

Мешаните хорови кај Хомер: Илијада XVIII: Штитот на Ахил

Даниела Тошева

насловен доцент д-р
Институт за класични студии,
Филозофски факултет – Скопје

toshevadaniela@gmail.com

АПСТРАКТ

Мешаните хорови во хеленската архајска лирика се многу ретка појава; најчесто станува збор за хомогени хорови во однос на возраста и во однос на полот. Во описот на Ахиловиот штит (Хомер *Ил.* XVIII 478–608) се претставени дури три хорови што имаат мешана морфологија во однос на полот. Бидејќи станува збор за јавни изведби, јас ја истражувам целта на ваквите хорови во рамките на заедницата, анализирајќи го начинот на кој функционираат и комуницираат меѓу себе членовите на хорот.

Клучни зборови: хорска лирика, штитот на Ахил, екфраза, мешани хорови, Хомер

Увод

Античките поети, почнувајќи од Хомер, очигледно, биле свесни за разликите меѓу лирските видови, бидејќи често даваат имиња со кои дефинираат различни лирски видови, а понекогаш даваат и податоци за изведбата¹. Денес тешко може да се сфатат критериумите според кои тие ја правеле поделбата, поради следниве причини: **(1)** поголемиот дел од песните се зачувани во нецелосен облик; **(2)** ако не е навестено во самиот текст или во секундарните извори, тогаш недостасуваат податоци за **поширокиот контекст на изведбата**, како, на пример, на кој бог е посветена песната и следствено каква е пригодата; **(3)** натаму, често недостасуваат податоци врзани потесно за изведувачите (**визуелен контекст**): каков хор ја исполнува песната, каков е танцот на хорот; **(4)** недостасуваат податоци врзани за **музичкиот контекст** на песната: какви инструменти ја придружуваат и каков вид е музиката што ја

¹ Пиндар во fr. 128сМ (= 56 Cannatà Fera, стих. 1–10) јасно ги дефинира лирските видови, почнувајќи со дирге, но укажува и на други типови песни и пригоди, како што се: пајан, дитирамб, линова песна, хименај и притоа дава податоци на кои божества се посветени песните.

придружува песната². Имено, музиката, танцот и песната се компонентите што ја сочинуваат хеленската лирика (мелос)³. Впрочем, генеричките особености на хеленските лирски видови, но и на поезијата земена во целост најдобро може да се покажат преку музиката. Со оглед на фактот што не може (или тешко може) да се реконструира овој елемент, нужно е да се бара во текстот и во другите елементи на контекстот.

Во *Ил. XVIII*, пак, се сретнува контекстот на три лирски песни, како и наслов на две од нив, без притоа да го има текстот на песната. Насловот на овој труд, *Мешаните хорови кај Хомер*, покажува дека предмет на истражување се хетерогените хорови составени од млади момци и девојки во три различни ситуации, претставени на штитот на Ахил. Мешаните хорови не се исклучок во хеленската хорска лирика, но се невообичаени. Со оваа анализа би сакала да утврдам која е целта на овој вид мешани хорови во рамките на заедницата, имајќи предвид дека настаните што се опишани на штитот се однесуваат на заедницата; за таа цел го истражувам начинот на кој се одвива содејството меѓу овие две поларизирани групи изведувачи, но и нивната улога во дадената пригода.

Штитот на Ахил (*Ил. XVIII 478–608*)

Описот на Ахиловиот штит (*Ил. XVIII 478–608*) е најстариот пример за екфраза (ἔκφρασις), односно вербална дескрипција на уметнички предмет во книжевно дело. Атмосферата што преовладува на штитот отстапува од општата атмосфера во целата *Илијада*, бидејќи се претставени теми од секојдневниот живот на луѓето, кои не се дефинирани според нивниот етнос⁴. Описот на штитот го прави самиот поет – лицето што раскажува, а не некој лик од епот. Начинот на кој ја гради нарацијата, пак, Де Јонг (de Jong 2011, passim) го нарекува металепса; меѓутоа Хомеровата металепса во сцената со штитот не е класично мешање/премостување на светот на раскажувачот со светот на раскажуваното, туку според Де Јонг тоа претставува мешање на две креативни сили. Имено, тоа е креативноста на Хефајст, кој го прави штитот, и креативноста на раскажувачот, кој истовремено прави екфраза на штитот, т.е. свое уметничко дело што зависи од делото на богот. Ваквиот начин на раскажување го прави Ахиловиот штит податлив за воспримање со сите сетила. Всушност целото XVIII пеење е набиено со некакви емотивни дразби, кои најдобро се прикажани преку огнот што сјае од главата на Ахил, кој го симболизира неговиот гнев (сп. *Ил. V*, огнот што сјае од главата на Диомед); овојпат гневот на Ахил е насочен кон Хектор и е неспоредливо поголем од почетниот гнев што го манифестира кон Агамемнон. Пеењето е значајно бидејќи Ахил

² Аристотел во *Политика* (VIII, 1341b32–1342b35) дава објаснување за различните видови музички скали, кои се карактеристични за различни видови песни. Ако се употреби несоодветна скала за одредена лирска песна, тогаш се губи автентичноста на песната.

