

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филозофски факултет – Скопје
Институт за филозофија

TESTIMONIA PHILOSOPHICA

Зборник во чест на проф. д-р Вера Георгиева
по повод 70 години од раѓањето

**TESTIMONIA PHILOSOPHICA - Зборник во чест на проф.
д-р Вера Георгиева по повод 70 години од раѓањето**

Издавач:

Филозофски факултет – Скопје

За издавачот:

проф. д-р Ратко Дуев, Декан на Филозофскиот факултет – Скопје

Главен и одговорен уредник на Зборникот:

проф. д-р Јасмина Поповска

Уредувачки одбор на Зборникот:

проф. д-р Иван Цепароски

проф. д-р Ана Димишкова

проф. д-р Ристо Солунчев

проф. д-р Јасмина Поповска

проф. д-р Марија Тодоровска

Лектура:

Дијана Ристова

Компјутерска обработка:

МАР-САЖ, Скопје

Печати:

МАР-САЖ, Скопје

Тираж:

60 примероци

Мотив на насловната страница:

Персонификација на Мудроста (Σοφία, Sophia), Библиотека на Келс во Ефес (II век), фотографија на Tratoth, дистрибуирана под лиценцата CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ephesus37.jpg>

Содржина

Вовед.....	7
Биографија на проф. д-р Вера Георгиева	13
Избрана библиографија на проф. д-р Вера Георгиева	23
TESTIMONIA PERENNIA	29
PHILOSOPHIA PERENNIS КРОЗ ДЕЛО ВЕРЕ ГЕОРГИЕВЕ	31
Слађана Ристић Горгиев	
TESTIMONIA DE PHILOSOPHIA ANTIQUA	45
ПРЕТСОКРАТОВСКОТО РАЗБИРАЊЕ НА ЧОВЕКОТ	47
Жељко Калуѓеровиќ и Дејан Донев	
ПИТАГОРА И КОСМОЛОШКАТА ЕСТЕТИКА	61
Иван Џепароски	
ЗА ИСТОРИЈАТА НА АНТИЧКАТА ЛОГИКА: МЕЃУ ЗАБОРАВОТ И СЕЌАВАЊЕТО	79
Ана Димишковска	
ΦΡΟΝΗΣΙΣ ВО ПЛАТОНОВАТА ФИЛОЗОФИЈА	97
Јасмина Поповска	

НЕИСКАЖЛИВОТО И НЕЗНАЕЊЕТО КАЈ ДАМАСКИЈ	121
Марија Тодоровска	
АНТИЧКАТА УМЕТНИЧКА ВДАХНОВЕНОСТ И ИСИХАСТИЧКОТО ПРОСВЕТЛУВАЊЕ.....	139
Вангел Ноневски	
TESTIMONIA DE PHILOSOPHIA BYZANTINA	155
ЕДНА ФИЛОСОФСКА ВРВИЦА: ИСИХАЗАМ.....	157
Радомир Виденовиќ	
ФИЛОЗОФИЈАТА НА РЕЛИГИЈАТА, ВИЗАНТИСКАТА ФИЛОЗОФИЈА И ФИЛОЗОФИЈАТА НА ИСИХАЗМОТ	167
Златко Жоглев и Гордана Стојаноска	
ТРОИЧНИОТ БОГ ВО РЕТОРИЧКИОТ ДИСКУРС НА СВ. ГРИГОРИЈ БОГОСЛОВ.....	191
Валентина Гулевска	
ФИЛОСОФИЈА, ТЕОЛОГИЈА И ПОЛИТИКА ВО СЛИКАРСТВОТО НА ЦРКВАТА СВ. СОФИЈА ВО ОХРИД	203
Александар Гулевски	
TESTIMONIA DE PHILOSOPHIA ISLAMICA.....	219
МЕТАФИЗИКА НА ЛЌУБОВТА ВО МИСЛАТА НА ЦЕЛАЛУДИН РУМИ	221
Хасан Џило	

