

УЛОГА ХОРА У АРИСТОФАНОВОЈ КОМЕДИЈИ *ЖАБЕ*²

АПСТРАКТ: Рад се бави разматрањем историјског и политичког контекста Старе античке комедије у античкој Грчкој. На свом врхунцу, а посебно у делима Аристофана, комедија је добила превасходно политичко значење. Хорови су имали велику улогу, како у грчкој трагедији тако и у комедији. У овом раду расправља се о улози хора у Аристофановим комедијама укључујући и његову оноματοпејску улогу, са централним освртом на комедију *Жабе*. Античке трагедије и комедије су инспирисале вековима различите уметнике, па тако, крајем XIX века, композитор Чарлс Хуберт Хејстингс Пери компонује низ дела за Аристофанове комедије, међу којима је и омузикавање *Жаба*. Претпоставља се да је у трагедији постојало јединство текста и музике, као и да је њихов однос био исти и у комедији. На основу „рекреације“ музике овог композитора можемо добити увид у то колико је заиста била значајна улога античког хора, као и постојање тесног односа текста и музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Аристофан, *Жабе*, комедија, антички хор, Атина, Чарлс Хуберт Хејстингс Пери.

„Шта је право, то зна и комедија.“

Архањани, Аристофан

Дух Старе античке комедије

Комедија (грч. κωμῳδία — походна песма), као једна од драмских врста, развила се у Атини, где је као и трагедија, од самог почетка била везана за светковине посвећене богу Дионису.³ На основу поделе коју је извршио Милош Н. Ђурић познате су нам три развојне фазе античке комедије: Стара, Средња и Нова комедија.⁴ Стара античка комедија, која ће и бити у фокусу овог семинарског рада, везује се за период краја V века пре нове ере. Она је сматрана комедијом карикатуре, али је, свакако, била и више од тога. На свом врхунцу, у делима Кратина, Хермипа (Ἑρμῖπλος), Еуполида (Εὐπολῖς, око 446. пне. – око 411. пне.) и нарочито Аристофана (Ἀριστοφάνης, око 445. пне. – око 385. пне.), она је пре свега и готово у потпуности политичка.

¹ Контакт адреса: cirilovic.ana@gmail.com

² Семинарски рад писан је у оквиру предмета Општа историја музике – Стара музика 1: Музика у античким цивилизацијама и средњовековној западној Ецропи, под менторством др. Тијане Поповић-Млађеновић, школске 2015/2016. године.

³ Стара комедија обухвата крај V века пре нове ере, Средња комедија обухвата период од почетка IV века пре нове ере па до Александра Македонског; што се тиче периодизације Нове комедије, Милош Н. Ђурић у својој студији Историја хеленске књижевности не даје податке у вези са периодом када се она јавља али претпостављамо да се постепено развијала из Средње комедије, те можемо рећи да је везана за период након Александра Македонског.

⁴ Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, (Београд, Завод за уџбенике и наставна средства), 1992, 340.

Грађу јој је могло дати све што је припадало политичкој и друштвеној сфери Атине а нападала је све што је претило слободи, верским и традиционалним етичким и естетским обичајима. Стара комедија је била нека врста оштре критике јавних и приватних порока, у којој је комедиографима била дата потпуна слобода говора (грч. *παρρησία*). Премда нису били искључени ни лични напади без икаквих виших претензија осим тренутне забаве, ипак су најчешће ликови савременика извођени на позорници и исмевани у вези с неким политичким или друштвеним догађајем. Заплет је увек постављен у контексту неке савремене ситуације али је носио и снажно истакнуту дозу фантастике. Најразноврснији ликови, оживљене алегорије и митолошка бића појављивала су се на позорници заједно са ликовима савременика (и препознатљивих као таквих) из стварног живота. Уз толику количину потенцијалне грађе за тематику и облик комедија, сложени, вишедирекциони заплети су били непотребни и нису примењивани. Премда је ова врста старе комедије била могућа само у условима демократског уређења, ипак су њени песници углавном били непријатељски расположени према тој истој демократији и према њеним вођама.

Данашња знања о Старој комедији и даље се умногоме ослањају на сачуваних једанаест Аристофанових комада (од укупно 44, колико их је написао). Сви Аристофанови комади имају у основи исти 'образац': нека револуционарна идеја, која треба да промени постојеће стање које протагониста више не може подносити, спроводи се упркос свем прот ивљењу и доводи се до својих крајњих послед ица, које су за неке добре а за неке лоше. Како се сатира излаже у облику утопије, невероватност радње ствара изразито јак комички ефекат.⁵ Тако у *Ахарњанима* (грч. *Ἀχαρνῆς*, 425. пне.) човек коме је дозлогрдио рат склапа сепаратни мировни уговор са Спартом и придржава га се упркос свим оптужбама за издају те ужива у благодати мира, као што су гозбе, неометана трговина, славља и повратак свом имању. У *Витезовима* (грч. *Ἰππῆς*, 424. пне.) оштро се напада вођа радикалне демократије Клеон који је тада био на врхунцу моћи. *Облаци* (грч. *Νεφέλαι*, 423. пне.) критикују софистичко образовање, представљајући Сократа као карикатуру софистике и приказујући надметање Праведног и Кривичног говора, где први хвали старо и строго васпитање а други доказује да нема правде и да се закони могу кршити. *Осе* (грч. *Σφήκες*, 422. пне.) исмејавају страст Атињана за парничењем приказујући судски процес прот ив пса који је украо сир. Комедија *Мир* (грч. *Εἰρήνη*, 421. пне.) приказана је неколико дана пре Никијиног мира: један сељак одлази на небо да ослободи богињу мира коју заробљену држи бог рата, ослобађа је и доводи на земљу упркос прот ивљењу произвођача оружја. Једна од најдуховитијих комедија је комедија *Птице* (грч. *Ὀρνίθες*, 414. пне.) која пародира полит ичке, социјалне и верске планове о побољшању света: два Атињанина лете према птицама и између неба и земље

⁵ В. у: Milivoj Sironić i Damir Salopek: *Povijest svjetske književnosti, knj. 2 (Grčka /antička/, rimska, bizantska, srednjovekovna latinska, novovjekovna latinska, novogrčka i albanska književnost)*, (Zagreb: Mladost, 1977), 124–26.

