ἀμφὶ δῶματα. <sup>60</sup>

Va.1165-7:

ἀλλ', εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην  
Πενθέως 'Αγαύην μητέρ' ἐν διαστρόφοις  
ὄσσοις, δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ. <sup>61</sup>

Обраќањето на хороводецот кон хорот со 2.sg. не значи обраќање кон целата група, како да е едно, туку кон секој член од хорот посебно:

HF 818-9:

φυγῆ φυγῆ

<sup>57</sup> Да бунеме? Час краен за њомошнички  
не вика на Хекаба, на Тројанкиѝе.

<sup>58</sup> Но, ене, Агамемнон, оној зосподар,  
ѝо зледам, мили; заѝѝоа да молкнеме.

<sup>59</sup> Ај да ѝобрземе! Јас, значи, сѝиражарам  
на ѝаѝѝон оѝѝкај иззревоѝ на сонцеѝѝо.

<sup>60</sup> Молк, молчеѝѝе! По ѝаѝѝон слушнав чекори  
од некоѝо шѝѝо доаѝа кон куќава.

<sup>61</sup> Аѝава дома, мајкаѝѝа Пенѝѝејева  
ја зледам иде с'очи закраввени.

На боѝѝѝ славен дружбаѝѝа ѝримеѝѝе ја!

νωθὲς πέδαιρε κῶλον, ἐκποδῶν ἔλα. <sup>62</sup>

Не е неочично во јамбските дијалози на Еврипидовите драми хороводецот во обраќањето кон хорот, очигледно иземајќи се себеси од групата, да покажува извесна надмоќ и при тоа заповеднички да се однесува кон хореутите (Tro.462-6):

Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε  
δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην πίτνει;  
οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἢ μεθήσεται, ὦ κακάι,  
γραῖαν πεσοῦσαν; αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας. <sup>63</sup>

\*\*\*

Има извесна јасно воочлива сродност помеѓу драмската содржина на хорот во лирските облици на грчката трагедија и онаа на хороводецот во јамбскиот дијалог. Без оглед на нивната формална квантитативна различност, и хорот (група, множина) и хороводецот (поединец, еднина) во своите говори покажуваат алтернативна употреба на двата граматички броја и еднаква глобална (кај сите трагедиографи заедно) статистичка супериорност на еднината во однос на множината. Употребата на 1.sg. во јамбскиот говор на хороводецот е во зависност од содржините на контекстот исто онака како што употребата на 1.sg. во лирските облици на хорот покажува зависност од тематското окружување. Еднината, речиси без исклучок, се употребува во чувствените експресији и на хорот (во лириката) и на хороводецот (во дијалогот), во искажувањето на сетилните перцепции и телесните надразби, во соопштувањето на мислите и ставовите. Ваквата сродност помеѓу учеството на хорот во дијалозите и во лирските облици на трагедијата упатува на единствен квантитативен идентитет на презентацискиот медиум, што занчи, дека и хорот и хороводецот имаат еднаква количина, односно

<sup>62</sup> \*Во беџ, во беџ,

мрдни ја бавнајџа ноџа, од џајџојџи џџрџни се.

<sup>63</sup> Придружнички Хекабини, не џледајџе

без свесџи кај џаџа на земја џосџоџава?

Не ја држијџе? Ил' ке ја џушџијџије, мрзливки,\*

да џадне сџџарава? Дај брџу кренијџе ја!\*

множина и дека хороводецот иако еден, има квантитативна вредност на група, тој само ја претставува групата и настапува во нејзино име. За да учествува во јамбскиот дијалог хорот мора да се редуцира на еден репрезент кој ќе може да води разговор со едно драмско лице, зашто дија-лог нема меѓу група и едно, туку меѓу рамноправни (макар и само во однос на бројот) учесници. Во трагедиите на Ајсхил, каде хорот, многу често и активно учествува во јамбскиот дијалог со некое драмско лице, хороводецот, иако само претставник на групата, со својот соговорник (драмско лице) зборува на исто рамниште на индивидуализиран дискурс како да е самостојно, издвоено драмско лице. Па сепак, во најголем број случаи, невозможно е со сигурност да се утврди дали и кога граматичката еднина го означува само хороводецот, или се однесува на целиот хор. Природно е хороводецот да не искажува свои лични ставови различни од она што и како размислува хорот, или да чувствува поинаку од останатиот дел на еднородната група; но, понекогаш, кога им се обраќа на хореутите, кога најавува нечие појавување, или опоменува, би можело да се рече дека зборува во свое лично име.

Во однос на тоа кога хороводецот се изразува со множина има извесно разидување помеѓу тројцата трагедиографи; но, повторно, голема сличност во употребата на множината во дијалозите и во лириката. Ваквата разноликост укажува на тоа дека не постои конвенција на поетичкиот род за употребата на граматичкиот број на хорот, ниту пак дека таа зависи од тоа дали говорно лице е хорот, или хороводецот; туку дека изборот на бројот се должи на содржината на она што се искажува и на драматуршката интенциозност на текстот. Од сите трагедиографи Ајсхил впечатливо најчесто употребува множина во јамбите кои ги кажува хороводецот; и тоа, за да го истакне колективниот карактер на хорот тогаш кога го претставува; или кога сака да остави впечаток пред некое божество, или крал од кој бара помош, или услуга; или кога има потреба да восхити со моќта на хорот; но и тогаш кога во име на хорот покажува сочувство со некого и нуди помош, или мудар совет. Во трагедиите на Софокле кога хороводецот се изразува во множина

нема намера да ја нагласи нумеричката предност на хорот во однос на драмското лице; сосем спротивно, намерата е да се истакне поврзаноста на хорот со драмското лице, која варира од идентификување на хорот со драмската ситуација на лицето до зависност на неговото дејствување од одлуките на драмското лице. Во јамбите кај Еврипид хороводецот не ја истакнува множината на хорот во дијалогот со некое драмско лице за да постигне некаква полза за групата; поскоро множината на хорот ја користи за да затскрие зад неа некој свој недостаток, на пример непознавање на нешто.

Хороводецот му се обраќа на хорот најчесто во драмите на Еврипид, а кај Софокле вакви обраќања речиси нема. Во јамбските дијалози кај Ајсхил хороводецот му се обраќа на хорот како негов претставник, како еден од неговите членови, а не како издвоена фигура. Својата припадност на групата хороводецот кај Ајсхил ја истакнува, меѓу другото со впечатливо честата употреба на граматичката множина во јамбскиот дијалог; а што се однесува до обраќањата кон хорот, тоа го прави со конјунктив во 1.pl. кога сака да ги поттикне на некое дејство другите членови на хорот, при што тоа се однесува и на него самиот; со императив во 2.sg. хороводецот му се обраќа на секој член од хорот посебно; а форми во 2.pl. императив во јамбите на хороводецот во зачуваните трагедии на Ајсхил не се сретнуваат, што значи дека тој не се дистанцира од останатите членови, ниту пак сака да наметне личен став. Сосем спротивно е кај Еврипид; хороводецот во јамбскиот дијалог на неговите драми, еднострано, не во размена, им се обраќа на останатите членови на хорот, не како еден од нив, туку како издвоен од нивната дружина, не ниту како нивни застапник, туку како сосем независен од групата; го покажува тоа изразот на хороводецот кој во обраќањето кон хорот сосема ретко употребува конјунктив во 1.pl. и императив во 2.sg., за разлика од нагласено почестата употреба на императив во 2.pl., што сосем јасно ја одредува неговата дистанцирана позиција во однос на другите, кои најверојатно не ги спротивставува на себе како хомогена група, туку ги смета



за состав од хетерогени елементи. Од речиси целосното отсуство на хороводецот од директен дијалог со некое драмско лице во јамбите на трагедиите на Еврипид може да се заклучи дека исчезнувањето на хорот од атичката драма, трагедија и комедија, започнало во дијалозите на драмата; а од начинот на кој хороводецот комуницира со другите членови на хорот може да се заклучи дека исчезнувањето на хорот започнало со индивидуализација на неговите членови чии зачетоци се видливо присутни во дијалозите на Еврипидовите трагедии.

## Хорот и драмското лице во грчката трагедија

### 1. Хорот и драмското лице во јамбскиот дијалог

Во јамбскиот дијалог на трагедијата можни се два вида на релации помеѓу хорот и драмското лице; или лицето му се обраќа на хорот во својата реч (ῥῆσις), при што нема возвратна реакција од хорот; или, пак, драмското лице е во директен разговор со хороводецот; и во едниот и во другиот облик на комуникација драмското лице референтно хорот ги употребува двата граматички броја.

Во трагедиите на Ајсхил драмското лице многу често го опишува хорот во моментот кога тој се појавува пред публиката, или тогаш кога самото лице, додека влегува на сцена, ќе го забележи хорот за прв пат. Овој опис на хорот содржи облици за трето лице множина и/или збирни именки дополнети со gen. pl. од именката која објаснува некоја интегрирачка црта на хорот (ἄστῶν, γυναικῶν, ξένων).

Во трагедијата *Персијци* кога Ксеркс се појавува на сцена и го забележува хорот од Персијци старци вели (913-4):

λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη.  
τὴνδ' ἠλικίαν εἰσιδόντ' ἄστῶν<sup>1, 2</sup>

Во трагедијата *Прибеѓарки* кога за прв пат се појавува Пелазг на сцена и го здогледува хорот од Данаиди се чуди (234-7):

ποδαπὸν ὄμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον  
πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι  
χλίοντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολίς

<sup>1</sup> Кога вели Ксеркс ἠλικίαν ἄστῶν мисли на хорот, на конкретната "одбрана група граѓани" што ја гледа на сцена, а не на граѓаните во публиката; најнапред затоа што грчката трагедија не познава разбивање на сценската илузија и обраќање на публиката од сцена, а друго, атинските гледачи не можат да бидат персиски граѓани и покрај подготовеноста на драмскиот вид (како што е атичката комедија) за трансцендирање на драмската реалност.

<sup>2</sup> *He me држайи нозе, найушиџа сила,*  
*шиџом одредов од ѓраѓани, еве, ѓо видов.\**

ἑσθῆς γυναικῶν οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος τόπων.<sup>3</sup>

Во прологот на трагедијата *Надзробоно жрп̄ивување* Орест вака го опишува хорот од робинки кога се појавува на сцена и се упатва кон гробот на Агамемнон (10-3, 20):

τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἤδ' ὀμήγυρις  
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις  
πρέπουσα; ποίᾳ ξυμφορᾷ προσεικάσω; <sup>4</sup>

Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἄν σαφῶς  
μάθω γυναικῶν ἥτις ἤδε προστροπή. <sup>5</sup>

Од овие и од други примери (А.Еу.406-7, РV 124-5) јасно се гледа дека кога драмското лице за прв пат се сретнува со хорот не го опишува како поединец, туку како група; описот на хорот покажува дека драмското лице не само што има очигледно сетилно искуство на хорот како група, туку и дека има извесно сознание за внатрешната поврзаност на хореутите во еднородна дружина.