³ Класификациите што се правени во хеленистичкиот период од страна на александриските филолози многу често се темелат на спекулации, во недостиг на елементот музика. Оттука, александриските филолози често покажуваат несогласувања меѓу себе давајќи различни гледишта во однос на жанрот на одредени песни, кои не содржат податоци за контекстот.

⁴ Описот на сцени од мирнодопскиот живот, односно отсуството на воени теми во *Илијада* е забележливо и во споредбите, што претставува некаков одмор од напнатата воена атмосфера во епот.

ја прави својата последна одлука да избере краток живот и вечна слава, односно да го убие Хектор, знаејќи дека по тој чин и самиот нема да живее долго. Во таа смисла, штитот што го прави Хефајст има спротивна намена од она што е содржина на штитот: со овој штит Ахил навистина ќе стекне бесмртна слава (κλέος ἄφθιτον), но нема да живее долго по смртта на Хектор, кој е виновен за смртта на Патрокле; ако се откаже, пак, од намената на овој штит, тогаш тој ќе стекне живот каков што е опишан на штитот⁵. Се разбира, последново не е експлицитно наведено.

Описот и содржината на штитот генерално се делат на три дела, кои поетот ги најавува на почетокот од екфразата: 1) небо, 2) земја и 3) море, со тоа што најголем простор е посветен на описот на случувањата на земјата. Понатаму, поделбата може да се направи на девет сцени, чиј премин кај Хомер е означен со предлогот ἐν и глагол на создавање во следниве стихови: 485, 490, 541, 550, 561, 573, 587, 590 и 607. Она што следува во текстот натаму се трите сцени во кои се појавуваат лирските изведби, што припаѓаат на описот на животот на земјата.

Пр. 1. Во овие сцени од секојдневниот живот се гледа како на различни начини се вклучени песната и танцот, придружени од соодветен музички инструмент. Во втората сцена, со која почнува приказот на случувањата на земјата, која е воедно и најдолгата сцена, има два момента кога се употребува музика: првиот е свадба, вториот е пастирско свирење. За оваа анализа е важен првиот приказ. Приказот на свадбата е направен како антитеза на приказот на кавгата во градот, правејќи некаков баланс со употреба на глаголот ὀρώρει (ὄρνυμι = поттикнувам, возбудувам): ὀρώρει πολὺς ὑμέναιος = *поттикна бучен хименај* наспроти ὀρώρει νεῖκος = *поттикна кавга*. И двете акции вклучуваат емоции. Учесници на свадбената прослава се млади девојки и момци:

ἐν τῇ μὲν ῥά γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστρῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη. (491–496)

⁵ Овие две судбини Ахил ги најавува во IX пеење (412–416):

„Ако се задржам овде за тројскиот град да се бијам,
дека не ќе дојдам дома, а бесмртна слава ќе стечам (κλέος ἄφθιτον ἔσται);
ако се вратам пак дома во својата родина мила,
дека и славата моја ќе пропадне, а долг век ќе имам
и дека нема да дојде на животот мој скоро крајот.“

(Преп. Петрушевски)

Дури во XVIII пеење (95–96) Тетида му најавува брза смрт ако го убие Хектор:

„Како што зборуваш ти, ќе ми загинеш бргу, о чедо;
зашто по Хектора веднаш ти претстои пропаст и тебе.“ (Преп. Петрушевски)

„... во едниот [град] биле претставени свадби и гозби,
невести како си водат под борина светла што гори
вон од одајте низ градот, а свадбени песни се пејат;
момци играјорци онде се вртеле, а сред нив се слушаат
кавали, тамбури шумни кај свиреле; а жените со нив
се восхитуваат сите кај портите свои стоејќи.“

(Преп. Петрушевски)

Ова е описот на првиот град, кој е претставен во состојба на мир, а притоа се наведени и обележјата на мирнодопското време: свадби и гозби, како и судски спор. Свадбената прослава е само дел од оваа состојба, па оттаму и не е детално опишана. Она што го дознаваме е дека немажените девојки – нимфи (νύμφας) – се водени (од страна на момците); насоката на движење е од нивните момински одаи (ἐκ θαλάμων) низ градот (ἀνὰ ἄστυ), што укажува на јавна и свечена процесија, која можеби се однесува на свадба на некои големци од градот. Крајната цел на девојките е домот на младоженецот, каде се прави свадбената гозба, но тоа не е најавено во овој опис. Ова е јасен показател дека свадбените церемонии во архајскиот период, а можеби и порано, не биле строго приватен настан, бидејќи сиот град го слави соединувањето на младенците во брак. Називот γάμοι во множина, како и νύμφας⁶ што се водени од страна на момците упатува на групна свадба, но не мора нужно да означува повеќе свадби. Најчесто се однесува едноставно на прославата, која вообичаено се опишува во множина од причина што бракот претставува заедница, а не самост⁷. Носењето факли (δᾶδες νυμφικαί) од страна на невестите во таа процесија исто така укажува на религиозна свеченост, на процесија, која се заокружува со возбудливиот хименај, пеен на звуците на авлос и форминга, како и орот изведувано од момчињата игроорци. Впрочем, свадбената прослава е многу слична со описот на свадбената прослава на Хектор и Андромаха во fr. 44 Lobel-Page (= fr. 66 Edmonds) на Сапфо. Кај Сапфо невестата е донесена од друг град, со кораби, но кога ќе пристигне гласникот да го најави доаѓањето, тогаш веднаш започнува процесијата:

„Веднаш Илијците спрегнаа мулиња в коли
с’ тркала брзи, па голема толпа се качи од жени,
девојки кои си беа со глуждови [нежни]. 15
Посебно [се возеа] ќерките на Пријам,

⁶ Називот нимфи укажува на статусот на младите жени: тие или се невести во процес на мажење или се девојки што се на возраст за мажење.

⁷ Сп. латински *nuptiae*, кое се употребува исклучиво во множина, бидејќи бракот го сфаќаат како заедница составена од маж и жена. Во грчкиот *ὁ γάμος* има еднина и множина, со тоа што множината може да означува и повеќе свадби, но и една заедница меѓу маж и жена. Во овој пример можеби станува збор за повеќе свадби, земајќи го предвид и зборот *ἐλαπίνας* (гозби) употребен заедно со *γάμοι*.

мажи неженети коњи со коли поведоа
 [.....] младичи величествено
 [.....] коњаници [....]
 [.....] 20
 [веројатно шест или седум стихови недостасуваат]
 [.... на богови личат
 [.... свети, сите
 заедно [] тргнаа в Илиј.
 Авлос слаткозвучен, а и [китара] се мешаа
 тие со звукот на кротала, потем девојките 25
 пееја света песна; до небо стигна
 одекот божествен,
 сегде по улици
 бокали чаши се креваа,
 мирта и цимет со темјан се мешаше, 30
 жените постари викнаа весели извици,
 мажите сите, пак, пуштија радосен звук,
 викајќи Пајан, тој далекуметец што свири на лира,
 па им пееја химни на боголики Хектор и Андромаха.“⁸

(Прев. Д. Тошева)

8

αὐτικ' Ἰλιάδαι σατίνας]ς ὑπ' εὐτρόχοις	[αὐλος δ' ἄδυ[μ]έλησ][]τ' ὄνεμίγνυ[το
ἄγον αἰμιόνοις, ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος	[καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ][ων]ως δ' ἄρα
γυναίκων τ' ἄμα παρθενικά[ν] τ.[..].σφύρων, 15	πάρ[θενοι 25	
χῶρις δ' αὖ Περάμοιο θυγ[α]τρεις[[ἄειδον μέλος ἄγν][ον ἵκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα	
ἵππ[οις] δ' ἄνδρες ὑπαγον ὑπ' ἀρ[ματ	[ἄχῳ θεσπεσία γελ][
π[]εις ἠίθεοι, μεγάληω[ς]τι δ[[πάνται δ' ἦς κατ' ὄδο][
δ[]. ἀνίοχοι φ[.....].[[κράτηρες φίαλαί τ' ὄ][...]υεδε[..].εακ[.].[
π[]ἔξα.ο[20	[μύρρα καὶ κασία λίβ]ανός τ' ὄνεμείχλυτο 30
< desunt aliquot versus >		[γύναικες δ' ἐλέλυσο]ν ὅσαι προγενέστερα[ι
[]κελοι θεοί[ς]		[πάντες δ' ἄνδρες ἐπ]ήρατον ἵαχον ὄρθιον
[] ἄγνον ἀολ[λε-		[Πάον' ὄνκαλέοντες] ἐκάβολον εὐλύραν,
[ὄρματα][]νον ἐς Ἴλιο[ν		[ῥμνην δ' Ἔκτορα κΑ]νδρομάχαν θεοεικέλο[ις.

Ова е пример за епиталамиј со митска содржина; иако не е зачуван во целост, сепак се добива јасна претстава за свадбената церемонија во периодот во кој живеела Сапфо (почетокот на VI век пр. н. е.). Од Сапфо исто така се добива впечаток дека свадбата не е приватна церемонија, а звукот на авлосот е еднакво застапен со звукот на китарата (= жичениот инструмент). Уште еден инструмент има кај Сапфо, тоа се кротала, удирачки инструмент. Оваа процесција е нимфагогија (водење на невестата), и како таква е именувана во *Штитот* на Хесиод (273). Кај Сапфо се претставени хорски песни изведувани од различни хорови (групи): од девојки, од жени, од мажи. Тие меѓу себе не комуницираат, бидејќи пеат различни видови песни, но се поврзани зашто учествуваат во истата процесција. Според ова, кај Сапфо не станува збор за мешани хорови во вистинска смисла. Всушност кај Сапфо не е забележано ни дали има амојбајон меѓу претставници на мажите и жените, но е веројатно дека песните се пееле последователно од различните групи. Има еден фрагмент од Химериј (*Or.* 9.4, р. 75–76 *Colonna = Sapph.* T 194) во кој сепак се посочува на интеракција меѓу момчешки и момински хорови во свадбена процесција:

„Само на Сапфо од Лезбос ѝ беше дозволено [да управува со] култот на Афродита, да пее во придружба на лира и да ја намести моминската соба. Таа [= Сапфо] влегува по натпреварите во моминската соба, го плете балдахинот, го подготвува креветот, собира девојки во невестинскиот дом и ја води Афродита на нејзината колесница заедно со харитите и соиграчкиот хор од ероти. Нејзе [= на Афродита] ѝ ја врзува косата со хијацинт, а другите, освен оние што прават патец на челото, ги остава да им се брануваат [косите] од ветровите, доколку дуваат. Откако им ги украсува со злато крилјата и кадриците, ги тера во процесција напред пред колата да се движат со факелот високо поставен.“⁹

(Прев. Д. Тошева)

Ферари (Ferrari 2010, 149) претпоставува дека Афродита во описот на Химериј е невестата, која е придружувана од два вида хорови: машки хор, составен од ероти, и женски хор, составен од харити (милости). Според тоа, може да се претпостави дека интеракцијата меѓу машките и женските хорови е вообичаена постапка во свадбени процесии, бидејќи има спојување на машко и женско начело, а впрочем и називот *συμπαίστορα* (со-играч) за хорот од ероти укажува на некакво содејство. Таа комуникација е нужна, но не е изведена во вид на заедничко пеење, туку во вид на амојбајон, т.е. лирска размена меѓу различни групи или водачи на групи. Она што го кажува Химериј, но се гледа кај Хомер и кај Сапфо, е дека свадбите се јавни настани,

⁹ ... τὰ δὲ Ἀφροδίτης ὄργια <μόνη> παρῆκαν τῆι Λεσβίαι Σαπφοῖ {καὶ} αἰδεῖν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν τὸν θάλαμον· ἢ καὶ εἰσῆλθε μετὰ τοὺς ἀγῶνας εἰς θάλαμον, πλέκει παστάδα, τὸ λέχος {Ομήρου} στρώννυσι, ἀγείρει παρθένους <εἰς> νυμφεῖον, ἄγει καὶ Ἀφροδίτην ἐφ' ἄρμα<τι μετὰ> Χαρίτων καὶ χορὸν Ἑρώτων συμπαίστορα, καὶ τῆς μὲν ὑακίνθωι τὰς κόμας σφίγξασα, πλὴν ὅσαι μετώπωι μερίζονται, τὰς λοιπὰς ταῖς αὐραῖς ἀφήκεν ὑποκυμαίνειν, εἰ πλήττοιεν. τῶν δὲ τὰ πτερὰ καὶ τοὺς βοστρύχους χρυσῶι κοσμήσασα πρὸ τοῦ δίφρου σπεύδει πομπεύοντας καὶ δαῖδα κινουῦντας μετάρσιον.

кои ги прославува сиот град, бидејќи иднината на заедницата зависи од идните поколенија што ќе се создадат од брачните заедници.

Хомер ја нарекува свадбената песна хименај, но, за fr. 44 од Сапфо го употребуваме терминот епиталамиј, што буквално значи песна што се пее кај невестинската соба – *θάλαμος*, а Хомер кажува дека *ὑμέναιος* (хименај) возбудил (и поттикнал низа активности). Всушност, епиталамиј е термин што александриските филолози го употребуваат за да дефинираат дел од песните на Сапфо, кои се однесуваат на свадбена свеченост. Според тоа, хименај е исто така и епиталамиј. Хименај е свадбена песна, која што е интегрален дел од *γάμοι*, која ја пееле или момчиња или девојки; карактеристична е по рефренот: *Ἵμῆν ὦ Ἵμέναιε* („О Химене, Хименаје“)¹⁰ и може да се однесува воопшто на сите песни што произлегуваат од свадбената церемонија, но и да се однесува на песна во која само се реферира на свадба. Значи, таа песна не се пее нужно на свадба, туку содржи општи елементи што се својствени за свадбената прослава. Тоа се пред сè (1) збогувањето како примарен елемент: девојката се збогува со својот дом, со своето друштво; потоа е (2) свадбата, свечената прослава во која невестата и младоженецот се соединуваат, а многу често има и (3) процесија – нимфагогија, во која младоженецот ја носи девојката низ градот во кола, придружена од факли, во кои се носи огнот од нејзиното родно огниште, но и од песни и ора, како што може да се забележи и на сл. 1. Кај Хомер е даден последниот елемент од наброените.