УЛОГАТА НА РАЗУМОТ ВО ПРОЦЕСОТ НА ПОЗНАНИЕТО КАЈ МУТЕЗИЛИТИТЕ.....	237
Абдилкерим Исени	

TESTIMONIA DE PHILOSOPHIA MODERNA ET CONTEMPORANEA.....	267
--	------------

ФИЛОСОФИЈА ВО РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА: ГОГОЉ, ДОСТОЕВСКИ, ТОЛСТОЈ	269
Трајче Стојанов	

БАРБАРА КАСЕН: РЕТОРИЧКИ ЕНКОМИУМ ЗА СОФИСТИКАТА	291
Марија Тодороска	

УДК: 271.021:7(38)

АНТИЧКАТА УМЕТНИЧКА ВДАХНОВЕНОСТ И ИСИХАСТИЧКОТО ПРОСВЕТЛУВАЊЕ

Вангел Ноневски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет - Скопје

Abstract

The text seeks to draw a parallel between Plato's theory of inspiration and enthusiasm in the understanding of poetic creation and the practices of enlightenment in Isihastic Orthodox Christianity, in the way that they were elaborated by the professor of ancient, medieval and Byzantine philosophy Vera Georgieva. It also elaborates some contemporary implications of both themes in the area of popular music, namely, the ways in which psychedelic experiences in rock and roll and techno music evoke enlightenment experiences. The conclusion is that the Orthodox mystical approach of Isihazm leads to a direct union with god, while the approach of divine and/or psychedelic artistic inspiration can only bring us closer to that unity. However, that closeness can never be fully realized.

Key words: enlightenment, Isihazm, popular music, artistic inspiration, mediation

Какви се и со што се одликуваат инспирацијата, занесот и опие-носта на уметниците? Чуму ексцентричноста која ја придружува инспирацијата и од неа „исцедената“ креативност? Зошто (зло)употребата на опојни супстанции од дамнини до денес го следи уметничкото творештво? Доколку сакаме да продреме во причините и условеноста на уметничката вдохновеност, но и во мотивите поради кои таа најчесто отстапува од воспоставените, стандардизираниите и нормализирачките правила на однесување во секојдневната стварност, ќе треба да се познаваме со објаснување на односот помеѓу уметноста и инспирацијата.

Еден од првите филозофи кој се зафатил со тој предизвик, бил Платон. Во неговиот дијалог *Ион*, Платон ја развива идејата за т.н.

синцир на вдихновеността. Начинот на кој тој синцир дејствува потсетува на привлечната сила на магнетот, кој во времето на Платон се нарекувал Хераклов камен. Магнетот, не само што ги привлекува предметите изработени од железо, туку и на нив им дава сила да привлекуваат други железни предмети, па така, со помош на магнет може да се состави долг синцир од железни предмети, споени едни со други. Се разбира, во тие случаи привлечната сила на секој железен предмет станува сè послаба, правопрпорционално со неговата оддалеченост од магнетот. Во случајот на поетите, синцирот на „магнетната“ вдихновеност претставува условен процес на инспирација, кој честопати резултирал во песни и епови на кои им се восхитувала цела Античка Грција.

Според Платон, за потеклото на инспирацијата на уметниците кои ги пишувале најубавите песни и епови е заслужен еден след од околности, кој започнува со музите.¹ Бранувањата кои тие ги покренуваат во свеста на поетите потсетува на опседнатост: кога поетот пее, тој е во транс, неговата душа е импрегнирана со занес. Платон смета дека тука се работи за своевиден однос на љубов помеѓу поетите и музите, со таа разлика што во случајов не се работи за онаа задоволена, среќна, миговна љубов; тоа е љубов разбрана како *ерос*, како вечен и постојан копнеж по убавина. Според тоа, доколку се обидеме метафорички да го опишеме процесот на поетската вдихновеност, тогаш она што музите го иницираат најпрецизно може да се именува како пренесување на т.н. „здив на инспирацијата“. Тие, како што забележува Сократ во Платоновият дијалог, своето божествено и благородно дејство го пренесуваат со инспиративните здивови и сокови директно во (пот)свеста на уметниците:

Имено, сите епски поети не се добри поради некоја вештина, туку зашто се вдихновени и вознесени; така ги смислуваат сите убави песни. Истото е и со лирските поети; и тие, како

¹ Според старогрчката митологија, Музите се ќерки на Севс и титанката Мнемосина, а понекогаш се определуваат како сестринство од божици или духови.