Во трагедиите на Софокле и на Еврипид драмското лице многу ретко ги опишува своите први впечатоци од хорот. Во таквиот опис кај Еврипид само еднаш се сретнува збирна именка:

Pho. 196-7 (педагогот ја опоменува Антигона да влезе дома кога се појавува хорот):

ῥχλος γάρ, ὡς ταραγμὸς εἰσῆλθεν πόλιν,  
χωρεῖ γυναικῶν πρὸς δόμους τυραννικούς, <sup>6</sup>

На други места хорот се опишува со именка во множина:

S.OC111-2 (Антигона кога гледа како пристапува хорот од старци Колоњани):

<sup>3</sup> Од каде дошла ӣол̄ӣава нехеленска?

Ним, в ӣейлос бо̄га̄ӣ барбарски, со каков збор  
да им се обра̄ӣам? На жени носија  
ни ар̄е̄јска ни која било хеленска.

<sup>4</sup> Но, ӣӣо з̄ледам? Ш̄ӣо собир женски ќе е ӣо̄ј  
ӣӣо ваму доа̄ја во црни одежди?

Зар несре̄ка навес̄ӣува ӣо̄ј некоја?

<sup>5</sup> Пиладе, да се склониме, да разбереме,  
каква молӣӣва има̄а̄ӣ жениве?\*

<sup>6</sup> \* Зар ӣол̄ӣа од жени, како бура некоја навали на з̄радо̄ӣ,  
на дворови царски ӣр̄г̄на.

Σίγα· πορεύονται γὰρ οἶδε δὴ τινες  
χρόνω παλαιοῖ σῆς ἔδρας ἐπίσκοποι.<sup>7</sup>

E.Or.132-3 (Електра кога гледа дека хорот од Аргивки пристапува до постелата на Орест):

αἶδ' αὖ πάρεισι τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι  
φίλοι ξυνωδοί....<sup>8</sup>

Кога драмското лице го опишува влегувањето на хорот на сцената / во драмата, најчесто ни самото тоа не знае кои се неговите членови, па се чуди и се прашува себеси или некого што е во негова близина. Најчесто хорот сам, во пародот, го разоткрива својот идентитет и ја соопштува причината за своето доаѓање; или, пак, драмското лице го открива тоа во своето прво обраќање кон хорот. Од начинот како драмското лице го опишува пристигнувањето на хорот може да се забележи дека лицето го гледа хорот како дел од контекстот на драмското дејство, како значаен чинител на неговото полисно окружување.

Драмското лице може да раскажува за хорот, или само да го спомне и подоцна во текот на драмата; во случај да го опишува неговото појавување, или распоредување (A.Eu.67ss., 927ss.; E.Su.8ss., Pho.277ss.), кога потсетува на она што хорот го кажал или испеал (S.OC493; E.Su.288, 770, IT1309 ss.), или кога ги спомнува како сведоци на некој настан (S.OT648, Phil.581, OC783, 803, 811 ss.), кога предупредува и опоменува хорот дека треба да молчи за она што го знае (S.El.1203; E.El.272, IT1052, Or.1103s.). Драмското лице очекувано најчесто во својот говор има референци на хорот во оние трагедии во кои хорот игра значајна улога во драмата; кај Ајсхил во *Прибеѓарки* и во *Евмениди*, кај Еврипид во *Молиџелки*, а кај Софокле во *Ојдий на Колон*, каде хорот, додека е отсутен Тесеј, е единствениот заштитник на Ојдип од Креонт.

<sup>7</sup> *Ај молчи, еве некои доаѓаајќи,  
а луѓе ѝосџари се; кај си ѓледаајќи.*

<sup>8</sup> *Оф, ѝовџор мили друшќи среде ѝлачотџ мој  
ми дојдоа...*

Во ваквите референци на хорот во говорот на драмското лице се сретнуваат форми за трето лице множина, показни заменки (ὄδε, οὗτος) во множина, самостојно или со именки во множина (γυναῖκες, ξένοι), а кај Ајсхил многу често збирни именки (A.Su.933, 944: γυναικῶν στόλον, Eu.1030 εὐφρων ἥδ' ὁμιλία).

Во стихомитијата хороводецот најчесто се изразува со еднина; тоа веројатно го наметнува и граматичкиот број со кој му се обраќа драмското лице на хороводецот, значи 2.sg. Еве неколку примери од стихомитијата помеѓу хороводецот и Клитајмистра во првиот епејсодион на трагедијарта *Агамемнон*:

263: Χο. κλύοιμ' ἄν εὐφρων...<sup>9</sup>

266: Κλ. πεύσῃ δὲ χάρμα μείζον ἐλπίδος κλύειν.<sup>10</sup>

270: Χο. χαρά μ' ὑφέρπει δάκρυον ἐκκαλουμένη.<sup>11</sup>

271: Κλ. εὖ γὰρ φρονούντος ὄμμα σοῦ κατηγορεῖ.<sup>12</sup>

Од стихомитијата помеѓу хороводецот и гласникот во истата трагедија:

548: Χο. πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω.<sup>13</sup>

549: Κη. καὶ πῶς; ἀπόντων κοιράνων ἔτρεις τινάς;<sup>14</sup>

Драмското лице во дијалог со хороводецот често пати му се обраќа директно, со форми во 2.сг. кога го коментира неговото (не)говорење, содржината на она што го говори, или бара од него нешто да каже или нешто да сокрие. Бројни примери од овој вид има во стихомитијата помеѓу Етеокле и хоровотката во првиот епејсодион на трагедијата *Седумтџемина*:

250: Ετ. οὐ σῖγα μηδὲν τῶνδ' ἐρεῖς κατὰ πτόλιν;<sup>15</sup>

<sup>9</sup> *да знам би сакал;...*

<sup>10</sup> *Ќе чуеш радосиѝ, каква шѝио не си чекал:*

<sup>11</sup> *Би зайлакал од радосиѝ шѝио ме обзема.*

<sup>12</sup> *Тој блесок ѝвој ѝприврзеносиѝ ѝокажува*

<sup>13</sup> *Со молк јас маки одамна ѝоѝиснувам.*

<sup>14</sup> *Од коџо сѝправ ѝии беше во оѝисусѝиво на кралоѝи?\**

252: Ετ. οὐκ ἐς φθόρον σιγῶσ' ἀνασχῆση τάδε; <sup>16</sup>

258: Ετ. παλινοστομεῖς αὖ θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων; <sup>17</sup>

262: Ετ. σίγησον, ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει. <sup>18</sup>

Или во дијалогот помеѓу Пелазг и хоровотката во трагедијата *Прибеѓарки*:

318: Βα. τί ν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῆσδε βλαστημὸν λέγεις; <sup>19</sup>

320: Βα. τὸ πάνσοφον νῦν ὄνομα τούτου μοι φράσον. <sup>20</sup>

322: Βα. καὶ τοῦδ' ἄνοιγε τοῦνομ' ἀφθόνω λόγω. <sup>21</sup>

333: Βα. τί φήσ ἰκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν, <sup>22</sup>

336: Βα. πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις; <sup>23</sup>

342: Βα. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον. <sup>24</sup>

Тоа што во јамбскиот дијалог на трагедијата хорот го застапува хороводецот најверојатно е причина драмското лице да комуницира со хорот како со еден, односно да му се обраќа со 2.sg., што не значи дека драмското лице во дијалогот на трагедијата го смета хороводецот за индибвидуализиран член на хорот, или за друго некое драмско лице; дека за драмското лице хорот е хомогена група составена од неколкумина слични, или сродни членови, јасно покажува впечатокот кој го има драмското лице за хорот при нивната прва средба на сцена; било за тоа да говори на почетокот од драмата, или во некоја негова реч, внатре во некоја драмска ситуација. Значи, драмското лице во јамбскиот дијалог на трагедијата му се обраќа на хороводецот со еднина како на претставник на хорот, со кој, бидејќи еден, спонтано разговара како со еден, а не како со множина; особено, ако претпоставиме дека хороводецот, додека учествувал во дијалогот со некое драмско лице, ја напуштал својата

---

<sup>15</sup> *Не ќе молчиш? В зрад нишито да не кажуваш?*

<sup>16</sup> *Еј ѱукнала! За штоа сал ќе зборуваш?*

<sup>17</sup> *Зар ѱак ќе зборуваш зѱушќајќи киѱови?*

<sup>18</sup> *Да молчиш, куѱира; мили да не ми ѱлашиш.*

<sup>19</sup> *Кој ѱоѱтем, велиш, од неа е ѱоѱтомок?*

<sup>20</sup> *Изречи зо и штоа име ѱремудро!*

<sup>21</sup> *И името на штој дај изговори зо!*

<sup>22</sup> *Шито, велиш, ѱе довело до бози бојни,*

<sup>23</sup> *Од омраза, ил', велиш, зрев бидејќи е?*

<sup>24</sup> *Збор ѱежжжж кажа-војна да ѱреземеме.*

определена позиција во распоредот на хорот на сцена и разговарал со драмското лице во негова непосредна близина.

Драмското лице ретко му се обраќа на хороводецот со множина и тоа најчесто се должи на посебноста и граматичката логика на контекстот. Множина употребува драмското лице и тогаш кога искажува референца на говорот на соговорникот, односно хороводецот. Во *Седумџемина* Етеокле со множина (713: λέγοιτ' ἄν ὦν ἄνη τις· οὐδὲ χρῆ μακράν.<sup>25</sup>) одговара на претходното барање на хоровотката исто така искажано со множина (712: πιθοῦ γυναιξί, καίπερ οὐ στέργων ὄμως.<sup>26</sup>); веќе во наредниот стих Етеокле се враќа на еднина, вообичаена кога драмското лице разговара со хороводецот, иако се повторува референцата (содржината) на говорот на соговорникот (715: τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυεῖς λόγῳ.<sup>27</sup>). Значи, множината во обраќањето на драмското лице не е поттикната од содржината на кажаното (референцата на говорот на хороводецот), туку од множината која ја употребува хороводецот, како спонтано следење на соговорникот. Слично и во дијалогот помеѓу Данај и хоровотката во трагедијата *Прибеѓарки*, во кој Данај ѝ се обраќа на хоровотката со множина (212: καὶ Ζηνὸς ὄρνιν τόνδε νῦν κικλήσκετε.<sup>28</sup>), повлечен од претходниот стих (210: ὦ Ζεῦ, κόπων οἴκτιρε μᾶπολωλότας.<sup>29</sup>) во кој хоровотката се изразува во множина истакнувајќи ја, во контекстот на молитва, колективноста на хорот и својата идентификација со него. Кај Еврипид може да се открие сосем спротивна релација во комуникацијата помеѓу драмското лице и хороводецот. Во трагедијата *Ифиģенеја во Таврида* Ифиģенеја му се заблагодарува на хорот со множина (1078: ὄναισθε μύθῳ καὶ γένοισθ'

<sup>25</sup> Па, ако чини, кажејте; сал накосо.

<sup>26</sup> Послушај жени, иако не [не]љубиш.\*

<sup>27</sup> Не, осџрица со збор не ќе ми заџаиши.