Сл. 1. Нимфагогија. Илустрацијата му се припишува на сликарот Амасија. Припаѓа на црнофигуралниот стил, околу 550–530 пр. н. е. Прикажана е свадбена процесија во која младоженецот ја носи невестата во колесница во својот дом. Лекитот на кој е насликана процесијата се наоѓа во Музејот за уметност Метрополитен (The Metropolitan Museum of Art).

Кај Хомер не е нагласено кој го пее овој хименај, дали момчињата или девојките, но вклучени се сите елементи на архајската лирска песна: песна, музика, танц, односно:

¹⁰ сп. Aristoph. *Pax* 1316–1356 каде што има пародија на свадбена свеченост, но моделот на прослава е ист.

κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· („момци играјорци онде се вртеле, а сред нив се слушаат / кавали, тамбури шумни кај свиреле“). Исто така, треба да се нагласи дека кај Хомер хименајот не го покажува повторувачкиот рефрен, т.е. личното име на богот Хименај, туку е само генеричкиот термин за свадбена песна, што во овој случај се однесува на песната или можеби песните што се пеат при свадбената процесција. Најстариот доказ за употреба на хименај како апелатив се сретнува кај Сапфо fr. 111 Lobel-Page (= fr. 148 Edmonds). Кај Катул (61) се добива впечаток дека Хименај е бог на првичното спојување на машкото и женското начело, и тоа се прави преку елаборирана свеченост. Таму се опишани сите наброени општи елементи на свадбената прослава.

Танцовачи – ὀρχηστῆρες во Хомеровата процесција се момчињата, кои се вртеле, како што покажува глаголот ἐδίνεον, правејќи танцовачки вител, и тоа е очекувано имајќи ги предвид инструментите што ги употребувале: авлос и форминга, кои правеле врева. Но, самиот глагол не упатува нужно на кружно движење, туку едноставно на вител што може да се однесува на движењата на нивните тела, а не на движењето на хорот како целина. Имајќи предвид дека е процесција, не мора да се инсистира на кружно оро, па дури и изразот ἐν δ' ἄρα τοῖσιν преведен од Петрушевски „среде нив“ може да се протолкува вака: свирачите на форминги и авлоси се наоѓаат меѓу вителот од танчари, чија линија на движење е права; во рамките на таа права линија тие изведуваат различни ора. Но, од самиот опис не може да се добие јасна претстава како точно се изведувало орот. Пеењето, пак, се подразбира, бидејќи станува збор за хименај, каде веројатно песната ја пее еден изведувач или една група, а другите го повторуваат или познатиот рефрен или некоја соодветна содржина. Девојките, според овој опис, не учествуваат активно во танцот и песната, бидејќи нив ги водат низ градот, качени на коли; нивната задача е да ги држат процесиските флаки, како што е прикажано и на сл. 1. Тоа всушност е соодветно за овој дел од свадбената церемонија. Покрај момците и девојките, во овој опис има уште една посебна група, а тоа се жените (γυναῖκες), кои ја гледаат со восхит процесијата застанати пред портите. Тие не учествуваат во оваа процесција. Тие се гледачи. Хомер не го опишува религиозниот момент од свадбената процесција.

Пр. 2. Песни во кои се вклучени млади момци и девојки се опишани и во петтата сцена (561–572), кога се прикажува гроздобер:

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοὶ ἀταλὰ φρονέοντες
 πλεκτοῖς ἐν θαλάροισι φέρον μεληδέα καρπόν.
 τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
 ἰμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
 λεπταλέη φωνῆ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
 μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο. (567–572)

„Младите моми и момци, мислејќи си младешки мисли,
слаткиот плод како мед си го носеле в плетени крошни;
а во средината пак едно момче им свирело страшно
в својата форминга јасна пеејќи со нежен гласок
прекрасна Линова песна, а оние гмечеле грозје
придружувајќи со песна и писок и сложно скокајќи.“

(Преп. Петрушевски)

Учесници на оваа перформанса се *παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι* = девојки и момци¹¹, чија изведба се одвива во рамките на гроздоберот, и тоа во процесот на гмечење на грозјето, што се прави со боси нозе. Кругот како облик на редување е присутен тука, чие јадро е момчето што свири и пее, и тоа е експлицитно најавено со синтагмата: *τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι* („во средината“). Глаголот *κιθάριζε* овде означува просто свирење на инструмент, бидејќи инструментот што се употребува е форминга¹². Момчето што свири на форминга е позиционирано на средина од групата што го гмечи грозјето и со нежен глас пее песна наречена *линова песна*, односно вид песна што се пеела на жетва или на гроздобер, т.е. кога се собираат плодовите. Тоа укажува дека изведбата се случува наесен. Ова е првпат во хеленската книжевност да се идентификува ваков вид песна. Во овој дел од описот на штитот се присутни повеќе сетила за восприемање, бидејќи има зборови што се однесуваат на сетилото за вкус, за допир и за слух во најголема мера. Момците и девојките ја придружуваат оваа изведба со својот танц и песна, опишани преку еден збор: *μολπή* (музика; пеење и танцување). Во архајскиот период, пак, глаголот *μέλπομαι* укажува на танц и песна истовремено. „Зборот *ὑγμός* (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 улога како и *ὀλολυγή* (кликање) што го придружува пајанот“ (Томовска 2017, 72). Всушност и овде, како и во хименајот, е веројатно дека има рефренска структура во која водачот е оној што свири на форминга. Момците и девојките пеат заедно и истовремено.