оснивају птичји град, Кукунебоград (грч. Νεφέλοκοκκυγία), одакле ће птице владати људима и боговима. *Женска скупштина у Тесмофорију* (грч. Θεσμοφορίαζουσαι, 411. пне.) пародира модерне трагичке песнике, посебно Еурипида, којег жене осуђују на смрт због његове мизогиније. *Лизистрата* (грч. Λυσιστράτη = она која распушта војску, 411. пне.) приказана је после атинског пораза код Сиракузе и има антиратну тенденцију: жене зараћених страна ускраћују сполне односе својим мужевима и тиме их присиљавају на склапање мира. *Жабе* (грч. Βάτραχοι, 405. пне.) написане су након Еурипидове смрти: Дионис, забринут због судбине трагедије, одлази у Хад да доведе на свет Еурипида, а у другом делу комада надмећу се Есхил и Еурипид цитатима из својих трагедија, где победу односи Есхил. Комедија *Жене у народној скупштини* (грч. Ἐκκλησίαζουσαι, 392. пне.) исмева жене, које уместо народ них демагога преузимају државну управу и успостављају заједништво имовине, жена и мужева: то је једини експеримент — каже песник — који Атина још није пробала. У комедији *Плут* (грч. Πλούτος = Богатство, 388. пне.) жали се песник на неправедно расподељено богатство а нарочито је успела сцена надметања Богатства и Сиромаштва.

За ову врсту комедије карактеристична је, дакле, обрада тема од опште важности, нпр. рат и мир, модерно и традиционално образовање, правична и неправична расподела богатства, те њихово транспонирање у свет обичних људи и њихових породица.⁶ Махафије (John Pentland Muhhafy) примећује да песници старе комедије нису могли бити тако продуктивни као трагичари, јер су своје заплете морали измишљати; с друге стране, будући да су ти заплети зависили од ефемерних (‘дневнополитичких’) догађаја, комедиографи су морали писати брже од трагичара. Он чак примећује и неке сличности између раздобља старе комедије и Шекспировог доба, на пример, то да су писци често почињали као глумци — па тако из неких

⁶ Политичка Стара комедија била је заправо само једна врста комедије, која је дошла до изражаја управо захваљујући чињеници што њој припадају главни Аристофанови комади који су дошли до нас. Међутим, Аристофан и његови савременици нису обрађивали само политичку тематику, већ и разне друге теме којима се комедија бавила и пре и након њих. Тако се, осим за Кратеса и за Ферекрата, који се на њега угледао, може се рећи да по преовлађујућој тематици припада пре средњој или чак новој комедији: он, на пример, у Хирону (Χείρων) критикује иновације у музици, у Дивљацима (Ἀγριοί) описује живот ван цивилизације, а у Добрим људима (Ἀγαθοί) напада екстравагантан живот виших друштвених слојева. Митолошке теме обрађивао је Кратин у Немези (Νέμεσις) и Одисејима (Ὀδυσσεΐς), а књижевне у Људима са Серифоса (Σεριφιοί), као и у комаду Архилоси (Ἀρχύλοχοι), у којем се појављују ликови Хомера и Хесиода. Књижевност је и тема Трагичких певача (Τραγῳδοί) и Муза (Μοῦσαι) комедиографа Фриниха (Φρύνιχος), као и у Аристофановим Жабама и данас изгубљеном Амфијарају (Ἀμφιάραος). Решавање загонетки (γρίφοι), једну од одлика нове комедије, налазимо већ у Кратиновим Клеобулинама (Κλεοβουλῖναι). Мотив златног доба обрађују Телеклид у Амфиктионцима (Ἀμφικτιόνες) и Еуполид у Златном роду (Χρύσειον γένος). Хермип је написао Рођење Атене (Ἀθηνᾶς γοναί), а зна се да су ‘рођења’ (γοναί) била међу омиљеним мотивима средње комедије. Чак ни у Аристофановом Плуту не ради се више о политици или о књижевности, него о неједнакој и неправедној расподели богатства; сви ликови у том комаду су генерализације, а једну од главних улога игра роб, као што ће бити случај у каснијој комедији. Такође, спомиње се и Аристофанова комедија Кокал (Κόκαλος), која са својом темом љубавне интриге и сценом препознавања јасно антиципира неке од главних одлика нове атичке комедије. Детаљније о овоме в. у: P.E. Easterling and E.J. Kenney, *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 356.

античких вести сазнајемо да су Кратес и Ферекрат такође били глумци, и то ривалски настројени један према другом; затим да су морали стварати врло брзо те су уместо нових комада приказивали и измењене верзије старих — па тако чујемо о два издања Аристофанових *Облака*; даље, аутори су се често ослањали на дело других комедиографа, што је могло ићи све до оптужби за плагијат — Еуполид, на пример, оптужује Аристофана да је позајмио од њега за *Витезове*, док Аристофан у каснијем издању *Облака* оптужује Еуполида да је за Марику позајмио из његових *Витезова*, и коначно, да су своје драме приказивали под туђим именом — тако је, на пример, Аристофан често приказивао своје комаде под именима позоришних делатиника Филонида и Калистрата.⁷

Стара комедија и слобода изражавања

Слобода изражавања коју су песници старе комедије имали у Атини расла је и опадала с политичком слободом у том полису. Према Цицероновим речима, постојао је и посебан закон који је атинским комедиографима гарантовао некажњивост: „Код Грка је“, каже Цицерон, „и законом било дозвољено да се у комедији о свакоме по имену каже оно што се жели рећи“.⁸ Међутим, колики је био утицај комедије на друштвену и политичку стварност савремене Атине и даље је предмет расправе. С једне стране, Платон изгледа није потцењивао утицај који комедија има на формирање представа и закључака код ‘обичног народа’, па у *Одбрани Сократовој* указује на Аристофанове *Облаке* као један од главних извора информација о Сократу за обичног човека: „То сте и сами гледали у комедији Аристофановој“ — каже ту Сократ — „некакав Сократ лебди онде и говори да ваздухом путује, и многе друге будалаштине блебеће; а од свега тога ја ништа, ни много ни мало, не разумем“. С друге стране, атинске судије су 424. пне. доделиле прву награду Аристофановим *Витезовима*, у којима је Клеон, тадашњи неприкосновени вођа демократије, представљен као опаки пафлагонски роб а онда је неколико недеља потом тог истог Клеона народ изабрао за стратега.⁹