<sup>28</sup> Но и на џеџелон на Севс молејте се!

<sup>29</sup> Дур не сме, Севсе, сосани сожали се!

εὐδαίμονες.<sup>30</sup>) за даденото ветување кое го искажува хоровотката во еднина (1076: ὡς ἔκ γ' ἔμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται<sup>31</sup>), на претходно барање на Ифигенија (1072: τί φατέ; τίς ὑμῶν φησιν ἢ τίς οὐ θέλειν | φθέγγασθε ταῦτα;<sup>32</sup>). За разлика од соработката во употребата на бројот помеѓу драмското лице и хороводецот во спомнатите примери кај Ајсхил, овде кај Еврипид се забележува разминување и целосно игнорирање на бројот кој го употребува соговорникот; освен содржината која се почитува како гола порака, говорите на двајцата соговорници не се преплетуваат суштински и како да течат напоредно. Идентична ситуација има и во трагедијата *Χιῶλοπιῖ*; Фајдра му се обраќа на хорот со молба во множина (710-2: ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς *Τροζήνιαι*, | τοσόνδε μοι παράσχετ' ἔξαιτουμένη, | σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε.<sup>33</sup>) разговарајќи со хороводецот, кој ѝ одговара во еднина (714-5: ὄμνυμι σεμνήν "Артеμιν, Διὸς κόρην, | μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.<sup>34</sup>) , на што таа се заблагодарува со множина (715: καλῶς ἐλέξαθ'<sup>35</sup>) следејќи го бројот на својата претходно искажана молба.

Драмското лице во јамбскиот дијалог ретко му се обраќа на хорот директно со voc., било тогаш кога ќе го забележи неговото појавување на сцена, било тогаш кога го спомнува во рамките на својата реч; граматичкиот број во овие ретки обраќања не е одреден и зависи од контекстот. Во трагедијата *Περσιјци* Атоса, иако во дијалог со хороводецот, му се обраќа на хорот на два пати со voc. pl., тогаш кога од него нешто бара (170-2, 230-1):

...σύμβουλοι λόγου  
 τοῦδέ μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα·

<sup>30</sup> *О, бла̀гословени да сѝе за овој збор!*

<sup>31</sup> *Шѝо до нас, барем, е, за сѐ ќе молчѝме.*

<sup>32</sup> *Шѝо велиѝе? Која од вас сака да каже, а која не?\**

<sup>33</sup> *А вие, моми ѝројсенски бла̀зородни,  
 со ова едно, молам, да ѝомо̀гнеѝе:*

*иѝѝо чувѝе овде, да ѝо чувайѝе со молк!*

<sup>34</sup> *Во ќерка свеѝа Севсова, Арѝемида,  
 се колнам: ниѝѝо нико̀гаш не ќе кажам.*

<sup>35</sup> *Добро рековѝе....\**



πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστί μοι βουλευματα. <sup>36</sup>

...κεῖνα δ' ἐκμαθεῖν θέλω,  
ὦ φίλοι, ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἰδρῦσθαι χθονός; <sup>37</sup>

И Касандра во дијалогот со хороводецот во трагедијата *Ἀγαμέμνων*, кога сака да го сврти вниманието на целиот хор, бидејќи го објавува она што како видовита однапред го гледа, му се обраќа со voc. pl. (1299, 1315-17):

οὐκ ἔστ' ἄλυσξις, οὔ, ξένοι, χρόνῳ πλέω. <sup>38</sup>

ὦ ξένοι.

οὔτοι δυσοίζω, θάμνον ὡς ὄρνις, φόβῳ  
ἄλλως; θανούση μαρτυρεῖτέ μοι τόδε, <sup>39</sup>

Ојдип во дијалог со хороводецот во трагедијата *Οἰδίπυς ἐπὶ Κολωνῶν* два пати поставува исто прашање еднаш обраќајќи се со еднина до својот соговорник (465: ὦ φίλταθ', ὡς νῦν πᾶν τελοῦντι προξένει. <sup>40</sup>), а потоа со множина (468: Τρόποισι ποίοις; ὦ ξένοι, διδάσκετε. <sup>41</sup>). Кај Еврипид во трагедијата *Ἡρακλίδης*, Јолај кој со синовите на Херакле пристигнува во Атина, во дијалогот со хороводецот дури три пати директно им се обраќа на членовите на хорот (78, 84, 93: ὦ ξένοι,), барајќи од нив прибежиште.

Драмското лице во дијалогот со хороводецот, тогаш кога не е нужно посебно да ја истакне колективноста во одлучувањето на хорот, на својот соговорник, бидејќи еден, спонтано му се обраќа со voc. sg. (A.Se.262: τάλαινα, S.OC 465: φίλταθ', E.Med.1310: γύναι, E.Ba.1032: γύναι).

<sup>36</sup> верни сџарци, Персијци, советџинци бидеџе ми.  
Од вас само чесџиџи советџ можам да очекувам.

<sup>37</sup> ...Но она сакам да џо знам  
каде велатџ, се наоѓала атџина, најмили.

<sup>38</sup> Сџас нема, џуџинци; ни време џовеќе.

<sup>39</sup> О џуџинци!

Не че џивкам ко џџиџа в џрм, но сведоџи  
за ова мене мрџџва ќе ми бидеџе,

<sup>40</sup> О најмил, дај џоучи ме, ќе сџорам сџ!

<sup>41</sup> На кој начин? О џуџинци, учеџе ме!

## 2. Хорот и драмското лице во лирскиот дијалог

Според сведоштвата кои ги наоѓаме кај Хомер<sup>42</sup> за обредниот тренос (тажаленка, редба, плаковна песна), овој вид на хорска песна има облик соодветен за лирски дијалог во трагедијата. Според хомеровиот модел треносот го започнува и го води некој од најблиските на починатиот, а хорот ја придружува неговата редба со лелеци, или со некаков рефрен. Ајсхиловата трагедија *Персијци* завршува со амојбајон (лирски дијалог) кој има облик многу сличен со моделот на тренос кај Хомер; Ксеркс е оној кој ја започнува и ја води тажаленката, а хорот од старци го придружува со лелеци, или разговара со него. "Мртовецот" што се оплакува со овој тренос е персиската војска уништена кај Саламина, а хорот наместо "поздравен говор" (935) најавува (936-40):

κακοφάτιδα βράν, κακομέλετον ἰάν  
Μαριανδυνού θρηνητήρος  
πέμψω πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν.<sup>43</sup>

Тажачката ја започнува Ксеркс со повикување на хорот во множина (941-2):

ἔετ' αἰανῆ [καὶ] πάνδурτον  
δύσθροον αὐδάν. ....<sup>44</sup>

Лирскиот дијалог има дводелна структура; во првиот дел дијалогот го насочува хороводецот испрашувајќи го Ксеркс за загинатите персиски војни, што кореспондира со оној дел од традиционалниот тренос во кој се спомнува починатиот и неговите подвизи; вториот дел од амојбајонот, кој има облик на јамбска стихомитија, е всушност вистинска редба која ја предводи Ксеркс обраќајќи му се на хорот со императив во 2.sg.:

1038: δίαινε δίαινε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι.

1040: βρά νυν ἀντίδουπά μοι.

1042: ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.

<sup>42</sup> Види стр. 53

<sup>43</sup> крик зловестī и ѓласовиī лелек,  
марјандичка ѓтажачка ѓесна  
мноѓусолзен сѓен ке ѓи ѓиснам.

<sup>44</sup> Ај ѓушѓѓѓѓ ѓлачовен, жален  
ѓтажнозвучен ѓлас..

- 1046: ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.  
 1050: ἐπορθίαζέ νυν γόοις.  
 1054: καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον.  
 1056: καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα.  
 1058: ἀύτει δ' ὄξύ.  
 1060: πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν.  
 1062: καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.  
 1064: διαίνου δ' ὄσσε.  
 1069: αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.<sup>45</sup>

Соодветно на почетокот на тажачката Ксеркс ја истакнува множината на хорот и на крајот од песната (1073: γοᾶσθ' ἀβροβάται<sup>46</sup>); инаку, согласно со кванитетот на својот соговорник драмското лице на хороводецот му се обраќа во еднина (989: ὑπορίνεις, 1017: ὄρᾱς и сите погоре спомнати форми на императив за 2.sg.).

Во зачуваните трагедии на Софокле нема лирски дијалог составен според моделот на обредниот тренос; а кај Еврипид можат да се сретнат развиени облици на овој вид песна. Во трагедијата *Молиΰελки*, соодветно на важната улога која ја има хорот од мајките на седумтемина загинати Аргивци во драмското дејствие на оваа трагедија, тој рамноправно учествува во тажачката (798-836) заедно со Адраст. Според традицијата Адраст го

---

<sup>45</sup> Да, ѱлачи! Пораз оαлачи и ѱοјди в двор!  
 О викни! На ѱлачоΰ мој ехо.  
 Пеј ѱажачка, моја ѱридружба биди!  
 О, биј се, биј се! Сΰенкај-јас сум виновен!  
 Залелекај, ѱуΰΰи ѱлас силно!  
 И ѱради удри, ѱеј и ѱесна мисиска!  
 Од брада влакна куби си ѱобелени!  
 На сиоΰ ѱлас викни!  
 Со ѱрсΰи, со раце ѱеΰлос набран кини си!  
 И коси куби, војска оαлакувај ми!  
 И очи ороси!  
 Плачејќи ѱοјди си дома!

<sup>46</sup> Соαлач, но чекореΰе кроце!

започнува треносот со обраќање до хорот и со негово поттикнување изразено со императив во 2.pl., (798-801):

στεναγμόν, ὦ ματέρες,  
τῶν κατὰ χθονὸς νεκρῶν  
ἀύσατ' ἀπύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν  
στεναγμάτων κλύουσαι.<sup>47</sup>

Но, потоа лирскиот дијалог го напушта моделот на обредниот тренос; Адраст ја губи улогата на започнувач и дел од водењето на песната превзема хорот. Драмското лице, во овој случај, и натаму му се обраќа на хорот со множина (820: ἀίετέ μου.<sup>48</sup>, 824: ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ ματέρες τάλαιναί τέκνων<sup>49</sup>). Друг амојбајон со очигледно влијание од обредниот тренос е завршниот комос во трагедијата *Тројанки* (1287-1332); во него учествуваат Хекаба и хорот од заробени Тројанки, а "мртовецот" кој го оплакуваат е разрушената и запалена Троја. Оваа тажачка не е изградена на барања и на возвраќања на бараното; Хекаба ја нема улогата на започнувач и водач на редбата, а хорот не одговара на нејзините поттикнувања за обредно дејствување; тие само наизменично, независно од некоја причинско-последична релација, искажуваат слични чувства и мисли:

1305-9:

Εκ. γεραιά γ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλεα καὶ  
χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.  
Χο. διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ  
τοὺς ἐμούς καλοῦσα νέρθεν  
ἀθλίου ἀκοίτας.<sup>50</sup>

Во трагедиите на Еврипид можат да се сретнат кратки амојбајони инспирирани од тренос во кои улогите на хорот и драмското лице се

---

<sup>47</sup> \*Лелеци, о мајки,  
за мртвиите под земја  
сега викнејте, жласно искажејте,  
на лелеци мои возврајтејте.