корибантите, кои избежумени се впуштаат во танцот, не ги сочинуваат прекрасните песни во разумска состојба, туку откако ќе навлезат во хармонија и ритам, во Бакхов занес и вдохновеност. Како бакханатките кои од реките црпат мед и млеко, паднати во занес и избежумени, така и душата на лиричарите! Самите тие ова го тврдат: говорат поетите дека од медените извори, од градините и долините на музите ги црпат песните... (Ion, 533e-534a; Платон, 1994, 163)

Без тој здив на инспирацијата, поетите би продолжувале со сила и попусто да се обидуваат сами од себе да предизвикаат течение на божествени стихови.²

Откако ќе се инспирираат од музите и во занес ќе ја испејат својата поезија, поетите неа ја прават достапна на публиката, која, пак, на сличен начин треба да биде уметнички вдохновена (но сепак, со помал

² Дека тоа е залуден стремеж ни раскажува графичката новела на Нил Гејман (Neil Gaiman), *Сендмен: Земја на сонииијааа* (*Sandman: Dream Country*). Во нејзиниот прв дел, насловен „Калиопе“ (“Calliope”), а именуван според најстарата и најмудрата старогрчка муза на херојската поезија (наводно инспирација за Хомеровите *Илијада* и *Одисеја*), Гејман раскажува за младиот писател Ричард Медок, кој по првиот, успешен роман запаѓа во креативна криза и не може да дојде до каква било инспирација за следниот, и покрај тоа што има потпишано договор со издавачот. Очајниот Медок за помош се обраќа кај еден стар, налудничав писател, кој му ја доверува тајната на својот долгогодишен успех. Старецот, свесен дека деновите му се избројани, му ја дава на располагање на Медок својата муза Калиопе, која претходно ја имал држено во заточеништво 60 години. Се разбира, Медок го прифаќа „подарокот“ и ја заклучува Калиопе на таванот од својата куќа. Набргу потоа, инспирацијата се враќа и гледаме како Медок почнува да гради исклучително успешна и славна писателска кариера. Меѓутоа, Калиопе е несреќна заради долгогодишното заточеништво и посакува да биде ослободена. Медок не сака ни да чуе за такво нешто, па сега музата е таа која е очајна. Не гледајќи друг излез, Калиопе се обраќа на Ониреј, богот кој обликува. Заедно, тие го смислуваат единствениот можен план за нејзино ослободување, а тој се состои во „бомбардирање“ на Медоквата свест со изобилство од наративни идеи и инспирации: некогаш само мотиви, некогаш цели сижеа. Тие се толку интензивни и зачестени, што Медок не може да се справи со нив: почнува избежумено да блада, да се гребе по сопственото тело, да пишува со сопствената крв, обидувајќи се да ги забележи и да се ослободи од сите тие идеи. На крајот осознаваме дека човечката свест не може да издржи толку силен наплив на инспирација, и Медок нема друг избор освен да ја ослободи Калиопе. (Gejman, 2005, 13-37)

интензитет) за да може да комуницира со поезијата, односно да се соживее со духот во кој таа е испеана. Во спротивно, доколку публиката нема некаков усет за поезија, таа ќе остане да левитира во сферата на трансцедентната комуникација помеѓу музите и поетите, неподобна да биде прилагодена на рецептивниот естетски апаратус на љубопитниот обожавател на поезијата. Затоа, за да се воспостави соодветна комуникација помеѓу поетите и публиката, во Античка Грција постоеле т.н. рапсоди – професионални патувачки рецитатори и толкувачи на песни и епови, кои со големо вживување и страст ги рецитирале стиховите на поетите пред заинтересираната публика. Но, за таа цел, и рапсодите требало, до одреден степен, да бидат вдихновени. Се разбира, вдихновеноста на рапсодите не можела да се мери со онаа на поетите, но таа, сепак, била поголема од вдихновеноста на публиката. Според тоа, рапсодите претставувале посредници помеѓу божествената вдихновеност на поетите и приземната љубопитност на публиката. Еве како Сократ му ја објаснува посредничката улога на рапсодот Ион:

Гледачот е последната алка од синцирот на Херакловиот камен [...], оној кој ја пренесува силата од еден до друг прстен! Средниот прстен си ти, рапсод и глумец, а првиот е поетот. [...] И, како на оној камен, така и овде, се врзува долг синцир хористи, учители, подучувачи, сите отстрана наврзани како алки, а обесени на самата муза. (*Ion*, 535e-536a; Платон, 1994, 166)

Сега станува евидентен синцирот на магнетната вдихновеност при создавањето поезија. Во целиот тој процес постои хиерархиска градиција на занесот, од највисок до најнизок степен на магнетна привлечност: музи – поети – рапсоди – публика.

Но она што е исто така битно да се нагласи е дека Платон укажува дека поетите и рапсодите, поради својата божествена инспирација, всушност, *не знаат ништо и прават*. Тие се толку занесени и опиени од

поезијата во која сесрдно се вживуваат, што не се способни за рационално однесување:

Поетот е нешто трепетно, крилато и свештено! Тој не е способен да пее пред да падне во вдохновение, пред да истапи од разумската состојба; пее, всушност, кога разумот не му е веќе присутен. Зашто – додека е во разумска состојба, тој е немоќен како кој и да е обичен човек, така што не е во состојба ни да пее, ни да пророкува. [...] Поради ова Бог ним [се мисли на поетите] им го одзема умот и ги употребува за помошници, како што се служи и со пророците и со божеските гаталци – за да создаеме додека ги слушаме, дека тие луѓе кои говорат такви достоинствени нешта не се во разумска состојба, туку дека сам Бог е тој којшто говори и се огласува низ нив! (*Ion*, 534b-d; Платон, 1994, 163-4)

Платон до тој степен ја потенцира клучната функција на вдохновениот занес, кој резултира со опиеност од музите и суспендирање на рационалноста, што на поетите дури им го отфрла и авторството. Според него, поетите само ја имаат способноста да бидат божји толкувачи или посредници, „зашто обземени од боговите, тие се во нивна власт“. (*Ion*, 534e; Платон, 1994, 165) Затоа, се наметнува заклучокот дека според Платоновото толкување на поезијата (а и на уметноста, генерално), таа, всушност, нема субјективен, индивидуален реалитет, туку универзален, божествен карактер. Занесот и вдохновеноста, како техники на посредување помеѓу поетот и бог, стануваат нужни предуслови за раѓање на уметноста, која, со самото тоа, ја омаловажува врската со човечкиот агенс, а ја зацврстува универзалноста на сопственото постоење. Во тој контекст, италијанскиот филозоф и естетичар, Ернесто Граси (Ernesto Grassi), со право забележува дека „засновањето на поезијата на ’манија‘ и бунило, на екстаза (буквално на ’постоење надвор од себе‘), на ентузијазам и божествен занес ѝ дава на поезијата карактер на религиозна објективност“. (Граси, 1974, 108) Слично стојалиште застапува и Елена Колева, според која,

поезијата е најмалку субјективна и лична, а најмногу што може, универзална, високо стварносна и во идеална насока – стварна, зашто дајмонски се устремува од густата сенка на привидот кон видувањето совршени облици – идеи, и обратно, носејќи ја високата идеја на вистината причинува таа да се види како видливост на облик кој пулсира убавина на земната хоризонтала – сферата на раѓање и смрт. (Колева, 1994, 150)

Согледбите на Платон и последователните опсервации на Граси и Колева можат да нè наведат да помислиме дека постои консеквентна условеност помеѓу вдохновеноста на уметниците и нивната моќ неа суверено да ја дисеминираат врз својата публика; да ги опиваат луѓето со својата божествено инспирирана уметност.