Период просперитета такозване политичке комедије почео је учвршћивањем атинске моћи након персијских ратова и завршио се крајем пелопонеског рата, обухватајући отприлике период од 460. пне. до 393. пне. Међутим, песничка се слобода и у том периоду сусретала с отпорима. У време архонта Морихида (440–439. пне., Перикле је био један од десеторице стратега) донет је закон који је забранио комедиографима да исмевају живе савременике тако

⁷ Детаљније у: John Pentland Mahaffy, *A History of Classical Greek Literature. Vol. I: The Poets*, (New York: Harper & Brothers, Franklyn Square, 1880),

<https://archive.org/stream/historyofclassic01mahaffy/page/n7/mode/2up>

⁸ Ineke Sluiter and Ralph Mark Rosen (Eds), *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, (Boston: Leiden, 2008), 121–22,

<https://books.google.co.uk/books?id=R2z8sjmVLZYC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=%22nominatim+diceret%22&source=bl&ots=II5OHBa8nF&sig=12fefD6DrEcrfAonFnJlxBNdcg&hl=en&sa=X&ei=XRzLUppyLcuFyQOF54CQCQ#v=onepage&q=%22nominatim%20diceret%22&f=false>

⁹ P.E. Easterling and E.J. Kenney, нав. дело, 375.

што би их приказивали на позорници под правим именом („закон прот ив спомињања људи по имену у комедији“). Тај је закон остао на снази две године, да би био укинут у доба архонта Еутимена (437–436. пне., Перикле је и даље на положају стратега). Друго ограничење, које је вероватно уведено отприлике у исто време, тицало се забране члановима Ареопага — врховне судске инстанце у Атини— да се баве писањем комедија. Од 436. пне. политичка комедија наставила је да цвета, све док није дошла под удар неког Сиракосија, за кога се сумњало да је деловао на Алкибијадов наговор. На предлог тог Сиракосија донет је један закон, вероватно 416–415. пне., „да се нико не сме по имену спомињати у комедији“ (грч. μὴ κομῶδεῖσθαι ὀνομαστί τινα), но тај закон није дуго остао на снази. Што се тиче навода да је сличан закон донет и на предлог Антимаха, показано је доста уверљиво да је тај закон највероватније плод фикције и да никада није постојао.¹⁰ Управо зато се са сигурношћу може претпоставити и да је олигархијски преврат 411. пне. утицао на слободу изражавања у комедији.¹¹

Уколико је тада и дошло до опадања комедиографске делатности, Аристофанове *Жабe* (406. пне.) и Платонов *Клеофонт* (405. пне.) јасни су показатељи њеног оживљавања након обнове демократије. Једнако је сигурно и да је након пада Атине и током владавине тридесеторице тирана комедиографска слобода била поново ограничена, не само због губитка политичке слободе, него и због опште исцрпљеност и проузроковане ратом, која није дозвољавала да се хорови опремају и одржавају с оном старом раскоши. Отворено су се постављала питања и о оправданости великих трошкова хорегије у поређењу са све већим трошковима за војне потребе. Препреке су комедиографима умели да створе и они који су у њиховим комадима били нападнути. Коначно, на предлог дитирампског песника Кинесије, који је као лош уметник био под сталним ударом читавог низа комедиографа, донет је закон (можда око 390. пне.) који је толико ограничио јавне трошкове за приказивање комедија да се хор морао у потпуности укинути.¹² На то је комедиограф Стратис одговорио комедијом Кинесија, у којој је овога назвао ‘убицом хорова’ (грч. χοροκτόνος). Убрзо затим, на предлог Агирија донет је закон којим се смањила и накнада комичким песницима за приказивање представа. Тако је време Старе комедије почело са 80, а завршило се са 94. Олипијадом, односно, трајало је од 458. године пне. до 404. године пне.

¹⁰ Stephen Halliwell, Ancient Interpretations of ὀνομαστί κομῶδεῖν in Aristophanes, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 34, 1984, стр. 87.

¹¹ J. E. Atkinson, Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius’ Decree, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 42, No. 1, 1992, стр. 56-64.

¹² William Smith (Ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 1870.

О хорском певању птица, зујању оса и крекетању жаба – Аристофан vs. Пери

Већ је поменуто да је најславнији представник Старе античке комедије био Аристофан. По Хегеловом мишљењу, Аристофанова комедија је „доспела до апсолутне слободе духа“ а по речима Милоша Н. Ђурића, он је најгенијалнији од свих сатиричара.¹³ Рођен је у такозвано „златно доба“ Атинске државе – 445. године пре нове ере, био је сведок дуготрајног пелопонеског рата за време чијег трајања су се дешавале многе класне и политичке борбе. Рат је уништавао не само крупне земљопоседнике него и ситне поседнике, сељаке, који су од рата највише страдали. Демократија, која је приграбила власт и спречила аристократију да поново влада, била је за енергично продужавање рата, јер он је атинској трговини обећавао монопол и богаћење. Против рата били су аристократски земљопоседници, којима је рат нанео велику штету и они су проналазили савезнике у малим поседницима и вешто се користили не само њиховом мирољубивошћу и тежњом да се доведе крај рату, него и позориштем као средством пропаганде за своје конзервативне идеје. Аристофан је био уз аристократске земљопоседнике. У његових једанаест сачуваних од укупно четрдесет и четири комедије, уочава се та виша етичко – политичка тенденција, на све оно што се сматрало лошим: бездушни демагози, које најсмешнијим обећањима обмањују народ, присвајају заслуге других, улива ју страх сиромашним грађанима и савезницима и примају од њих новац да би их поштедели и извлачили корист где год могу, затим на хвалисавост војсковођа и несавезност судија, на знање и незнање већника, на лакоумност, на помаму за парничењем, па на рђаве последице софистичког учења, којим је народ био јавно огорчен, на старинска и несавремена схватања о узајамном од носу обају полова, на биготију, а и неке друге изопачености, на све то Аристофан је одговарао тако што је неуморно и смело излагао смеху и порузи.¹⁴