<sup>48</sup> \*Слушнејте ме!

<sup>49</sup> \*Гледајте море од ѓрижи,  
еј мајки кујри на деца.

<sup>50</sup> Хекаба: Сиаречка снага долу сиушијам,  
земја со обејте раце јас бијам.  
Хорой: И јас ко тебе свивам колено,  
мажи викам наши несиекни  
од под земја.

заменети; тажачката ја води хорот, тој бара од драмското лице нешто да направи, а драмското лице возвраќа (Tro. 1226-40, Andr. 1197-1230, Alc.872-7, 889-94).

Освен треносот во трагедијата има лирски дијалози во кои хорот пее лирски строфи, а драмското лице, или кажува, односно рецитира стихови, или, пак, исто како и хорот, пее лирски строфи. Поголемиот дел на амојбајони во трагедиите на Ајсхил се од овој вид<sup>51</sup>, додека кај Софокле<sup>52</sup> и кај Еврипид<sup>53</sup> им се отстапува место на други видови. Во лирскиот дел од амојбајонот хорот претежно се изразува со еднина соодветно на бројот кој преовладува во стасимонот. Драмското лице во лирскиот дијалог разговара со целиот хор, за разлика од јамбскиот дијалог каде разговара со еден член на хорот; при тоа на хорот му се обраќа во второ лице еднина, или можина, иако еднината е поприсутна. Изборот на бројот кој го употребува драмското лице во разговорот со хорот зависи од ставот кој го зазема лицето во однос на хорот во одредена драмска ситуација; еднина употребува тогаш кога обрнува поголемо внимание на она што го говори хорот и на неговото мислење, или тогаш кога сака да го придобие на своја страна. А кога драмското лице му се обраќа на хорот на почетокот, или на крајот од разговорот, слично како и во јамбскиот дијалог, употребува множина. Со множина му се обраќа на хорот и тогаш кога сака да се дистанцира од него, или да го прекине разговорот.

Во лирскиот дијалог помеѓу хорот и Пелазг во трагедијата *Прибеѓарки* (348-417) хорот пее лирски строфи, а Пелазг говори јамби. Хорот од Данаиди се обидува да го убеди Пелазг да им даде заштита и засолниште, кралот е неодлучен и не знае како да одговори. Хорот со еднина ги искажува своите чувства на страв и беспомошност. Пелазг во неговата прва епирема (354-8)

---

<sup>51</sup> Pe.256-89, 694-702, Se.203-244, 686-711, Su.348-417, 734-75, 836-910, PV128-92, Ag.1119-77, 1407-576, Cho. 315-465, Eu.778-891, 916-1031

<sup>52</sup> Ai.221-83, El.121-250, Ant.806-82, Phil. 135-218, 827-64, 1081-169, OC1447-99

<sup>53</sup> Alc.903-34, Med.148-212, El.167-214, 859-89, 1177-1237, IT123-237, HF735-821, Hel.179-251, IA1475-1531

воопшто не одговара на молбата што му ја упатува хорот (348-53); тој ги гледа прибегарските гранчиња на олтарите и се надева дека  $\text{πρᾶγμα τοῦτ' ἄστοξένων}$ .<sup>54</sup>(356) нема да му донесе на градот никаква штета; значи, за хорот зборува во трето лице. Во следниот говор Пелазг им се обраќа на Данаидите (365-6): οὔτοι  $\text{κάθησθε δωμάτων ἐφέστιοι | ἐμῶν}$ .<sup>55</sup>, и дека затоа не е тој што треба да реши, туку градот; Пелазг, значи, зазема одбрамбен став кон хорот, се дистанцира од него и му се обраќа со множина. Во следната епирема Пелазг изјавува (377-8):  $\text{ὑμῖν δ' ἀρήγειν οὐκ ἔχω βλάβης ἄτερ | οὐδ' αὖ τόδ' εὐφρον, τάσδ' ἀτιμάσαι λιτάς}$ .<sup>56</sup>, а потоа ја опишува својата неодлучност. Потаму Пелазг веќе почнува и нешто конкретно да размислува и да предлага, па на хорот му се обраќа во еднина (390-1):  $\text{δεῖ τοί σε φεύγειν κατὰ νόμους τοὺς οἴκοθεν, | ὡς οὐκ ἔχουσι κῦρος οὐδὲν ἀμφὶ σοῦ}$ .<sup>57</sup> Пелазг му се обраќа на хорот во еднина (397:  $\text{μή μ' αἰροῦ κριτήν}$ .<sup>58</sup>) и тогаш кога одговара на неговите обиди да го убеди тој да реши, повикувајќи се на правдата и стравопочита кон боговите. Па сепак, на крајот од оваа епирема, во претпоставениот говор на граѓаните, Пелазг зборува за хорот во трето лице (401):  $\text{ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν}$ .<sup>59</sup>; изборот на граматичкиот број во овој случај не е искажан став на драмското лице, туку почитување на синтаксичко правило. Во својата реч (407-17) Пелазг повторно ја разгледува ситуацијата и го спомнува хорот во множина (413-4):  $\text{μήτ' ἐν θεῶν ἔδραισιν ᾧδ' ἰδρυμένας | ἐκδόντες ὑμᾶς τὸν πανώλεθρον θεὸν}$ .<sup>60</sup> Од разглобувањето на овој амојбајон јасно може да се согледа дека драмското лице во различни ситуации искажува различен став кон хорот и

<sup>54</sup> *работиائي на зосинкиве\**

<sup>55</sup> *Не седнавиџе ѝред мојоѝ дом ѝрибеџарки*

<sup>56</sup> *но не можам јас неказнеѝ да ѝдомоџнам,*

*а џрев е и да сум на молба ваша џлув.*

<sup>57</sup> *На суд, ѝо закон домашен да докажеш*

*ќе ѝреба дека власѝ над ѝебе немаѝѝ.*

<sup>58</sup> *Не земај ме за судија.*

<sup>59</sup> *"Правејќи чесѝ на дојденци ни соѝре џрад"*

<sup>60</sup> *и, ѝредавајќи ве вас вака седнаѝѝ*

*ѝред божји олѝар да не си доведеме*

при тоа различната позиција која ја одбира во релацијата со хорот ја изразува со различни броеви. Пелазг кога е во недоумица што да прави тоне во своите мисли и се дистанцира од другите; проблемот кој го носи со себе присуството на хорот во целост го обзема ментално, но сетилно тој воопшто не обрнува внимание на нивното лично присуство. Како хорот со своите директни обраќања до него сè повеќе и повеќе го свртува неговото внимание, така и тој покажува сè поголемо и поголемо доближување и зближување со хорот, што се одразува и во промената на граматичкиот број и лице во неговиот говор: од 3.pl преку 2.pl. до 2.sg. А кога повторно ќе нурне во своите мисли, оддалечувањето од хорот го изразува со враќање на граматичката множина.

Слично градирање во употребата на граматичкиот број кај драмското лице референтно хорот има и во амојбајонот помеѓу Етеокле и хоровотката во трагедојата *Седумтїемина* (203-44). Во лирскиот дијалог хорот се изразува со еднина, како што тоа обично го прави кога ги искажува своите чувства (203: ἔδειο', 214: ἦρθην φόβω,). Етеокле во втората епирема му се обраќа на хорот со 2.pl. (216: πύργον στέγειν εὐχεσθε πολέμιον δόρυ.<sup>61</sup>) и бара од него да се моли за доброто на градот. Но, кога го прекорува хорот, Етеокле му се обраќа директно со 2.sg. (223: μή μοι θεούς καλοῦσα βουλευέου κακῶς.<sup>62</sup>, 236-7: οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος· ἀλλ' ὡς πολίτας μή κακοσπλάγχνους τιθῆς,<sup>63</sup>). На крајот од амојбајонот Етеокле со множина го повикува хорот да дејствува (242-3: μή νυν, ἐὰν θνήσκοντας ἢ τετρωμένους | πύθησθε, κωκυτοῖσιν ἀρπαλίζετε.<sup>64</sup>).

Во трагедиите на Софокле и на Еврипид драмското лице не го менува толку често бројот со кој му се обраќа на хорот во еден ист амојбајон, како што е случај во трагедиите на Ајсхил. Вообичаено, кога драмското лице му се

<sup>61</sup> *Молејте се да сојре вражјо којје суд!*

<sup>62</sup> *Не викај ми тїи богови за советї лош!*

<sup>63</sup> *Не, божестїва шїто честїиш не тїи замерам,  
но йлашливи тїраганиїе не тїи йрави*

<sup>64</sup> *Но сега, кога умрени ил' ранейши  
ќе видиїе, не дочекаїїе тїи со йлач.*

обраќа на хорот за првпат, било тогаш кога хорот влегува на сцена, или тогаш кога драмското лице прв пат ќе го забележи веќе присутниот хор, тоа го прави во множина почитувајќи ја неговата бројност и колективност (S.Ant.806: 'Ορᾶτ', πολῖται, E.El.175: φίλοι). Но, понатаму во амојбајонот, драмското лице, речиси без исклучок, му се обраќа на хорот во еднина (S.Ant.840: ὑβρίζεις, 857: Ἐφαισος ; E.El.184: σκέψαι). Во лирските дијалози во трагедиите на Софокле хорот најчесто се изразува во еднина, а во еднина му се обраќа и драмското лице, што значи дека амојбајонот, и покрај тоа што соговорниците најчесто искажуваат спротивни мислења, е вистински разговор, кој се одвива двонасочно, а не наизменично менување на независни изјави на соговорниците. Во лирските дијалози во трагедиите на Еврипид драмското лице не му се обраќа на хорот така често како во драмите на другите двајца трагедиографи; драмското лице, најчесто токму трагичкиот јунак, е заробен од својата тага и всушност не обрнува внимание на она што се случува околу него; хорот, пак, нема самостојна улога и неговата лирска партиципација во дијалогот е во согласност со чувствата на драмското лице. Не ретко во трагедиите на Еврипид лирскиот дијалог ја исполнува функцијата на парод во трагедијата (Med.148-212, El.167-214, IT123-237, Hel.179-251), што упатува на укинување на пародот како лирски простор во кој хорот самостојно се претставува себеси и независно од било каква релација, или влијание, си ја одредува својата драмска позиција. Лирскиот дијалог како облик на воведување на хорот во драмата очигледно ја редуцира драмската улога на хорот и ја проверува неопходноста од неговото присуство.

\*\*\*

Драмското лице во грчката трагедија го опишува хорот како еднородна група, составена од сродни елементи; својот впечток за хорот како множество, драмското лице го искажува обично со форми за трето лице множина (никогаш еднина), или со збирни именки, што е особеност на Ајсхиловите драми; ваквата импресија драмското лице обично ја соопштува во моментот кога ќе го забележи хорот на сцена, било тој да влегува на



почетокот од драмата додека лицето е веќе присутно, или, пак, кога драмското јице ќе се појави за прв пат на сцена.