Иако заемно условената занесеност и опиеност помеѓу уметниците и публиката не може да премине во генерализирачки фактор на нивна кохезија при рецепцијата на уметноста, сепак, феноменот на соживувањето веројатно доаѓа до својата кулминација низ комуникацијата што се остварува преку некои видови популарна музика од XX век. Во тој контекст, најсоодветен за наведување е случајот на најпознатиот рокенрол гитарист, Џими Хендрикс (Jimi Hendrix). Тој на своите концерти честопати со јазикот си ги лижел образите, бидејќи под марамите што ги ставал на чело имал скриено ЛСД (Lysergic acid diethylamide: халуциногена, психоделична дрога), кое при потење се топело и се слевало по неговото лице. На тој начин, инспириран од халуциногеното дејство на таа дрога, Хендрикс заносно се соживувал со музиката што ја свирел и тоа искуство го пренесувал врз публиката.

Примерот на Хендрикс нè воведува кон контракултурното хипи движење од 1960-тите години, во кое најочигледно се препознава суштинската улога која вознесеноста, опиеноста и занесот ги играле при вплотувањето на уметниците и публиката низ единството на музиката. Во голем број сведоштва, аудио-визуелни снимки, мемоари и други архивски материјали од тоа време, особено во сведоштвата од

настаните во познатата хипи населба Хејт-Ешбери (Haight-Ashbury) во Сан Франциско и од фестивалите Monterey Pop Festival и Woodstock, се опишува широко распространетата состојба на „бидување Едно“ со музиката: не само од страна на музичарите кои неа ја изведувале, туку и од публиката која масовно се вживувала во неа на концертите и фестивалите од тоа време. (да се види: Marković, 2003, 127-282) Се разбира, во тоа време таквиот речиси мистичен однос кон музиката бил во голема мера инициран од револуцијата на масовното консумирање халуциногени дроги: нуспроизвод на пацифистичката идеологија на „Децата на цвеќето“, кои, поврзувајќи се меѓусебно низ ритуали кои најмногу потсетувале на племенските, станувале Едно со музиката и, со нејзино посредство, доживувале психоделични просветлувачки искуства.

Сличен е и случајот со дрогата екстази (ecstasy), која била масовно консумирана на журките со електронска музика (техно, рејв и есид хаус) кон крајот на 1980-тите и почетокот на 1990-тите години во Велика Британија. Слевањето и „станувањето Едно“ со ритмички репетитивната музика која се презентирала на тие журки најчесто се поврзувало со консумирањето на таа дрога, инаку психостимулатор кој го крева расположението, а истовремено ја суспендира рационалната свест. Она што е специфично за електронската техно-рејв сцена од тоа време е своевидната преродба на функцијата на рапсодот од времето на антиката, овојпат претставен од фигурата на DJ-от. Имено, за разлика од сите претходни видови музика, техното, рејвот и есид хаусот најчесто не се изведувале во живо, туку биле презентирани во ноќни клубови и дискотеки од страна на DJ-и, кои миксувале претходно снимена музика на грамофонски плочи, преку два грамофона поврзани со аудиомиксета. (да се види: Garnier and Brun-Lambert, 2004; и Sicko, 1999) DJ-от не е и никогаш не бил музичар кој музиката ја изведува во живо, туку само нејзин посредник или своевиден „модерен рапсод“, најчесто со „дискутабилна“ состојба на свест. Според тоа, DJ-от ја реактуализира функцијата

на рапсодот сфатен како медијатор, но овојпат помеѓу музичарите кои ја создаваат оригиналната музика и публиката. Со самото тоа, се доаѓа и до проширување на маневарскиот простор за вдахновено сплотување помеѓу музиката, рапсодот (во случајов, DJ-от) и публиката – сето тоа, се разбира, со посредство на дрогата екстази, која во случајов ја игра улогата на музите. Конечно, со преминот од изведување на музиката во живо, во нејзино DJ-ско презентирање на журки, се продлабочила посредничката врска која публиката требало да ја премине за вистински да се соживее со неа и да го насети чувството на инспирација, кое е потребно за нејзино создавање.