Пр. 3. Хомер уште еднаш претставува група од неженети момци и девојки, но овој пат на собор, кој веројатно е празник на некое божество:

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις,
τῷ ἱκελὸν οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.

¹¹ *ἀταλὰ φρονέοντες* (нежно размислувајќи) не се однесува на тоа што го прават момците и девојките во моментот, туку се алудира на нивната младешка невиност.

¹² Всушност кај Хомер никаде недвосмислено не е именуван инструментот китара (*κιθάρα*), туку или глаголот *κιθαρίζειν* (свирам на китара), или именката *κίθαρις* (китариде) што може да означува и свирење на китара, или *κιθαριστὺς* што ја означува уметноста на свирење на китара.

ἔνθα μὲν ἠΐθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι
ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χειρᾶς ἔχοντες.
τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ
καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων. (590–598)

„Накитил внатре и оро прочутиот куц Ракотворец,
исто как' она што Дајдал во ширниот Кнос го сликал
некогаш за Ариадна, за убавокосата мома;
онде неженети момци и девојки, в мираз што носат
говеда, воделе танец држејќи се за раце здраво;
момите фустани тенки си носеле, момците ризи,
красно исткаени сите, од маслото потсветнувајќи;
момите убави венци носејќи, а момците мечој
златни си носеле сите обесени в сребрени рамни;“

(Преп. Петрушевски)

Ова е еден од ретките примери кога хор од млади момчиња и девојки извршува некаков религиозен обред¹³ што вклучува танцување (ὄρχευντο) на простор определен за таа функција. Тој простор Хомер го нарекува *χορός* (оро во преводот горе), а во подоцнежниот период добива назив ὄρχήστρα. Обредот има очигледни сличности со танцот на жеравот на Тесеј¹⁴ (сл. 2) – церемонијален танц што се изведувал секоја година на Делос, во чест на спасувањето на седумте момци и седумте девојки од лавирингот на Минотаурот. Тесеј, како што кажува схолионот за *Илијада* 18.591–592, го исплел (ἔπλεκεν)¹⁵, т.е. го повел ороτο (χορός) на Делос по истата схема по која се движеле во лавирингот¹⁶. Имено, Тесеј е и во улога на кореограф –χοροδιδάσκαλος, ако

¹³ На свеченоста на овој танц укажуваат облеките што ги носат момците и девојките.

¹⁴ Plutarchus (Theseus, 21): καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέροντος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος.

„Овој вид танц жителите на Делос го нарекуваат жерав, како што раскажува Дикарх.“ (Прев. Д. Тошева)

¹⁵ πλέκω значи *плетам, составувам, врзувам, создавам*.

¹⁶ ἐξελθὼν δὲ μετὰ τὸ νικῆσαι ὁ Θησεὺς μετὰ τῶν ἠϊθέων καὶ παρθένων χορὸν τοιοῦτον ἔπλεκεν ἐν κύκλῳ τοῖς θεοῖς, ὅποια καὶ ἡ τοῦ λαβυρίνθου εἰσοδός τε καὶ ἔξοδος αὐτῶ ἐγγέγονει. τῆς δὲ χορείας τὴν ἐμπειρίαν ὁ Δαίδαλος αὐτοῖς ὑποδείξας ἐποίησε.

„Кога Тесеј излезе по неговата победа [над Минотаурот] со младите момци и девојки, тој завезе (ἔπλεκεν) такво оро (χορός) во кружен облик за боговите како што беше неговото влегување и

χορός го толкуваме како оро/танц, и во улога на χοροποιός, тој што го составил хорот како група.

На сл. 2 е прикажан моментот кога младината под водство на Тесеј пристигнува на брод на Делос и се движи во процесиски танц. Момите и момците се фатени за рака наизменично, исто како во пр. 3 кај Хомер (χεῖρ' ἐπὶ καρπῶ); вакво движење не е забележано во претходните примери кај Хомер.



Сл. 2. Танцот на жеравот. Тесеј и атинската младина во мешан состав (ἀναμικτός) изведуваат танц на Делос, откако избегале од Крит. Илустрацијата е насликана на кратер направен од Ерготим. Слика е Клитија. Припаѓа на црнофигуралниот стил, околу 570 г. пр. н. е. Кратерот се наоѓа во Археолошкиот музеј во Фиренца.