Драмското лице кога не е во директен дијалог со хорот, значи, кога не е ниту во стихомитија, ниту во амојбајон, туку му се обраќа на хорот еднонасочно, од својата реч (ῥέσις), по правило тоа го прави во множина, со што го потврдува своето гледање на хорот како група.

Во директната комуникација со хорот, било во јамбскиот, било во лирскиот дијалог, драмското лице му се обраќа и со еднина и со множина, без оглед дали е соговорник целата група, или само нејзиниот претставник, хороводецот. Па сепак, можат да се воочат извесни настојувања; на пример, во стихомитијата, во која драмското лице е упатено на хороводецот, почесто е присутна еднината; спротивно, во амојбајонот, во кој соговорник на драмското лице е целиот хор, почесто се употребува множина. Па сепак, изборот на граматичкиот број во дијалогот, јамбски, или лирски, со хорот покажува почитување на извесна интенциозност на драмското лице; кога дијалогот е многу присен, жив и искрен тогаш обраќањето е во еднина, а кога разговорот е формален, кога се посакува осамување и дистанцирање од групата, тогаш се одбира множина.

## ЗАКЛУЧОК

Оваа дисертација настојува да ја разбие традицијата на изолирано истражување на хорот во грчката трагедија како репрезент или на некоја општествена група, или на авторот, или на публиката и се обидува да изгради теорија врз корелативно набљудување на текстот и контекстот на грчката трагедија во многуте слоеви на поетичката манифестација на хорот во хеленската традиција.

Учеството на хорот во грчката трагедија се должи на неговата долга и разгранета традиција како сеприсутен елемент во животот на Градот. Јазикот на атичката театарска продукција недвосмислено тврди дека за да има драма, значи и трагедија, нужно и пред сè (друго) мора да има хор, хорот е (пред)услов за драмска претстава, хорот е обврска за драмскиот поет. Нужното присуство на хорот во драмата не е наметнат пропис на Градот (поради хорегигјата), ниту поетичка конвенција на видот, туку спонтано продолжување на хорската традиција кое ја почитува логиката од неизоставно присуство на хорот, а според семантичката содржина на овој термин, тоа значи и неизоставно присуство и на танцот и на песната, што заедно значи музиката, во исполнувањето на култот на богот Дионис; зашто да се биде дел од хорот значи да се припаѓа на заедницата, да се има дом, да се има идентитет<sup>1</sup>.

Сеприсутноста на хорот во животот на градот го прави разбирливо и очекувано неговото учество во раѓањето на драмата, на трагедијата и на комедијата, за што сведочи и историјата на семантичката содржина на имињата на овие поетички видови, која ги одредува како песни на дружина, на хор.

---

<sup>1</sup> Токму потрагата по идентитет, што значи дом и Град, го натерала Јасон да превземе дејство кое ќе биде причина за една од најголемите драми на европската културна традиција.

Морфологијата на хорот во грчката трагедија е исто така во релација со неговата пред-драмска традиција; од недрамските облици трагичкиот хор ја наследил дводелната структурата на хореути и корифеј, која во историјата на поетичкиот вид трагедија ги има своите метаморфози зависно од драматуршката нагласеност на едниот, или другиот елемент. Морфолошкиот опис на трагичкиот хор покажува структура со дефиниран и стабилен број на елементи (15), здружени според припадноста на единствен пол, возраст и некој друг инегрирачки фактор; а на сцена организирана во правоаголен облик.

Хеленската драма својата телеологија ја остварува низ едновременото присуство на две поларизирани прагми со еднаква онтолошка вредност; во грчката трагедија напнатоста помеѓу овие две прагми ја овозможуваат двете подрачја на драмата позиционирани на растојание доволно за да обезбеди судир, но и со содржина која може да произведе заеднички проблем и интерес за негово разрешување; од една страна тоа е хорот, а од друга драмското лице. Во трагедијата хорот го изразува колективното и анонимно суштество на Градот (πόλις); неговите стравувања, надежи, судови, дилеми поставени на сцена (со мисли, без дејствување) се оние што граѓаните си ги поставуваат во исто време (сегашно) во Градот. Во подрачјето на хорот се разгледуваат и преиспитуваат разрешувањата на судирите сообразно со обврските. А судирите се продуцираат во подрачјето на трагичкиот јунак, во индивидуализираното (во однос на анонимната група граѓани) лице (со маска, πρόσωπον = лик), кое во драмата влегува од митот како херој и низ дејствување кое директно произлегува од едно друго време (различно од сегашното време на Градот, но сè уште присутно во слоевите на полисната религиозна пракса) на ниво на "сеќавање" го формира јадрото на трагедијата. Двојноста хор (Град, разрешување како обврска кон иднината) - трагичко лице (мит, судир како долг кон минатото) го удвојува изразот; тој нужно станува хорско-драмски, односно лирско-дијалошки. Оваа дихотомија го структурира текстот на грчката трагедија низ агонално сменување на

лирските и дијалошките партии, едните вообличени во лирски метри пеени од хор, а другите во јамбски триметар (или трохејски тетраметар) говорени од глумци. Па сепак, презентациониот модел не е во целост доследен. Имено, се случува и хороводецот да говори јамбски триметри кога учествува во јамбскиот дијалог со драмското лице, или и драмското лице да пее лирски стихови кога учествува во амојбајонот, во лирскиот дијалог со хорот.

Хорот е група, а не поединец; па сепак, најчесто зборува во прво лице еднина, како да е поединец, а не група. Толкувањето на хорот како идеален гледач или како гласник на поетот делумно се темели врз овој податок. Впечатокот кој го сугерира бројот кој го употребува хорот во текстот на трагедијата лесно може да ја игнорира колективната страна на хорот очигледна на сцена. Во драмската претстава секој од членовите на хорот носел слична маска; така што, хорот навистина бил само едно πρόσωπον мултиплицирано во дванаесет, петнаесет или дваесет и четири. Наместо збир од различни индивидуи, хорот во драмата е помножена индивидуа. Па сепак, ова сè уште не значи дека хорот е само една од *dramatis personae*; и покрај можната граматичка редукција на очигледната множина на еднина, хорот во трагедијата и како помножена индивидуа ја задржува својата знаковна вредност на група.

Збунетоста во однос на квантитативниот идентитет на хорот, која произлегува од алтернативната употреба на двата граматички броја во неговото себеизразување, во голема мера се должи на редуцираната комуникација со грчката трагедија надвор од нејзината автентична темпорална рамка, што подразбира укинување на некои нејзини многу важни структурирачки елементи: музика и танц. Грчката трагедија сведена на текст кој се чита (и пред да се постави на некоја современ сцена) многу лесно, речиси спонтано, ја исклучува улогата на хорот, го заборава неговото присуство, или, во најдобар случај, го изедначува со некое драмско лице. Па сепак, задлабоченото и аналитично читање на текстот на оригиналот на она

што е зачувано од трагедиографската продукција на класична Хелада ја открива не само поетичката и драматуршка логика на навидум нејасното и збунувачко двојство во себе изразувањето на хорот, туку ја докажува и неговата драматуршка неопходност; изолирањето на хорот од текстот на грчката трагедија сосема би ја нарушило поетичката статика на делото и тоа не би можело да биде ниту драма, ниту трагедија.

Лирскиот простор на трагедијата го сочинуваат сите драмски облици на хорска лирика: лирскиот парод, стасимонот, астрофичните хорски песни и лирските делови од амојбајонот. Овој простор го исполнува хорот и тоа пред сè како целина, како миметичка група, а не како миметичко лице. Увидот во употребата на граматичкиот број на хорот покажува дека хорот, можеби неочекувано, за себе почесто говори во 1.sg., одошто во 1.pl. И покрај статистичката супериорност на еднината, се чини природно по прво да се разгледаат оние подрачја од хорската лирика во трагедијата во кои преовладува употребата на 1.pl., или кажано поинаку, да се види во кое тематско окружување и за исполнување на каква драматуршка задача хорот ја истакнува својата множина.

Воопштено говорејќи, хорот го употребува 1.pl. главно во две ситуации: кога сака да ја истакне својата множина, својот колективен карактер и да се претстави како група со некакви, точно определени особености; и второ, кога сака да ја покаже својата припадност на поширока група, при што, оние карактеристики на хорот, кои се заеднички со оваа група, се бележат, додека посебните особености, кои се однесуваат само на хорот, како група која е дел од некоја друга поголема група, се игнорираат. Како и да е, драматуршката задача на употребата на 1.pl. во обата случаи е групата која ја претставува хорот, било како посебна заедница, или како дел од поширок колектив, да се постави наспроти некое драмско лице, или некоја друга група, пријателска, или непријателска, од друга родова, или географска, припадност, или наспроти некој бог и слично. Множината која се употребува за да истакне

некоја посебна група чија улога ја игра хорот во драмата, се сретнува во контекст каде таа група сака на некој начин да влијае врз она на што таа е спротивставена: да ги придобие другите на своја страна, да ги убеди противниците во сопствената праведност и моќ, или да им помогне на пријателите во невоља. Вакви содржини има 1.pl. кога го употребува хорот во молитвите на трагедијата, или при своето претставување.

Многу поретки се оние случаи кога множината се употребува за воопштување на улогата на хорот. На пример, кога е потребно да се истакне како најважна особеност на хорот неговото географско потекло, а во случај на некаков притисок од надвор или поврзано со некој домашен празник, и тоа најчесто кај Ајсхил и кај Софокле. И покрај воопштувачката задача, и оваа множина спонтано потсетува на конкретната улога која ја има хорот во драмата; на пример, формите во множина (партиципите, на пример) можат да ја одредат половата припадност на членовите на хорот. Множината се употребува и за да се одвојат луѓето како посебна целина од боговите, животните, мртвите; при што сосема се запоставени одликите на конкретниот хор во драмата.

Првото лице множина хорот го употребува во лирските облици на трагедијата многу почесто кај Ајсхил, отколку кај другите трагедиографи. Освен тоа, кај Ајсхил првото лице множина често пати е придружено или заменето со именка во множина, или со збирна именка, што ретко се случува кај другите трагедиографи. Во трагедиите на Ајсхил хорот ја употребува граматичката множина почесто за да се истакне себеси како посебна група, одошто како дел од некоја поширока заедница. Спротивно, кај Софокле, кога хорот се изразува со множина тоа укажува на неговата универзална, а не некоја конкретизирана, димензија. Кај Еврипид не може да се забележи доминација на една од наведените тенденции. Се има впечаток дека кога хорот употребува множина во драмите на Ајсхил, тоа го прави во определен контекст и со јасна драматуршка задача. Кај Софокле, употребата на множината на хорот нема толку прецизно определена и јасна драматуршка

вредност, освен во пародот на *Аниџона*. Што се однесува до Еврипид, хорот многу често употребува и 1.sg. и 1.pl. во ист контекст, па дури и во иста реченица; ваквата употреба на бројот упатува на заклучокот дека кај Еврипид тој нема некаква драматуршка вредност.