* * *

Овој краток пресек на феноменот на вдахновеноста и ентузијазмот во разбирањето на поетското уметничко творештво според Платон е во одредена мера комплементарно со практиките на просветлението и богопознанието во исихастичкото православно христијанство, според начинот на кој тие се образложени од страна на професорката по античка, средновековна и византиска филозофија, Вера Георгиева.

Најпрво, тоа може да се забележи во поглед на љубовта. Додека во Платоновото толкување на љубовта, таа се разбира како постојан копнеж по убавината во поетското творештво (*eros*), во исихастичкото православие, љубовта, разбрана како *аїаїи*, „е основна гносеолошка категорија“. (Георгиева, 1993, 88) Разликата, но воедно и сличноста помеѓу двете, е што двете варијанти на љубовта имаат заедничка цел: приближување кон божествената убавина. Сепак, за разлика од еросот, кој постојано, но залудно тежнее кон соединување со бог преку поезијата, агапи

е љубов сфатена како поистоветување. Во исихазмот, агапи е смислата на верата. Агапи е не само над еросот, туку и над верата и надежта. Агапи е поистоветување на човекот со Христос. Тоа поистоветување е длабоко доживување, но не како возбуда и надеж, туку како исполнетост и смирение. Ерос е грчки

копнеж за надминување и освојување, а агапи е „христијанско остварување на тој антички копнеж“. (Георгиева 1993, 88)

Забележуваме дека двата концепта имаат иста цел, со таа разлика што поетската божествена вдохновеност сака да се приближи до бог по „заобиколен пат“ и, токму заради тоа, е континуирано осудена на неуспех. Причината за тоа веќе ја образложивме. Поетите, кога се инспирирани или опиени од музите, се наоѓаат во состојба на транс и несвесно, избезумено опеваат. Тие, во таа состојба, се најблиску до бог, сакаат да стапат во контакт со неговата убавина, но се вечно осудени на неуспех, зашто контактираат само со неговите посреднички – музите. А како одиме надолу по скалата на вдохновението, шансите за средба со бог стануваат сè помали: рапсодот, кој ја пее и толкува поезијата, е помалку вдохновен од поетот, а публиката е на најдолното скалило. Според тоа, еросот, односно копнежот по божествената љубов е единственото влакно на надеж за кое сите вклучени во процесот на создавањето и доживувањето на поезијата може да се фатат. Поетите, рапсодите и публиката се стремат, копнеат, но никогаш не можат да се поистоветат со бог, зашто нивната љубов е еротска: таа тежнее, посакува, но никогаш нема задоволителна повратна реакција. „Во еротична состојба човекот е распнат, напнат“ (Георгиева, 1993, 88) – тој секогаш е во-потрага-по-бог, но никогаш не во-единство-со-бог.

Од друга страна, преку молитвените практики на исихазмот, љубовта кон бога, сфатена како агапи, прави своевиден „краток спој“ во стремежот и потрагата по бог. Благодарение на молитвата, верникот/монахот не мора залудно да талка по „заобиколениот пат“ на поетите. Имено, на едно место во нејзината *Филозофија на исихазмот*, Георгиева го забележува следново: „Личноста која љуби постигнува нова суштина, нова природа. Човекот излегува (екстаза) од својата природа и влегува и се соединува со божествените енергии. Тоа е чинот на молитвено-мистичко соединување со Бог во исихија.“ (Георгиева, 1993, 89)

Иако погоре проследивме дека и поетите излегуваат од својата личност (екстаза) за да се инспирираат, сепак, во овој случај, ситуацијата е сосем поинаква. Молитвата овозможува непречена „скратена патека“ кон бог. Одговорот на прашањето зошто е тоа така треба да се бара во теолошката гносеологија.