Структура старе атичке комедије позната је само из текстова Аристофанових сачуваних комедија, које су све настале у периоду од 425. до 405. пне. Композиција Старе атичке комедије била је одређена спојем хорских (претежно лирских) елемената, с једне, и чисто драмских елемената, с друге стране. Хор је, како се претпоставља, имао 24 члана и могао се поделити на два полухора.¹⁵ Кад су ови наступали самостално, један хоровађа је предводио први полухор, док је други полухор имао свога, другог хоровађу. Глумци су носили костиме, који су укључивали велики кожни фалус окачен за појас. Број глумаца био је у комедији ограничен на три, као и у развијеној трагедији, што значи да је један глумац често морао глумити више улога у истој представи.¹⁶

¹³ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 334.

¹⁴ Исто, 345.

¹⁵ Исто, 257.

¹⁶ Исто, 251.

Основни елементи који су чинили стару комедију јесу: пролог, парода, агон, парабаса, епизодне сцене, егзода.¹⁷ Пролог је сцена у којој се публика обавештава о теми комада. Следи парода, тј. бучни улазак хора на позорницу, при чему песму хора повремено прекида говор глумаца. Парода прераста у агон, тј. у расправу двојице глумаца, који заступају опречне ставове и мишљења, уз учешће хора. Агон има сложену структуру. Након уводне песме, хоровођа подстиче једног од глумаца да говори (то је обич но онај који ће у расправи бити побеђен). Први глумац износи своје аргументе, при чему га упадицама могу прекидати његов противник, други говорник, или неки од комичних типова. Врхунац излагања првог глумца чини задихани „пнигос“, завршни део беседе изнет убрзаним темпом, изговорен готово у једном даху. Затим други глумац понавља целу шему. На крају хор излаже свој закључак о дискусији у тзв. сфрагиди (грч. σφραγίς = печат). Агон је кулминација заплета у комаду и углавном је посвећен неком актуелном проблему. Од сачуваних комедија, агона нема у *Ахарњанима* и *Тесмофоријазусама*, а у *Витезовима* и *Облацима* јављају се по два агона. Након агона обично долази парабаса, најважнија хорска партија, где глумци напуштају позорницу, а хор ступа напред (грч. παραβαίνειν) и обраћа се директно публици, чиме разбија сценску илузију. Парабаса тематски често излази из оквира драмске радње и бави се самим песником или политичком ситуацијом у Атини. То је најчешће тема средишње беседе хоровође (тзв. праве парабасе). У пет старијих Аристофанових комедија хоровођа ту чак и говори у име самог песника. С формалне стране, парабаса има два главна дела. Први део чине кратки увод, тзв. коматион (грч. κομῆτιον) упућен публици те ‘права’ парабаса, тј. дужа беседа хоровође (епирема), која на крају прелази у пнигос. Други главни део четири песме полухорова (ода и антода, епирема и антепирема), при чему након сваке од ове четири песме следе говорни делови у којима се вође полухорова обраћају публици. Поред главне, могла се јавити и с поредна парабаса. Парабаса, као део комедије који је искључиво хорски и који не утиче на развој радње, опада како расте занимање за организовану драмску радњу и како слаби улога хора. Затим следи низ епизодних сцена, у којима хор не учествује а где се јунак комедије сусреће са различитим комичним ликовима, које једног по једног испраћа с позорнице или тера у бег. Представа се најчешће завршава наговештајем распусног веселја – светковине, свадбе, гозбе. У свечаној поворци, хор излази са сцене (то је егзода) а с њим обично и главни јунак комедије.¹⁸

Важност музичког елемента у старој атичкој комедији добро се види у Аристофановим *Птицама*, комедији која „представља спектакуларни врхунац музичке стране античке комедије“¹⁹ и у чијем се самом тексту могу препознати неке од визуелних и музичких могућности створених избором хора састављеног од птица. Првих двестотине стихова посвећено

¹⁷ Sironić i Salopek, нав. дело, 121.

¹⁸ Детаљније у: Исто, 340–44.

¹⁹ Easterling and Kenne, нав. дело, 380–81.

је углавном постепеној припери за разрађени след хорских песама. На почетку комада двојица Атињана крећу на пут међу облаке у потрази за миром и за срећу сваки са собом носи по једну птицу (грч. ὄρνις = „знамење“, али и „птица“). У облацима срећу митског Тереја, који се претворио у пупавца, и након разговора с њим одлучују да оснују птичји град ни на небу ни на земљи који ће се звати Кукунебоград (грч. Νεφέλοκοκκυγία, од νεφέλη = облак и κόκκυξ = птица кукавица). Позивају се птице да се придруже овом подухвату. Прво пупавац Тереј у лирским стиховима позива своју супругу Прокну, славуја по облику, која одговара славујевом песмом а затим се позивају птице с поља, из врта, с планине, из мочваре, с мора. Речи варирају између људског језика и оноματοпејских позива различитим врстама птица, а метричка структура јасно указује на песму виртуоза и на плес с плесним корацима и кореографијом који се мењају у зависности од тога која група птица се позива. Коначно, кад се птице појаве на позорници, свака је обучена у другачији раскошни костим у складу с врстом којом припада.²⁰

Аристофанову комедију *Жабе*, изведену први пут 405. године пре нове ере, се данас сматра за једно од његових *Жабе* најуспешнијих дела, а истовремено и за прву детаљну и образложену књижевну критику у савременом значењу.²¹ Препознавши управо ове квалитете Аристофанове комедије, али и његовог целокупног опуса, енглески композитор Чарлс Хуберт Хејстингс Пери (Charles Hubert Hastings Parry, 1848—1918) упушта се у стваралачку авантуру и компонује низ дела за оксфордску продукцију Аристофанових дела, међу којима се нашла и сценска музика, компонована за мушки хор и оркестар *Жабе*, настала 1892. године.