Увидот во говорот на хорот во лирските облици на трагедијата покажува дека хорот многу почесто се изразува себеси во 1.sg. одошто во 1.pl. Но, врз основа на ова сознание не треба да се извлекуваат избрзани заклучоци за квантитативниот идентитет на хорот во грчката трагедија; зашто, ако се согласиме дека употребата на едниот или другиот граматички број најчесто е определена од драмскиот контекст, тогаш аритметичката предност на едниот во однос на другиот може повеќе да зборува за нумеричката надмоќ на некои драмски ситуации, а не за определена квантитативна вредност на трагичкиот хор.

Во лирскиот простор на грчката трагедија хорот употребува еднина кога изразува некое свое чувство, кога искажува некакво сопствено размислување, кога соопштува некоја своја сетилна рецепција или кога раскажува; значи за таков вид активности за кои употребата на множина, иако граматички коректна, бидејќи се работи за група која говори, сепак се чини изнасилена и нелогична за поетички облик кој настојува на спонтаност и природност во изразот и на хорот и на драмското лице (меѓу другото и со видот на метарот - јамбски- кој "е најпогоден за меѓусебен разговор", *Ag. Poet.* 1449a 23).

"Чувственото" прво лице на хорот е најубедливо во трагедиите на Ајсхил; хорот ги искажува своите емотивни доживувања страсно, жестоко и драматично со што се доближува до улогата на драмското лице во трагедијата. Стравот е доминантната емотивна содржина на хорот во драмите на Ајсхил, предизвикан од драмската ситуација и од настаните на кои тој е сведок и кои непосредно се однесуваат на неговта состојба. Описот на чувствата на хорот има и една воочлива структурирачка улога; чувствената

експресија е оној елемент со кој се гради кружната композиција на песнта или на некој нејзин дел, а во некои трагедии во кои отсуствува дејство, емотивните изливи на хорот го динамизираат драмскиот простор и ја движат драмата кон себеисполнување. Чувствата кои ги изразува хорот во трагедиите на Софокле, не се предизвикани од неговата драмска состојба, туку најчесто ги придружуваат настаните во драмата како еден вид "чувствен" коментар; како се менува содржината на настанот, сосем разбирливо се менува и видот на изразеното чувство; оттаму разновидната содржина на емотивните реакции на хорот кај Софокле, за разлика од едноличната содржина на чувството на страв кај Ајсхил. Чувствената експресија во хорските песни во трагедиите на Софокле нема некоја важна структурирачка задача; таа ја покрива целата песна, а не е елемент кој ги организира нејзините делови. Општ впечаток е дека хорот во трагедиите на Еврипид е емотивно воздржан; "чувственото" прво лице хорот многу ретко го употребува; исклучок се трагедијата *Молијелки* и трагедиите од Тројанскиот киклос, каде хорот во текот на целата драма е обземен со чувство на загуба и тага. Во другите драми на Еврипид, хорот честопати, наместо да ги изразува своите чувства, вниманието го насочува кон чувствата со кои е обземено драмското лице со кое хорот сочувствува. Па сепак, оваа емотивна релација на хорот има повеќе орнаментална, отколку миметичка вредност. Чувствениот исказ на хорот не е ограничен на определена позиција, туку се протега низ целата песна и нема некоја структурирачка задача.

Описот на сетилните доживувања на хорот не е содржина која често се сретнува во лирските облици на трагедијата. За своите сетилни доживувања хорот најчесто и најмногу известува во пародот; каде се претставува себеси и ја изложува содржината на своите моментални сетилни опсервации, доколку тоа има определена драматуршка задача. Во стасимонот хорот најчесто веќе не обрнува внимание на недворешните, сетилни надразби. Па сепак, во некои трагедии на Ајсхил (*Прикованиот Прометееј*, *Седумдесетина...*) токму сетилната експликација има важна улога во организирањето на драмската



структура или на некои нејзини елементи. Во трагедиите на Софокле хорот со соопштување на своите сетилни доживувања најавува нечие појавување на сцена. Кај Еврипид, пак, хорот најчесто известува за она што го видел или чул непосредно пред да излезе пред публиката, односно, пред да влезе во драмата, а чија содржина е токму причина, или повод за негово драмско дејствување.

Во трагедиите на Ајсхил хорот обично раскажува приказни или настани кои се директно поврзани со неговото минато или со животот на некое драмско лице и во тој случај хорот е претставен како наратор и граматички означен со еднина; хорот понекогаш раскажува и митолошки парадигми кои не произлегуваат од неговото минато, ниту од минатото на некое лице туку според некаква аналогија се поврзуваат со нив, но при тоа хорот не се претставува себеси како наратор. "Раскажувачкото" прво лице кај Ајсхил вообичаено се појавува на почетокот на строфата сред песна, како премин од гномските кон наративните елементи на песната. Својата улога на наратор хорот во трагедиите на Ајсхил и на Софокле ја именува со глаголи што значат "говори, кажува, објавува". Хорот кај Софокле во впечатливо ретките случаи кога раскажува, раскажува митолошки парадигми, а не приказни од своето минато, или настани непосредно поврзани со драмските лица. Хорот во трагедиите на Еврипид е најпродуктивен во раскажувањето меѓу тројцата трагедиографи; содржината на неговите нарации е најразновидна и во разни степени на посредност се однесува на драмското дејствие, на драмските лица и на хорот. Освен тоа, лирските песни со наративна содржина во трагедиите на Еврипид се многу блиски до традицијата на недрамската хорска лирика; хорот понекогаш ја започнува песната со обраќање до Музите, редовно се претставува себеси како раскажувач и ја најавува темата на нарацијата, а не ретко известува и за изворот од каде ја слушнал приказната; сообразно со епската и лирска традиција својата улога на раскажувач хорот ја именува со глаголи чија семантичка вредност е "пее".

Рефлексивните содржини се често дел од лирските облици на трагедиите на Ајсхил, но без некоја усогласена позиција во песната; во нив ретко непосредно се упатува на хорот како презентациски медиум, па сепак, тие се компатибилни со неговата улога и произлегуваат од драмската ситуација. Рефлексиите на хорот искажани во еднина во структурата на лирските облици на трагедиите на Софокле имаат сосем поинакво место и значење од она кај Ајсхил. Своите рамислувања и ставови хорот редовно ги соопштува или на почетокот од песната, или, уште почесто на крајот; а нивната содржина не ги најавува настаните што следат туку е во иронична релација со нив. Во трагедиите на Еврипид размислувањата и ставовите кои ги искажува хорот во еднина најчесто се наоѓаат на почетокот, или на крајот од песната, а во некои случаи и на двете позиции. Хорот кај Еврипид своите ставови многу често ги искажува во облик на посакување; па сепак, иако во облик на посакување "за себе" овие рефлексии на хорот немаат некоја длабока поврзаност со неговата конкретна улога и со неговата судбина во драмата; како желби во дадената драмска ситуација тие се само претпоставени, а не стварни и се однесуваат на некоја можна и замислена состојба во која во односната драмска реалност се наоѓа драмското лице со кое сочувствува хорот, кој, всушност го посакува она и размислува онака како што во тој миг би требало да промислува трагичкиот херој. Оттаму, желбите, низ кои хорот искажува некаков став, имаат орнаментална, а не миметичка вредност.

Според досега изложеното може да се заклучи дека граматичкиот број кој го употребува хорот во лирските облици на трагедијата не го дефинира квантитативниот идентитет на хорот во грчката трагедија, а алтернативната употреба на еднината и множината е условена од недрамската традиција на песната, од драмската ситуација и од структурата на драмата, а сето ова различно кај секој од трагедиографите.

Во анапестичките делови на грчката трагедија референтно на хорот се употребуваат и двата граматички броја, еднакво како и во лирските облици

на трагедијата; но, за разлика од лирските облици за кои е познато дека ги исполнува целиот хор, за анапестичките целини не се знае со сигурност кој е нивниот презентацијски медиум, дали хорот, или, само хороводецот, а граматичкиот број кој е употребен не допринесува за тој да биде определен. Имено, анализата покажува дека драмскиот контекст на анапестичката целина го одредува граматичкиот број, а не говорникот. Како и да е, анапестичките целини покажуваат препознатливи позиции во просторот на трагедијата, кои не се обвзувачки за поетичкиот облик, туку се повеќе авторска особеност на организирање на елементите. Во трагедиите на Ајсхил анапестите покажуваат извесна блискост со лирските облици; имено, со анапести започнува лирскиот парод во неколку негови трагедии, а се сретнуваат и како увод во некои стасимони. Оваа воведна позиција на анапестите во лирските облици можеби упатува на нивната архаичност и некогаш самостојна (без дополнителниот лирски облик) функција во трагедијата. Ваквата претпоставка ја поткрепува оној вид независни (од некој лирски облик) анапестички целини кои се сретнуваат во најдраматичните моменти на трагедија, а како замена за лирска артикулација. Конечно, за високиот степен на веројатност на изнесената хипотеза допринесува и фактот дека ваквата функција на анапестите како замена за лирските облици со најголема честота, а за некои видови (како вовед во стасимон) и единствено, се сретнува токму во трагедиите на најстариот од трагедиографите, Ајсхил.

Во зачуваните трагедии на Софокле и на Еврипид, пак, отсутствуют (пред стасимоните), или сосема се ретки (по еден пример во пародот и по еден во драматичните моменти) анапестички целини во релација со лирски облик. Во нивните драми преовладуваат самостојните анапести со кои се премостуваат метрички разнородни делови (стасимон-епејсодион), или различни дијалогски сцени, а во кои се најавува нечие појавување на сцена (во драмите на Еврипид често придружено со директно, во voc. и со императив, обраќање до хорот); во нивните трагедии редовно се присутни и завршните анапестички целини, што кај Ајсхил се сретнува само како исклучок во една негова трагедија.

Има извесна јасно воочлива сродност помеѓу драмската содржина на хорот во лирските облици на грчката трагедија и онаа на хороводецот во јамбскиот дијалог. Без оглед на нивната формална квантитативна различност, и хорот (група, множина) и хороводецот (поединец, еднина) во своите говори покажуваат алтернативна употреба на двата граматички броја и еднаква глобална (кај сите трагедиографи заедно) статистичка супериорност на еднината во однос на множината. Употребата на 1.sg. во јамбскиот говор на хороводецот е во зависност од содржините на контекстот исто онака како што употребата на 1.sg. во лирските облици на хорот покажува зависност од тематското окружување. Еднината, речиси без исклучок, се употребува во чувствените експреси и на хорот (во лириката) и на хороводецот (во дијалогот), во искажувањето на сетилните перцепции и телесните надразби, во соопштувањето на мислите и ставовите. Ваквата сродност помеѓу учеството на хорот во дијалозите и во лирските облици на трагедијата упатува на единствен квантитативен идентитет на презентацискиот медиум, што занчи, дека и хорот и хороводецот имаат еднаква количина, односно множина и дека хороводецот иако еден, има квантитативна вредност на група, тој само ја претставува групата и настапува во нејзино име. За да учествува во јамбскиот дијалог хорот мора да се редуцира на еден репрезент кој ќе може да води разговор со едно драмско лице, зашто дија-лог нема меѓу група и едно, туку меѓу рамноправни (макар и само во однос на бројот) учесници. Во трагедиите на Ајсхил, каде хорот, многу често и активно учествува во јамбскиот дијалог со некое драмско лице, хороводецот, иако само претставник на групата, со својот соговорник (драмско лице) зборува на исто рамниште на индивидуализиран дискурс како да е самостојно, издвоено драмско лице. Па сепак, во најголем број случаи, невозможно е со сигурност да се утврди дали и кога граматичката еднина го означува само хороводецот, или се однесува на целиот хор. Природно е хороводецот да не искажува свои лични ставови различни од она што и како размислува хорот, или да чувствува поинаку од останатиот дел на еднородната група; но, понекогаш,

кога им се обраќа на хореутите, кога најавува нечие појавување, или опоменува, би можело да се рече дека зборува во свое лично име.