Во познанието „таинствено“ се врши соединување на субјектот со објектот. Затоа познанието е премостување на бездната, расцепот меѓу субјектот и објектот. [...] Личноста се воздигнува кон Бог низ три степени на познание. [...] Првиот степен е „одрекување од гревовниот разум“. На овој степен верата му претходи на разумот. На вториот степен, личноста препознава дека нејзините гносеолошки оружја, средства, се преобразуваат со помош на етичката тријада. Тоа преобразување за личноста значи оспособување за вистинско познание. На третиот степен личноста живее во сферата на божественото, се исчитува од секој грев, се обоготворува и станува „сета око“ кое го созерцува неискажливият Бог. Овој последен степен на познание не значи дискурзивно познание на објектот на верата, туку, пред сè, непосредно, мистичко соединување на субјектот со објектот на познание. (Георгиева, 1993, 96)

За разлика од посветениот верник, поетот е принуден да ја користи медијацијата на уметноста и, иако самиот доживува своевидна екстаза (излегување надвор од себе), сепак, неговото себство (субјект) мора да ја користи песната (средството со кое вистински се соединува), за да се приближи кон Бог, кој се смета за објект и токму затоа е недостижен. Меѓутоа, доколку познанието, преку молитвата, е исчистено од западната дихотомија субјект/објект, како што е, исто така, случај во некои ориентални религии (да се види, на пример: Херигел, 1996), тогаш душата се ослободува од разумот кој ја оневозможува да продре во природата на неискажливото и само тогаш може да се постигне просветление.

Највисок степен на познание е просветлението. Тогаш човечкиот ум е осветлен со светлоста. [...] Тој доживува молитвена екстаза во која границите на познанието се поместуваат, се

помрднуваат. Откровението и познанието, во тој момент стануваат синоними. Нивните сфери се соединуваат, безграничноста станува граница на познанието, конечноста на познанието израснува во бесконечност. На тој начин, во сферата на познанието се добива сигурност за бесконечноста. (Георгиева, 1993, 97)

Соединувањето на субјектот со објектот на верата резултира со искуство кое тешко може да се објасни, зашто тука западните филозофски поими и категории се соочуваат со непремостлива пречка. Впрочем, доколку е нешто неискажливо, доколку тоа не може да се артикулира преку поимниот јазик, тогаш тоа „нешто“ не ни треба да го бараме во сферата на рационалноста, туку само во љубовта сфатена како агапи: „исихија, стивнатост, молчење [...] внатрешна тишина, будност и наслушување на 'гласот Божји'“. (Георгиева, 1993, 102) Таква е логиката на исихазмот и тука таа запира, исто како што Витгенштајн запира во моментот кога осознава дека не може да се говори за она што е од онаа страна на вербалната артикулација. (Витгенштајн, 2002, 128)

Второто подрачје на преклопување помеѓу Платоновата теорија на вдохновеноста и исихастичката просветлувачка традиција е начинот на кој занесеноста и опиеноста се манифестираше при доживувањето на некои видови популарна музика во XX век. Како што забележавме погоре, рокенрол музиката од времето на хипи движењето во САД и британската техно-рејв музика резултирале со „станување Едно“ помеѓу музичарите, музиката и публиката која неа ја слушала на концертите или журките во ноќните клубови. Можеби овој обид да се поврзат навидум толку диспаратни појави делува дилетантски, меѓутоа, доколку се фокусираме на едно феноменолошко ниво, ќе увидиме дека навистина може да се зборува за одредени комплементарности.

Имено, на едно место, Георгиева вели: „Исихастите практикувале повеќе видови молитва, но со една цел: човекот да 'заборави' на себе и да се насочи кон контемплативен живот.“ (Георгиева, 1993, 102) Веќе

увидовме дека „заборавањето на себе“, *из-без-уменосѝа* беше карактеристична појава меѓу поетите и рапсодите во Античка Грција, својствена само на нив. Да потсетиме:

Поетот е нешто трепетно, крилато и свештено! Тој не е способен да пее пред да падне во вдахновение, пред да истапи од разумската состојба; пее, всушност, кога разумот не му е веќе присутен. Зашто – додека е во разумска состојба, тој е немоќен како кој и да е обичен човек, така што не е во состојба ни да пее, ни да пророкува. (*Ion*, 534b-c; Платон, 1994, 163)