Предмет комедије јесте Атина, при крају Пелопонеског рата, између победе код Аргинуских острва 405. године пре нове ере и коначног слома годину дана касније код Егоспотама. Према тумачењу Радмиле Шалабалић идеја садржана у комедији односи се на напоре песника да укаже Атињанима на могући излаз, спас од потпуне пропасти у рату са Спартом. Аристофан излаже идеју да за Атињане спас није више ни у миру, ни у рату већ у повратку идеалима прошлости, идеалима из времена победа на Маратону и Саламини које симболишу на литерарном плану Есхилови трагички јунаци. Спас је у пропуштеном: да су се држали начела мере и правичности не би ни дошло до атинског империјализма и бескрајног ратовања. Сам наслов дела пародира софистичко надговарање, односно аристократско-олигархијско интелектуално ‘блебетање’ и демократско-демагошко гласно ‘крекетање’.

Аристофанову композицију чине пролог, пародос, парабаса, књижевни агон између Есхила и Еурипида и весели комос на крају. У прологу је представљен главни јунак комедије Дионис са својим робом Ксантијем. Дионис се упутио у доњи свет да свету врати једног истински великог песника Еурипида. Мотив силаска у доњи свет среће се у митологији (Орфеј),

²⁰ Исто.

²¹ Paul Cartledge, нав. дело, 1.

еписи (Одисеј – епозода са Лестригонцима, Кирком, Тиресијом), у Енеиди, у Епу о Гилгамешу, у фолклору многих народа. Аристофан даје слику доњег света који чине: Ахерузијско језеро, место са застрашујућим бештијама и орфичка област која има део за испаштање грешника и гај блажених. У пародосу наступа хор мисти, они који воде блажени живот у Хаду јер су за живота били посвећени у елеусинске мистерије. Пародос садржи инвективе упућене савременим личностима, песницима, полит ичарима: комедиографу Кратину, порезнику Торикиону, песнику Конесију, екстремном демократи и демагогу Архедему итд. У току пародоса драмска радња се даље заплиће. Дионис и његов роб Ксантије налазе се пред улазом у Хад. Пред вратима Хада долази до замене идентитета. Дионис подстиче Ксантија да се представи као бог а затим се преомишља. Еак, чувар, батинама проверава ко је бог од двојице посетилаца. Пошто не може да утврди ко је од њих двојице Дионис, сви заједно одлазе Плутону да разреши забуну. Хор затим извод и парабасу, интермецо који нема везе са радњом комедије већ коментарише актуалне полит ичке догађаје. Хор тражи опроштај за припаднике олигархијске странке, наглашава кривицу вође олигарха Фриниха, а остале сматра заведеним; тражи да се њима омогући јавно суђење на које имају право и остали Атињани, да им се врате политичка права, исмева Клеофонту, демагога екстремних демократа, противника мира. Закључује како се у Атини цене неваљалци и поганци а одбачени су часни и племенити грађани.

Затим следи бурлескни увод у песнички агон, тзв. други пролог. Разговарају Ксантије и Плутонин роб који најављује Плутонину намеру да организује такмичење између Есхила и Еурипида који полажу право на прво место у трагедији и почасти у подземном свету. Судија ће бити Дионис. Затим следи песнички агон у коме је контрастно приказивање једног и другог песника спроведено до краја.

Еурипид замера Есхилу: статичност, споро развијање драмске радње, остављање глумца без текста на сцени, предуге хорске парт ије, високопаран стил, чудне кованице, таутологију и плеоназам у пролозима. Еурипид истиче у свом стваралаштву: увођење говорног језика, потпуно представљање својих јунака у прологу, приказивање свакодневног живота, навика, увођење ликова из свакодневног живота који говоре језиком обичних људи, те истиче да влада здравим разумом.

Есхил замера Еурипиду што је занемарио основну функцију драмског песништва да васпитава, да људе учи моралу, развија свест и разум. Есхилу је идеал јунаштво. Он замера Еурипиду: употребу увек истог метричког шаблона у прологу, честу употребу деминутива, диспаратност идеје и слике, музичке иновације (тона на истом слогу), обрађивање тривијалних тема помпезним и патетичним стилем, смислом немотивисано повезивање појмова, патетично подвојстручавање речи, избор тема и мотива (инцест и скрнављења) које лоше утичу на грађане.

Песнички агон је нерешен. На крају Дионис тражи савет за Атину. Еурипид тражи да се олигарси врате на власт, а против Алкиб ијада. Есхил предлаже да се нападне Спарта са мора и да се флота обнови, те да се на то утроше средства. Дело се завршава победом Есхила и веселим комосом.

У прологу²² *Жаба*, као посебно интересантан моменат издваја се прва хорска песма, такозвани хор жаба. Он наступа у тренутку када Дионис заједно са својим слугом Ксантијом прелази Ахерузијско језеро, веслајући сам без помоћи свог сапутника.²³ Жабе својом песмом најпре само прате Дионисово веслање; међутим, након извесног времена хор почиње све брже да пева диктирајући на тај нач ин брзину веслања самог бога Диониса. Након неког времена он се уморио, веслање му је све теже падало, те је он замолио жабе да престану са певањем; међутим, што их је он више молио, оне као да су њему у инат све јаче и живље крекетале. Да би се изборио са њима, Дионис је покушао да их надјача гласним изговарањем увредљивих речи, али жабе нису престале све док их он није ућуткао доказавши им да се и он разуме у крекетање, баш као и оне. Овај сасвим специфичан дијалог Диониса и жаба упућује на један вид надметања њиховим међусобним дијалогом говора и песме, између хора с једне стране и актера радње као солисте с друге стране. У овом дијалогу такође примећујемо једну врло важну улогу а то је да Аристофан хору даје слободу и самим тим додељује му једну од главних улога у тој сцени, а то је улога глумца.