Во однос на тоа кога хороводецот се изразува со множина има извесно разидување помеѓу тројцата трагедиографи; но, повторно, голема сличност во употребата на множината во дијалозите и во лириката. Ваквата разноликост укажува на тоа дека не постои конвенција на поетичкиот род за употребата на граматичкиот број на хорот, ниту пак дека таа зависи од тоа дали говорно лице е хорот, или хороводецот; туку дека изборот на бројот се должи на содржината на она што се искажува и на драматуршката интенциозност на текстот. Од сите трагедиографи Ајсхил впечатливо најчесто употребува множина во јамбите кои ги кажува хороводецот; и тоа, за да го истакне колективниот карактер на хорот тогаш кога го претставува; или кога сака да остави впечаток пред некое божество, или крал од кој бара помош, или услуга; или кога има потреба да восхити со моќта на хорот; но и тогаш кога во име на хорот покажува сочувство со некого и нуди помош, или мудар совет. Во трагедиите на Софокле кога хороводецот се изразува во множина нема намера да ја нагласи нумеричката предност на хорот во однос на драмското лице; сосем спротивно, намерата е да се истакне поврзаноста на хорот со драмското лице, која варира од идентификување на хорот со драмската ситуација на лицето до зависност на неговото дејствување од одлуките на драмското лице. Во јамбите кај Еврипид хороводецот не ја истакнува множината на хорот во дијалогот со некое драмско лице за да постигне некаква полза за групата; поскоро множината на хорот ја користи за да затскрие зад неа некој свој недостаток, на пример непознавање на нешто.

Хороводецот му се обраќа на хорот најчесто во драмите на Еврипид, а кај Софокле вакви обраќања речиси нема. Во јамбските дијалози кај Ајсхил хороводецот му се обраќа на хорот како негов претставник, како еден од неговите членови, а не како издвоена фигура. Својата припадност на групата

хороводецот кај Ајсхил ја истакнува, меѓу другото со впечатливо честата употреба на граматичката множина во јамбскиот дијалог; а што се однесува до обраќањата кон хорот, тоа го прави со конјунктив во 1.pl. кога сака да ги поттикне на некое дејство другите членови на хорот, при што тоа се однесува и на него самиот; со императив во 2.sg. хороводецот му се обраќа на секој член од хорот посебно; а форми во 2.pl. императив во јамбите на хороводецот во зачуваните трагедии на Ајсхил не се сретнуваат, што значи дека тој не се дистанцира од останатите членови, ниту пак сака да наметне личен став. Сосем спротивно е кај Еврипид; хороводецот во јамбскиот дијалог на неговите драми, еднострано, не во размена, им се обраќа на останатите членови на хорот, не како еден од нив, туку како издвоен од нивната дружина, не ниту како нивни застапник, туку како сосем независен од групата; го покажува тоа изразот на хороводецот кој во обраќањето кон хорот сосема ретко употребува конјунктив во 1.pl. и императив во 2.sg, за разлика од нагласено почестата употреба на императив во 2.pl., што сосем јасно ја одредува неговата дистанцирана позиција во однос на другите, кои најверојатно не ги спротивставува на себе како хомогена група, туку ги смета за состав од хетерогени елементи. Од речиси целосното отсуство на хороводецот од директен дијалог со некое драмско лице во јамбите на трагедиите на Еврипид може да се заклучи дека исчезнувањето на хорот од атичката драма, трагедија и комедија, започнало во дијалозите на драмата; а од начинот на кој хороводецот комуницира со другите членови на хорот може да се заклучи дека исчезнувањето на хорот започнало со индивидуализација на неговите членови чии зачетоци се видливо присутни во дијалозите на Еврипидовите трагедии.

Драмското лице во грчката трагедија го опишува хорот како еднородна група, составена од сродни елементи; својот впечаток за хорот како множество, драмското лице го искажува обично со форми за трето лице множина (никогаш еднина), или со збирни именки, што е особеност на Ајсхилевите драми; ваквата импресија драмското лице обично ја соопштува

во моментот кога ќе го забележи хорот на сцена, било тој да влегува на почетокот од драмата додека лицето е веќе присутно, или, пак, кога драмското јице ќе се појави за прв пат на сцена.

Драмското лице кога не е во директен дијалог со хорот, значи, кога не е ниту во стихомитија, ниту во амојбајон, туку му се обраќа на хорот еднонасочно, од својата реч (ῥέσις), по правило тоа го прави во множина, со што го потврдува своето гледање на хорот како група.

Во директната комуникација со хорот, било во јамбскиот, било во лирскиот дијалог, драмското лице му се обраќа и со еднина и со множина, без оглед дали е соговорник целата група, или само нејзиниот претставник, хороводецот. Па сепак, можат да се воочат извесни настојувања; на пример, во стихомитијата, во која драмското лице е упатено на хороводецот, почесто е присутна еднината; спротивно, во амојбајонот, во кој соговорник на драмското лице е целиот хор, почесто се употребува множина. Па сепак, изборот на граматичкиот број во дијалогот, јамбски, или лирски, со хорот покажува почитување на извесна интенциозност на драмското лице; кога дијалогот е многу присен, жив и искрен тогаш обраќањето е во еднина, а кога разговорот е формален, кога се посакува осамување и дистанцирање од групата, тогаш се одбира множина.

Синтаксата на хорот во грчката трагедија сосем јасно покажува дека тој е нејзиниот идентификувачки елемент.

## БИБЛИОГРАФИЈА

### 1. ТЕКСТОВИ И ПРЕВОДИ<sup>1</sup>

*Aeschyli quae supersunt tragoediae*, recensuit, adnotationem criticam et exegeticam adjecit Henricus Weil, 1858 - 1867

*Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, recensuit Gilbertus Murray, Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1937

*Aeschyli Tragoediae*, cum fabularum deperditarum fragmentis: poetae vita et operum catalogo, recensuit Arturus Sidgwick, Oxonii, 1902

*Aescyli Tragoediae*, edidit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff, Berolini: apud Weidmannos, 1914

*Aeschyli Tragoediae quae supersunt*, ex editione Thomae Stanleii, cum versione latina; accedunt variae lectiones et notae, quibus suas intertexuit Samuel Butler, Cantabrigiae, 1809 - 1816

*Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, recensuit varietate lectionis et commentario perpetuo illustravit: scholia graeca apparatus historicum et lexicon Aeschyleum adiecit Christianus Godofr. Schutz, Halae: I. I. Gebaveri, 1794 - 1801

*Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, ex recensione G. Dindorfii, Oxonii, 1832 - 1851

*Antologia lirica*, curavit Theodorus Bergk, editio tertia ex Poetarum lyricorum graecorum editione quarta expressa, Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1883

*Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, Oxonii; New York: e typographeo Clarendoniano, 1981 - 1994

*Euripides Fabulae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray, Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1902

---

<sup>1</sup> Преводите на македонски јазик на цитате од трагедиите во Дисертацијата се превземени од изданијата посочени во библиографијата; онаму каде понудениот превод не доволно го истакнува значењето од текстот на оригиналот, авторот на Дисертацијата направи корекција, или даде свој превод; таквите стихови се одбележани со ѕвездичка (\*) на крајот од стихот. Со ѕвездичка пред првиот стих од цитатот се одбележени оние цитати кои во целост се превод на авторот на Дисертацијата.



*Euripides perditarum fabularum fragmenta*, collegit, disposuit, emendavit D. Fridericus Guilelmus Wagner, Parisiis: A. Firmin-Didot, 1878

*Euripidis Tragoediae*, ex recensione Augusti Nauckii, Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1869 - 1901

*Euripide Tragoediae*: ad optimorum librorum fidem accurate editae, editio stereotypa, Lipsiae: ex officina C. Tauchnitii, 1823 - 1828

*Euripidis tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, tomus II-III, ex recensione G. Dindorfii, Oxonii: e typographeo Academico, 1833, 1839, 1840

*Pindari Carmina cum fragmentis*, edidit Bruno Snell, Lipsiae: Teubner, 1964 - 1989

*Sophocle: opera et fragmenta omnia*, index verborum, listes de frequence, par Georges Rigo, Liege: Universite de Liege, Faculte de philosophie et lettres, C.I.P.L., 1996

*Sophoclis fabulae*, edidit, commentario instruxit Aristides Colonna, Aug. Taurinorum: in aedibus Io. Bapt. Paraviae, 1975 - 83

*Sophoclis fabulae*, Oxonii: E typographeo Clarendoniano, 1961

*Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxonii: e typographeo Clarendoniano; New York: Oxford University Press, 1990

*Sophoclis tragoediae*, edidit R. D. Dawe, Leipzig, 1979

*Sophoclis tragoediae*, ex recensione Guilelmi Dindorfii, Lipsae: Teubner, 1885

*Sophoclis tragoediae septem scholiis veteribus illustratae*, Londini: J. Pote (etc.), 1758

\*\*\*

Ајсхил, *Прикованиот Прометеј*. Препев на М. Д. Петрушевски, Македонска книга, Скопје, 1978

Ајсхил, *Орестија*. Препев од старогрчки, предговор и белешки Даница Чадиковска. Скопје, 1994.

Ајсхил, *Трагедии: Прибегарки, Персијци, Седумтемина против Теба*. Препев од старогрчки и белешки Даница Чадиковска. Скопје, 2000.

*Антологија на хеленската лирика.* Предговор, вовед и препев од старогрчки Елена Колева. Скопје, 1996.

Аристотел, *За поетиката.* Превод од старогрчки, предговор на авторот и коректура Михаил Д. Петрушевски. Скопје, 1979.

Аристотел, *Реторика.* Превод од старогрчки и коментари Весна Томовска. Скопје, 2002

Еврипид, *Електра, Орест, Ифигенеја во Таврида.* Превод од старогрчки Даница Чадиковска. Скопје, 1998.

Еврипид, *Хекаба, Андромаха, Тројанки.* Препев од старогрчки Даница Чадиковска. Скопје, 2002.

Еврипид, *Хиполит, Ифигенеја во Авлида, Бакхи.* Препев од старогрчки Даница Чадиковска. Скопје, 1995.

Еврипид, *Медеја.* Препев, предговор и белешки Катерина Колозова, Метафорум, Скопје, 1994.

Софокле, *Антигона, Филоктет.* Препев од старогрчки Љубинка Басотова. Скопје, 1990.