Текстот на Хомер продолжува со подетален опис на танцот:

οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεςσι
ρέϊα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμησιν
ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ' ἰμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος
τερπόμενοι· (599–604)

„сега ќе стрчнеле напред со носете лесни и лесно
сосем, ко нарачан вител, што вештиот грнчар седејќи
си го обидува в час и завртува в рацете лесно;
потем ќе стрчнеле назад во низови едни кон други;
околу китното оро се собрало множество народ
за да ги гледа...“

(Преп. Петрушевски)

Под коментарот за глаголот *θρέξασκον* (трчаа) схолиите велат: *ποτέ μὲν κυκλοτεροῦ τὸν δρόμον ἐποιοῦντο, ποτέ δὲ ἀντιμέτωποι ἀλλήλοις γινόμενοι κατ' ὀρθὸν δι' ἀλλήλων*

излегување од лавиринтот. Дајдал ја осмисли опитноста на танцот (τῆς χορείας τὴν ἐμπειρίαν...ἐποίησεν) и им ја покажа ним.“ (Прев. Д. Тошева)

ἕθεον („Еднаш правеле движење во круг, а потоа соочени лице в лице трчале право едни кон други“). Имено, на кружното движење покажува и споредбата на ова движење со правењето грне од страна на грнчарот, кое се одвива во круг. Овде терминот χορός (18.603) добива преносно значење на оро или можеби хор, кој изведува оро. Танцот во овој пример е идентичен со танцот на хорот на Тесеј; на оваа сличност се алудира и со споредувањето на уметноста на Хефајст со онаа на Дајдал, кој на Кносос сликал за Аријадна (18.591–592).

Хорот во пр. 3 е исклучиво хетероген во однос на танцот: момците и момите играат заедно и истовремено, но не може да се знае дали истото тоа се однесува и на песната. Овие млади луѓе играат на музичка придружба од китара/форминга. Прикажани се и двајца ἐξάρχοντες (предводници на хорот), кои се наоѓаат во средина на ороото и се вртат во круг: ἐδίνεον κατὰ μέσσοις изведувајќи μολπή (песна и танц). Улогата на овие ἐξάρχοντες – предводници не е просто водење на хорот, бидејќи тоа го прави хороводецот, туку содејствување со хорот – тие се наоѓаат надвор од него и започнуваат песна и оро, дозволувајќи му на хорот да исполнува некаков рефрен. Тие имаат и друг назив што ги определува поблизу: κυβιστήτηρε, што во македонскиот превод на *Илијада* е преведено *пеливани*, кој може да се замени со преводот *танчари*, зашто самиот назив означува луѓе што се вешти во танц, имаат акробатски вештини, т.е. изведуваат специјални и потешки танци од оние на групата. Поради тоа тие имаат соло изведба. Толпата што присуствува на соборот се насладува од оваа глетка.

Заклучок

Трите прикази на лирски изведби во *Илијада* XVIII се однесуваат на хорови од млади луѓе – момци и девојки, кои играат и пеат во придружба на инструмент. Станува збор за мешани хорови, составени од машки и женски членови, што е ретко забележан случај во хеленската лирика. Но, овие хорови се хомогени според возраста на членовите, на што укажуваат термините што се употребени: пр. 1. νύμφας/κοῦροι; пр. 2. παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι; пр. 3. ἡῖθεοι καὶ παρθένοι. Обликот на изведување на песните е амојбајонски, односно комуникација меѓу двете групи или водачот и групите. Самиот амојбајон кажува дека имаме индивидуи или групи што се издвојуваат во рамките на хорот. Хорот не е еден глас. Возраста на членовите на хорот ни кажува дека ова се млади луѓе што наскоро треба да стапат во брак, односно да остварат заедница – γάμος со која ќе се овозможи прокреација и ќе се обезбеди иднината на заедницата. Според тоа, овие пригоди се можност за поттикнување на нивното созревање, бидејќи тие, како што вели Хомер, се момчиња и девојки што размислуваат нежно, т.е. со невини срца: ἀταλὰ φρονέοντες (18.567).

На таквата функција на овие мешани хорови покажува особено ритуалната изведба (пр. 3), каде има не само мешани хорови туку и сложен танц, бидејќи покажува ритуал; прво се игра во круг околу жртвеник, а учесниците се фатени за рака, можеби наизменично машко-женско како на сл. 2. Потоа, има мешано играње, т.е. плетење, кое повторно укажува на остварување заедница, спојување на машкиот и женскиот принцип.