Жабе: Крекеке, квак, квак!
Крекеке, квак, квак!
Ми, ђецо воде, баре,
Уз фрулу, пјесму гласну
Дед запјевајмо пјесму своју свучну:
Квак квак!
Њу око Нишанина
Зеусова сина Бакха
На Барам' пјеват знамо
Кад зна славе Лонаца
Пук вина накити се
И мјесту светом, дому моме, грне свијет.
Крекеке, квак, квак!
Дионис: А бољет мене почиње
Већ шупак, ви квак, квак!
Ал' можда зато, брига вас!
Жабе: Крекеке, квак, квак!
Дионис: Ал' бијес нек носи вас с тим квак!
Та нисте друго него квак!
Жабе: Да!, сваком лонцу заклопче
Ал' Музе, лири вјеште, замиловале ме
И Пан козоноги, у трску штоно свира

²² За разлику од трагедије, пролог у комедији обично је дужи, може бити разноврснији, и обухватити више различитих призора, од којих неки дају диспозицију радње, док други чине њен саставни, а то можемо добро видети у прологу комедије *Жабе*.

²³ Aristofan, *Komedije* (prev. Koloman Rac), (Zagreb: Matica Hrvatska, 1947) 469–480.

И китарашу Аполону сласт сам, радост
 Рад трске што за лиру гајим ја
 У води свуд по барама.
 Крекеке, квак, квак!
 Дионис: Ја веће имам жуљеве,
 А шупак давно зноји се,
 Мах, сагнем ли се, дрекнут ће
 Жабе: Крекеке, квак, квак!
 Дионис: Ал', роде пјева никад сит,
 Дед стан'те!
 Жабе: Пјеват ћемо
 Још више, јаче, јесмо л' икад
 За дана сунчаних, красних
 Кроз шаш, рагоз скакутале
 И пјеву се радовале
 Нашој пјесми ронилачкој
 Ил', Зеусове се кише клонећ,
 Хитро водиле смо коло,
 На дну воде запјевале,
 Клопци све су пуцкетали.
 Крекеке, квак, квак!
 Дионис: (хоће да их надвиче) Крекеке, квак, квак!
 Од вас то научих ево!
 Жабе: Великог баи за нас јада!
 Дионис: Већег за ме, ако пукнем,
 Веслом овим веслајућ.
 Жабе: Крекеке, квак, квак!
 Дионис: Крекећ'те, баи вам марим ја!
 Жабе: Али баи крекетат ћемо,
 Колико нас грло носи,
 Цио, цио божији дан!
 Крекеке, квак, квак!
 Дионис: (још јаче) Крекеке, квак, квак!
 Ал' зацијело не'ш нас ти!
 Дионис: Ни ви никад! Ја ћу кричат,
 Макар моро цио дан,
 Док не савладам, надлачам вама онај квак.
 Крекеке, квак, квак!
 (све је тихо)
 Једанпут ипак вас одучих квакат ја!²⁴

Хуберт Пери је ову хорску партију, жабљу песму, приказао кроз веома покретљив ритам дат у виду краћх нотних вредности – најпре осмина а затим и шеснаестина – у пункт ираном ритму. Веома сличан избор изражјних средстава карактерише готово све хорске партије жаба чиме композитор потцртава и у музичком смислу појачава хумористички карактер комедије.

Праву слику о музици каква је била унутар хорских партија Аристофанове комедије немамо, али на основу других показатеља, који су нам одмах уочљиви приликом читања комада, можемо наслутити о каквој је музици реч, тј. на који начин су хорови певали.

²⁴ Превод са грчког преузет из Aristofan, нав. дело, 479–80.

Константна смена хора и хоровође, или хора и актера радње нам указују да је у питању респонзоријално певање, у којем хор потврђује и употпуњује сваку реч коју хоровођа исказе. Та смена групе и солисте нам је најбоље уочљива у пародосу *Жаба* која је испуњена хорским парт ијама изузетне песничке лепоте.²⁵ У комедији пародос је сцена у којој хор долази на позорницу и представља се публици. Такође хор обично свом снагом опонира главном јунаку или јунаковим противницима, те можемо из тога приметити да је унутар пароде константна смена лирских и драмских ефеката, јер за разлику од пароде у трагедији која је као нека пауза у драмском току, у комедији радња у њој 'иде напред' редовним покретом, управо том сменом песме и говора, групе и солисте, што нам додатно показује да је хор заправо један од главних покретача драмске радње. У хорским деоницама пароде, за разлику од „жабље песме“ где хор има улогу глумца, овде више преовлађује улога коментатора, као једног главног посматрача радње, који доноси закључке и самим тим поспешује, као што је већ напоменуто, драмску радњу. Парода у *Жабама* почиње хором мисти, посвећени Елеусинским мистеријама²⁶, који играју и певају песму посвећену богу Јакху²⁷, заштитнику учесника у обреду поменутих свечаности. На самом почетку сцене чује се „дах свиралица“, како нам Ксантион открива, а потом се чује и хор који зове бога Јакха. Тек кад почне прва строфа, он ће изаћи на сцену и представити се. Аристофан елеусинској мистерији, религиозној манифестацији, час даје достојанствен и узвишен тон какав би требало да има, а час је спушта на најнижи ниво. Мрачну страну поменут их свечаности Аристофан приказује у сцени цепања одеће и дерања обуће верника некада блиских мистерију, која је праћена игром актера. Целокупан приказ је дат у контексту када је Атина финансијски исцрпљена ратовањима, чиме Аристофан на један саркстичан начин исмева стање у држави и друштву. У овом делу атински драматург хор дели у две групе певача, на женски и мушки хор.

Најважнија хорска партија у комедији, поменуто је, зове се парабаса. Парабаса се састоји од два главна дела, један без строфичне композиције, и други са строфичном композицијом²⁸. У Аристофановим *Жабама*, појављује се само први главни део, који се дели на још три сегмента: 1) комадић, који чини кратак увод, састављен у лирским метрима, а хоровођа га пева; 2) праву парабасу, састављену у анапестичким тетраметрима, па се често зове и „анапест“; 3) дуги део,

²⁵ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 483–88.

²⁶ Елеусинске мистерије су најсветлије и најпоштованије свечаности старе Грчке, које су се одржавале почетком јесени у част богиње Деметре и Персефоне.