Софокле, *Ојдип тиранин, Ојдип на Колон.* Препев од старогрчки Даница Чадиковска. Скопје, 1991.

Софокле, *Грахинки, Ајант, Електра.* Препев од старогрчки Даница Чадиковска. Скопје, 1995.

Хомер, *Илијада.* Препев на М. Д. Петрушевски, Македонска книга, Скопје, 1982

## 2. ЛИТЕРАТУРА

BAIN, D. *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford, 1977

BART, R. *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. I. Čolović. Beograd, 1979

BART, R. *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. J. Aćin. Niš, 1975

BART, R. *Carstvo znakova*, prev. K. Jančin. Zagreb, 1989

BAZALA, Albert. "Mythos" i "logos" pričanje i poučljiv govor. In: Mudrost grčkog naroda u priči i pjesmi, (59-88). In: *Heziod, Poslovi i dani*. Zagreb, 1970. (57-184)

BOOTH, N.B. The Chorus of Prometheus Pyrphoros and Hesiod Th. 563. In: *JHS* 105 (1985) 149-150

BOWRA, C.M. *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*. Oxford, 1961

BRINKMANN, A. Altgriechische Mädchenreigen. In: *JVA* 130 (25) 118-146

BROWN, A.D.F. The Size of the Greek Tragic Chorus. In: *CR* 7 (57) 1-4

BUDIMIR, Milan. *Sa balkanskih istočnika*. Beograd, 1969

CALAME, C. *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. New York, London, 1997

CAREY, C. The Victory Ode In Performance: The Case for the Chorus. In: *CPh* 86 (1991) 192-200

COOLIDGE, A.C. *Beyond the Fatal Flaw: a Study of the Neglected Forms of Greek Drama*. Lake Macbride, 1980

CROTTY, K. *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baltimore, 1982

CROWHURST, R. *Representations of Performances of Choral Lyric on the Greek Monuments 800-350 B.C.* London, 1963.

DALE, A.M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge, 1968

de FOREST, M. Female Choruses in Greek Tragedy. In: *Didaskalia* 4.1.

EASTERLING, P.E. Gods on Stage in Greek Tragedy. In *Grazer Beiträge. Supplementband V: Religio Graeco - Romana*. (Festschrift für Walter Poetscher) 1993. S. 77-86

ELSE, G.F. Ritual and Drama in Aeschylean Tragedy. *JCS* 2 (77) 70-87

- ESPOSITO, S. The Changing Roles of the Sophoclean Chorus. In: *Arion* 4 (96) 85-114
- FINKELBERG, M. The Second Stasimon of the Trachiniai and Heracles Festival on Mount Oeta. In: *Mnemosyne* 49.2 (1996) 129-143
- FRÄNKEL, H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. Munich, <sup>2</sup>1962
- FREJDENBERG, O.M. *Mit i antička književnost*, prev. R. Mečanin. Beograd, 1987
- GELLIE, G.H. The Second Stasiomon of the Oedipus Tyrannus. In: *AJPh* 85.2 (64) 113-123
- GENTILI, Bruno. *Poetry and Its Public in Ancient Greece from Homer to the Fifth Century* (trans. Th.A.Cole). Baltimore, 1985
- GIRO, P. *Semiologija*, prev. M. Vuković. Beograd, 1975
- GOLDER, H. Making a scene: Gesture, Tableau and the Tragic Chorus. In: *Arion* 4 (96)1-19
- GRIMAL, Pjer. *Grčka mitologija*, prev. Aljoša Mimica. Beograd, 2000
- HAVELOK, Erik A. *Muza uči da piše*, prev. G. Krkljuš. Novi Sad, 1991
- HEATH, M. and LEFKOWITZ, M. Epinikian Performance. In: *CPh* 86 (91) 173-191
- HENZE, E. Die Chorreden in den homerischen Epen. In: *Philologus* 64 (05) 254-268
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*. Barkley, 1985
- JAKEL, S. Der Dionysos-Kult in den Bakchen des Euripides. In: *Grazer Beiträge. Supplementband V: Religio Graeco - Romana. (Festschrift für Walter Poetscher)* 1993, S. 93-107
- KAIMIO, M. *Characterization of Sound in Early Greek Literatur*. Helsinki, 1977
- KNOX, B.M.W. Silent Reading in Antiquity. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 19 (68) 421-435
- КОЛЕВА, Е. Определување на трагедијата. In: *Софокле - Трахинки, Ајаниј, Елекџра*, Скопје, 1995. 223-254
- КОЛЕВА, Е. Превод како илузионистичко мајстество. In: *Софокле - Ојдиј џиранин, Ојдиј на Колон*, Скопје, 1991. 5-25
- КОЛЕВА, Е. *Сисџаса на џраџми како џоеџичко начело*. Скопје, 1992

- КОЛЕВА, Е. Уште неколку белешки за Еврипид. In: *Еврипид - Хијолији, Ифиџенија во Авлида, Бакхи*. Скопје, 1995. 261-278
- КОЛЕВА, Е. Соографија на песната. In: Антологија на хеленската лирика, Скопје, 1996. 9-106
- KRANZ, W. Sphragis: Ichform und Namensiegel als Eingangs und Schlussmotiv antiker Dichtung. In: *RhM* 104 (61) 3-46
- KÜHNER, Raphael, GERTH, Bernhard. *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Hanover und Leipzig. Hahn. 1898. Hannover. Hahnsche Buchhandlung. 1992.
- KUK, A. *Mit i jezik*, prev. D. Puhalo. 1986
- KUNTZ, M. Narrative Setting and Dramatic Poetry In: *Mnemosyne, Supplementum* 124, 1993
- ЌУЛАВКОВА, Катица, *Одлики на лирикајџа*. Скопје, 1989
- ЌУЛАВКОВА, Катица, *Коинеж џо сисџем*. Скопје, 1992
- ЌУЛАВКОВА, Катица, *Теорија на книжевносџи, Увод*. Скопје, 1999
- LAWLER, L.B. *The Dance of Ancient Greek Theatre*. Iowa City, 1964
- LEFKOWITZ, Mary. Who Sang Pindar's Victory Odes? In: *AJP* 109 (88) 1-11
- LEFKOWITZ, Mary. ΤΩ ΚΑΙ ΕΓΩ: The First Person in Pindar. In: *HSCP* 67 (63) 177-253.
- LOSDALE, S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, 1973
- MAJER, K. Politička umetnost grške tragedije, prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen. In: *Reč*, 39 (97) 69-90
- MANTON, G.R. The Second Stasimon of the Seven Against Thebs. In: *BICS* 8 (61) 77-84
- MICHELINI, A.N., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden, 1982
- MULLER, G., *Das zweite Stasimon des Konig Odipus*, Hermes 95.3 (67) 269-291
- MURRAY, Gilbert. Prolegomena to the Study of Greek Literature. In: *Greek Studies*. London, 1947.22-43

- OTIS, B., *Cosmos and Tragedy: an Essey on the Meaning of Aeschylus*, Chapl Hill, 1981
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford <sup>2</sup>1968.
- REHM, R. Performing the Chorus: Choral Action, Interaction and Absence in Euripides. In: *Arion* 4 (96) 45-60
- SANSONE, D., *The Third Stasimon of the Oedipus Tyrannos*, CPh 70.2 (75) 110-117
- SAVIĆ-REBAC, Anica. *Helenski vidici*. Beograd, 1966
- SCHENKER, D., *The Queen and the Chorus in Aeshylus' Persae*, Phoenix 48.4 (94) 283-293
- SCODEL, R. Hybris in the Second Stasimon of the Oedipus Rex. In: *CPh* 77.3 (82) 214-223
- SCOTT, W., *The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' Oresteia*, AJPh 105 (84) 150-165
- SEGAL, Ch. Classics, Ecumenisam and Greek Tragedy. In: *TAPA* 125 (95) 1-26
- SEGAL, Ch. On the Fifth Stasimon of Euripides' Medea. In: *AJPh* 118.2 (97) 167-184
- SEGAL, Ch. *The Female Voice and Its Contradiction: From Homer to Tragedy*, Grazer Beitrage, Supplementband V: Religio Graeco - Romana. (Festschrift fur Walter Poetscher) 1993, S. 57-75
- SEGAL, Ch. The Chorus and the Gods in Oedypus Tyrannus. In: *Arion* 4 (96) 20-32
- SIER, K. Zum zweiten Stasimon des sophokleischen Odipus. In: *RhM* 137.1 (94) 23-32
- SMITH, P.M. *On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon*, Chico, 1980
- SMITH, H.W. and GORDON, M.M. *Greek Grammar*. Harvard Univ Press. 1983.
- СОФРОНИЕВСКИ, Валериј, *Поеџика на лезлојо во старогрчкајиа книжевносј*. Скопје, 2003
- SOUVVINOOU-INWOOD, C. *The Fourth Stasimon of Sophocles' Antigone*, BICS 36 (1989) 141-165
- STOJANOVIĆ, Z. (ed.), *Teorija Tragedije*, Beograd, 1984
- ŠPENGLER, Osvald. *Propast Zapada*, prev. Vladimir Vujić. Beograd, 1989

- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Enterances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977  
*Teorija tragedije*. pr. Zoran Stojanović. Beograd, 1984
- TODOROV, C., *Poetika*, prev. B. Jelić i M. Konstantinović, Beograd, 1986
- TÖLLE, R. *Frühgriechische Reigentänze*. Waldsassen/Bayern, 1964
- TURNER, V., *Od rituala do teatra*, prev. G. Slabinac, Zagreb, 1989
- VEJN, P., *Dali su Grci verovali u svoje mitove?*, prev. P. Sekeruš, Novi Sad, 1997
- VERNAN, Ž.-P. i VIDAL-NAKE, P. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj I*, prev. Ž. Živojinović. Novi Sad, 1993
- VERNAN, Ž.-P. i VIDAL-NAKE, P. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj II*, prev. J. Popov. Novi Sad, 1995
- VERNAN, Žan-Pjer. *Poreklo grčke misli*, prev. M. Vuković. Novi Sad, 1990
- VICKERS, B., *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, London, 1973
- WEBSTER, T.B.L., *Some Thoughts on the Pre-history of Greek Drama*, BICS 5 (58) 43-48
- WEBSTER, T.B.L., *The Greek Chorus*, London, 1970
- WEBSTER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London, 1967
- WEST, M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992
- WEST, M.L., *The Prometheus Trilogy*, JHS 99 (79) 130-148
- WINKLER, J.J. and ZEITLIN, F.I. (ed.), *Nothing to Do with Dionysos?*, Princeton, 1990
- WINKLER, Johan J. and ZEITLIN, Froma (eds.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in Its Social Context*. Princeton, 1990.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., *The Second Stasimon of the Oedipus Tyrannus*, JHS 91 (71) 119-135
- ZIMA, L., *Figure u našem narodnom pjesništvu*, JAZU, 1880
- ŽENET, Ž., *Figure*, prev. M. Miočinović, Beograd, 1985
- ŽERAR, R., *Nasilje i sveto*, prev. S. Stojanović, Novi Sad, 1990