Освен возраста и брачниот статус на хорот, заедничко за пр. 1 и 3 е тоа што имаат гледачи, кои не учествуваат во изведбата, туку се воодушевуваат на глетката. Тоа е уште еден показател за јавноста на овие изведби. Во пр. 2, пак, не се посочува експлицитно на гледачи, но во наративот што претходи се спомнуваат гроздоберачи, кои секако се

присутни на гмечењето на грозјето од страна на младината. Како и да е, овие изведби се врзани за некакви настани од значење за животот на луѓето од хомерската заедница, а тоа се (1) свадба, (2) жетва/гроздобер, (3) ритуална процесија, кои не се случуваат секојдневно. Оттука и реакцијата на публиката е соодветна на овие несекојдневни пригоди: тие се насладуваат. Ова ја покажува втората функција и цел на песната и орото во овој опис: наслада или ἡδονή, иако конкретниот збор не е наведен кај Хомер; за да ја опише радоста од гледањето и слушањето на овие изведби, Хомер употребува зборови како *θαύμαζον* (18.496) и *τερπόμενοι* (18.604). Тоа во голема мера кореспондира со ставот на Платон дека музиката е дар од боговите, кои се „смилостивиле над човечкиот род, по природа намачен, па на луѓето им одредиле одмор од напорите и трудот, смена на празници во слава на боговите, па им ги дарувале како празнични содружници – Музите, Аполон, вождот на Музите, и Дионис, со цел да го подобрат начинот на живот во празничните слави во заедница со боговите“ (Платон, *Закони* 653 D, превод Е. Колева), а подоцна кореспондира и со ставот на Аристотел, кога зборува за воспитните аспекти на музиката, која впрочем произлегува од слободното време (*σχολή*): „Поради тоа предците и ја внеле музиката во воспитувањето, не како нешто нужно (зашто таа воопшто не е нешто такво) ниту корисно [...], таа е заради животот посветен на слободното време“ (*Политика*, 1338a13–22, превод Бузалковска-Алексова, Џукеска).

Библиографија

- Аристотел (2006), *Политика*. Превод од старогрчки, коментар, белешки и поговор Маргарита Бузалковска-Алексова и Елена Џукеска, Слово, Скопје.
- Athanassaki, Lucia, Ewen Bowie. (eds.) (2011), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Calame, C. (1997), *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. Translated by Derek Collins and Janice Orion. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham-Boulder-New York-London.
- Cullhed, E. (2014), 'Movement and Sound on the Shield of Achilles in Ancient Exegesis', *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 54, 192–219.
- De Jong, I. J. F. (2011), 'The Shield of Achilles: from metalepsis to mise en abyme', *Ramus*, 40(1), 1-14.
- Edwards, M.W. (ed.) (2000), *The Iliad: A Commentary: Volume 5, Books 17-20*, general editor G. S. Kirk, J, first published 1991, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ferrari, F. (2010), *Sappho's Gift: The Poet and Her Community*. Translated by Benjamin Acosta-Hughes and Lucia Prauscello, Michigan Classical Press, Ann Arbor.
- Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus* (1982). Edited and translated by David A. Campbell., Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Himerius (1951), *Himerii Declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*. Edited by A. Colonna, Officina Polygraphica, Rome.
- Homer (1920), *Homeri Opera in five volumes*. Edited by David B. Monro and Thomas W. Allen, Oxford University Press, Oxford.
- Хомер (1995), *Илијада*. Препев од старогрчки, Михаил Д. Петрушевски, Детска радост, Скопје.
- Хомер (2008), *Одисеја*. Од старогрчкиот оригинал превел и препеал Михаил Д. Петрушевски. Ракописот го приредиле за печат Калиопа Петрушевска и Владимир Петрушевски, Магор, Скопје.

- Koopman, N. (2014), *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration*, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Lyra Graeca: Being the remains of all the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus Excepting Pindar* (1922), Vol. I. Ed. and transl. by J. M. Edmonds, Heinemann, London.
- Платон (2007), *Закони*. Превод од старогрчки и предговор Елена Колева, Три, Скопје.
- Scholia Graeca in Homeri Iliadem: ex codicibus aucta et emendate* (1875). Edidit Gulielmus Dindorfius, Clarendon Press, Oxford
- Taplin, O. (ed.) (2000), *Literature in the Greek and Roman worlds*, Oxford University Press, Oxford.
- Томовска, В. (2017), *Хорот и хорската лирика во хеленската трагедија*, Филозофски факултет, Скопје.

Mixed Choruses in Homer: Achilles' Shield (*Il.* 18)

Daniela Tosheva

Assist. Prof. Dr.
Institute of Classical Studies
Faculty of Philosophy, Skopje

toshevadaniela@gmail.com

SUMMARY

Mixed choral performances are very rare phenomenon in Greek lyric. In spite their rarity, Homer describes three lyric performances of mixed choruses on the shield of Achilles (*Il.* 18 478-608). They are composed of young men and girls, who dance and sing in accompaniment to musical instrument. However, these choruses are homogenous according to their age, considering the terminology used to describe them: 1. *νύμφας/κούροι*; 2. *παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθιοι*; 3. *ἡῖθιοι καὶ παρθένοι*. Their youth reveals the very purpose of these mixed choruses whose performance context is public occasion: they have reached a marriage appropriate age, and are preparing for marriage (*γάμος*) in order to procreate and secure the future of their community. In this context these public occasions are opportunity for their sexual maturation to be incited, because they are *παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθιοι ἀταλά φρονέοντες* (567) "girls and young men with innocent hearts". Besides this essential purpose, the most obvious purpose of these public performances is to achieve enjoyment for both parties: the performers and the audience.