²⁷ Aristofan, нав. дело, 483.

²⁸ Други главни део, са строфичном композицијом дели се на четири сегмента: први полухор који изводи оду, и која је код Аристофана сасвим лирска, и обично песма посвећена неком богу; затим хоровођа првог полухора рецитије публици упућену епирему, у трохејским тетраметрима, а садржај је састављен од порука и шала; након тога, следи трећи део, антода, који је такође песма посвећена неком божанству и изводи је други полухор; и последњи четврти део који се зове антепирема, која као и епирема има садржај шала и порука и изводи га хоровођа другог полухора. Потпуну парабасу са свим деловима имају само старији Аристофанови комади: *Витезови*, *Зоље* и *Птице*.

који представља завршетак парабасе и не мора уопште да буде дуг, међутим, захтева велики напор од хороваће, јер се краћи анапести унутар њега рецитују без прекида.²⁹ Ову парабасу у Жабама можемо поредити и са интермецом, будући да се налази између првог и другог чина у комедији, и није повезана са радњом комедије, већ коментарише актуелне политичке догађаје.

*Збор: Музо зађи, дођи
У коло свето да моје се ужијеш пјесме,
Народ да видиш силни гдје мудрост безбројна сједи
На сједиштим овдје,
Часте жељнија но Клеофонт. На лајавим устим'
Страшном њему цврком
Ласта трачка цврчи
Што на граници барбарској чучи, сједи
Он славујеву пјесмицу плачну пјева,
Ко да смрт га чека, Ма по гласа стеко.
Зборовођа: (гледаоцима)
Кола светог дужност, посо свјетоват и путит је
Граду што је добро. Прије свега нама чини се
Грађане да ваља изједначит и одузет страх.
Смами л' на гријехе кога Фринихова срца лукавство,
Свим посрнулима, кажем згоду ваља пружит тад
Да се перу, бране, оног старог гријеха ријеше свог.
Нитко, кажем не смије у град бити бешчастан
И срамота је, једанпут кад се бијеш на мору,
А Платејац и од роба мах господар постанеш.
Али ни то не бих, ја бар, звати мого нелијепим,
Него хвалим, само то вам дјело бјеше паметно.
Но и са правом ћете људима, што су с вама на мору,
Као оци њихни, многу битку били, а род су,
Несрећу опростит ту им једну гдје вас моле сад!
Али, премудре ој главе, прођимо се гњева свог,
Драге воље људе све, тко год се био на мору,
Родом себи створимо и грађанима часнима!
Али понесемо ли се и узохоломо сад
Према граду гдје нас загрљајем грле валови,
Послије ће се чинит: нису били људи паметни.
Збор: Умијем ли живот,
Значај у човјека спознат што плакат ће једном,
Дуго ни мајмун се, досадан сада, одржати не ће
Клиген онај мали,
Човјек најгори од свију бањара на свијету
Што сапуном машу
С мјесом од пепела
И салитре криве
И од кимолске земље. А он то види,
За мир није, без ћуле не иде никад,
Страх га, пијана би га
Свући мого нетко.
Зборовођа: (гледаоцима)
Често пута, учини се нама, већ се граду том*

²⁹ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 343.

*С грађанима злима и ваљаним исто десило,
Ко са старим и са новим новцем нашим од злата.
Оним ми се, макар да и није новац лош и крив
Већ од свега новца, тако бар се чини, најбољи
И он само добро кован, звуком звучним звучи баи
И свуд свијетом вриједи код Хелена и код барбара,
Њим се не служим, него овим лошим, бакреним.
Јучер, прекључер га саковали ковном најгорим.
Тако грађане, за које знамо да господа су
Племенита, тријезна, па поштена, добра честита
Рвалиште их зборови и глазба одгоји,
Такве гонимо, а бакрењацим, робљем, странцима,
Рђама и леглом рђа ми се за све служимо,
Макар баи доскитали се истом. Прије не би вам
Ни за жртву окајницу лако узео их град!
Али сад бар, ој ви луде, дед промијен'те своју ћуд,
Узмите опет добре! Сине л' сунце среће вам,
Бит ће хвале. Ако посрнете, мудар мислит ће
Да ви, ако и страдате, барем часно страдате.*³⁰

Хор говори о томе да у држави треба завести једнакост грађана, да обешчашћенима треба вратити част и углед.

Посматрајући постепено улоге хора у различитим хорским деоницама, можемо приметити по самом току драмске радње да Аристофан у парабаси, као најважнијој хорској партији, хору даје више улога. Хор има улогу главног глумца а такође има и улогу коментатора, који излазећи из оквира драмске радње у комедији, коментарише и указује на тадашње главне политичке проблеме у држави. И овим поступком можемо рећи да је Аристофан хорском песмом и хорским гласовима хтео да драмску радњу подигне на виши ниво и на најбољи начин припрем и драмски ток за кулминациону тачку у комедији, а то је агон између Еурипида и Есхила.

Као што се у трагедији претпоставља да је постојало јединство текста и музике, могли бисмо рећи да је исти случај и са текстом и музиком у комедији. То нам чак приближава и Хуберт Пери, у музичком току најважније хорске партије парабасе; осим што уситњава нотне вредности на шеснаестине, користи и у оба гласа исти ритам, а и третман текста је силабичан, и тиме он наглашава сваку реч. Такође, у последњој хорској парт ији, он *дужим нотним вредностима*, а чак и луковима, којима повезује те дуже нотне вредности, успорава ритмички ход, истичући речи „мисли“, „благослов“, „патња“ и „рат“, кључне за разумевање радње комедије.

Након парабасе, у комедији долази до кулминационе тачке, као што је већ напоменуто, а то је агон, који представља надметање између Еурипида и Есхила за првенство бољег песника, а судија им је Дионис. Аристофан овим агонем достиже врхунац своје васпитне мисије, тј.

³⁰ Превод са грчког преузет из Aristofan, нав. дело, 497–99.

говори да трагедија има позитиван утицај на политички дух и одговорност трагичара према народ ној целини;³¹ а такође истиче колики је значај придаван поезији у античкој Грчкој. О томе сазнајемо из следеће тврдње: „Зато песништво и важи као више филозофска и озбиљнија ствар него историја, јер песништво приказује више оно што је опште, а историја оно што је појединачно“.³² Комедија се завршава песмом хора која слави Есхилову победу и прати зубљама (бакљама) његов и Дионисов пут у свет живих.

*Збор: (прати Дионисам и Есхила зубљама)
Прво и прво пјеснику нашем на поласку горе
Сретан подајте пут ви, богови доље под земљом,
А граду нашем добру памет за велика добра!
Великих ћемо се јада и онога звекета бојног
Докраја ријешишти тако. Клеофонт нека се бори,
Па и други, кога је воља, на очинској груди!
(Сви отиду)*³³

Можемо приметити на основу анализа хорских деоница да хор у Аристофановој комедији *Жабе* има вишеструку улогу, али првенствена улога хора је једнака самој улози Аристофана као једног изврсног критичара стварности која га је окруживала; јер, можемо рећи да је хор огледало његових мисли, и да он можда може понајвише да продре у свест друштва. Мимо тог излагања смеху, критци, подругљивању, Аристофан је кроз своје комедије такође хтео и да прикаже политичко поштење, традиционалне вредности, здраво предање, стваралачку снагу и родољубивост старих песника. Он је сматрао да је некада морал био виши, образованост солидарнија, полит ика чистија, праведнија, и поврх свега људи паметнији и бољи. Хор је тај који отвара очи друштву, како је Аристофан веровао, и има за циљ да искаже старе вредности које не треба рушити све докле год се не појави нешто што је заиста боље.

Прилог

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Први чин, трећа нумера, *Хор жаба (Chorus of Frogs)*, тактови 1 – 158 (тактови су бројани од првог такта хорске нумере)³⁴

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Чин други, *Хор муза (Muse of the dance divine)*, главна хорска партија, тактови 1 – 139 (тактови су броја ни од првог такта хорске нумере)³⁵

³¹ Милош Н. Ђурић, нав. дело 356.

³² Исто, 356.

³³ Превод узет из Aristofan, нав. дело, 530.

³⁴ Партитура је доступна путем следећег линка:

https://ksl5.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP183529-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_1.pdf

³⁵ Партитура је доступна путем следећег линка:

https://ksl5.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP183530-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_2.pdf

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Чин трећи, Финални хор, (*Gods of the shadows below*), тактови 17–33 (тактови су бројани од првог такта хорске нумере)³⁶

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prev. predgovor i objašnjenje Miloš N. Đurić), Beograd, Dereta, 2015.
- Aristofan, *Žabe* (prev. uvod i predgovor Radmila Šalabalić), <https://www.scribd.com/doc/47333340/Aristofan-%C5%BDabe> приступљено 20.03.2016.
- Aristofan, *Komedije* (prev. Koloman Rac), Zagreb, Matica Hrvatska, 1947.
- Atkinson J. E., Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 42, No. 1, 1992.
- Biles, Zachary P., *Aristophanes and The Poetic of Competition*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Carteledge Paul, *Aristophanes and his Teatre of the Absurd*, Bristol, Classical Press, 1990.
- Easterling P.E. and E.J. Kenney, *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Halliwell Stephen, Ancient Interpretations of ὀνομαστί κωμωδεῖν in Aristophanes, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 34, 1984.
- John Pentland Mahaffy, *A History of Clasical Greek Literature. Vol. I: The Poets*, New York, Harper & Brothers, Franklyn Square, 1880.
- Phyllis Austern, Linda and Naroditskaya, Inna (Eds.), *Music of the Sirens*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.
- Poe Joe Park, *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 143. Bd., H. 3/4, *Multiplicity, Discontinuiti and Visual Meaning in Aristophanic Comedy*, 2000, 256 – 295, <http://www.jstor.org/stable/41234464> приступљено 23.02.2016.
- Sironić Milivoj i Damir Salopek, *Povijest svjetske književnosti, knj. 2 (Grčka /antička/, rimska, bizantska, srednjovekovna latinska, novovjekovna latinska, novogrčka i albanska književnost)*, Zagreb, Mladost, 1977.

³⁶ Партитура је доступна путем следећег линка:

[https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP183530-PMLP319914-Parry -
The_Frogs_Segment_2.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP183530-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_2.pdf)

- Sluiter Ineke and Ralph Mark Rosen (Eds), *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, Boston, Leiden, 2008, 121–122, beleška 9, <https://books.google.co.uk/books?id=R2z8sjmVLZYC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=%22nominatim+diceret%22&source=bl&ots=II5OHBa8nF&sig=12fefD6DrEcrfAonFnJIxBNdcg&hl=en&sa=X&ei=XRzLUppyLcuFyQOF54CQCQ#v=onepage&q=%22%20nominatim%20diceret%22&f=false> приступљено 14.03.2016.
- 14. William Smith (Ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 1870, s.v. Cinesias, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3%20Aalphabetic+letter%3DC%3Aentry+group%3D22%3Aentry%3Dcinesias-bio-1> приступљено 10.04.2016.
- Ђурић, Милош Н., *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, 1792.

THE ROLE OF THE CHORUS IN ARISTOPHANES' COMEDY *FROGS*

ABSTRACT: The paper examines the historical and political context of Old Comedy in Ancient Greece. At its peak, especially in the works of Aristophanes, comedy acquired a primarily political meaning. Choirs played a major role in both Greek tragedy and comedy. This paper discusses the role of the chorus in Aristophanes' comedies, including its onomatopoeic role, with a central focus on the comedy *Frogs*. Ancient tragedies and comedies have inspired different artists for centuries, and so, at the end of the XIX century, composer Charles Perry composed a number of works for Aristophanes' comedies, among which was the setting of *Frogs*. Based on the "recreation" of this composer's music, we can get an insight into how important the role of the ancient choir really was, as well as the existence of a close relationship between text and music.

KEY WORDS: Aristophanes, *Frogs*, comedy, ancient chorus, Athens, Charles Hubert Hastings Perry