Но, и процесот на создавање и доживување на музиката е нераскинливо поврзан со истото она суспендирање на рационалноста, за кое веќе говоревме кога забележавме дека подвоеноста субјект/објект претставува непремостлива пречка за бидување Едно со Бог. Затоа, „заборавањето на себе“, „излегувањето (екстаза) од својата природа“ претставува „сврзно ткиво“ помеѓу музиката и религиозното просветлување. Исто како што човек треба да излезе од себството, за да стапи во единство со Бог, тој на сличен начин ја суспендира рационалноста, за да може што позаносно да се сплоти со популарната рокенрол и техно-рејв музика. А последователните религиозни медитации и контемплации од тие искуства биле исклучително честа појава меѓу обожавателите на споменатите музики.

Друг фактор кој ги поврзува музиката и просветлувањето е репетитивноста на искуството, доживувањето и патот до просветлувањето.

Во текстовите на некои исихасти се наведуваат три услови, кои треба да ги исполни молитвата за да биде успешна: често повторување на молитвената реченица, длабока концентрација и „внатрешна молитва на срцето“. Првиот услов значи точно пропишан квантитет, количина на изрекување на реченицата. Некои автори препорачуваат да се почне со 1000 повторувања, а потоа постепено да се зголеми тој број на 3000, 4000 па дури и на 12000 повторувања во текот на еден ден. (Георгиева, 1993, 108)

Таканареченото мантирање во исихазмот и во некои други ориентални религии и/или мистички варијанти на монотеистичките религии е еден од клучните фактори кои доведуваат до просветлување, но само доколку нивната зачестеност и дисциплинирана репетитивност преминат во несвесни навики. Зен ученикот кој стрела со лак, на пример, треба до тој степен да стане Едно со лакот и стрелата, што, по долгогодишно практикување, ќе премине во состојба на несвесност за самиот чин на стралање, и дури тогаш ќе може да се просветли. Лакот треба да стане речиси „протетичка надградба“ на неговото тело-свест, за која тој речиси нема да знае дека воопшто постои. (Херигел, 1996) Слична теза може да се извлече и во поглед на тоа како виртуозните музичари свират на своите инструменти, без оглед каква музика изведуваат. Совладувањето на музичкиот инструмент подразбира негово прогресивно навлегување „под кожа“ на музичарот. Највиртуозните музичари кои се во состојба на занес при свирењето (како Џими Хендрикс, на пример), речиси и да не се свесни за постоењето на инструментот. Со тек на време, тие до тој степен се „соединуваат“ со него, што тој за нив станува еден специфичен имплант: своевидно Мерло-Понтиевско средство за еластична музичка надградба на аудитивниот сензориум. И токму поради тоа, честопати може да чуеме изјави на музичари кои не можат да го објаснат процесот на создавање и изведување на музиката, освен дека ги води до некои состојби на свеста кои не може да бидат вербализирани.

Аналогно на тоа, репетитивноста на еден мелодиски мотив и монотониот хипнотизирачки ритам во техно-рејв музиката, но не само во неа, е истиот фактор кој кај слушателите предизвикува слично, иако не со ист интензитет, искуство на излегување надвор од себе. Бројни се сведоштвата на обожавателите на таа музика и на психоделичните искуства на хипиците, кои тврдат дека со посредство на психостимулативни супстанции доживувале „религиозни искуства“, и тие само ја потврдуваат оваа теза. Заклучокот е самонаметлив. – Суспензијата на себството

(„заборавањето на себе“) е предуслов за просветлувањето; единствено што варира е патот којшто ќе се избере. „Заобиколениот пат“ на музиката е наменет за обичните смртници и тој пат може да го почувствува, но не и да го дооди, секој човек со слух и усет за музика. „Краткиот спој“, карактеристичен за монасите, претставува директно созерцание и поништување на дихотомијата субјект/објект, меѓутоа тоа искуство не може да се искаже, ниту со музика, а уште помалку вербално да се артикулира. Тоа живее во сферата на неискажливото и таму треба да остане.

Литература

- Витгенштајн, Л. (2002). *Лоџичко-филозофски ѿпраќајѿ*. Скопје: Магор.
- Георгиева, В. (1993). *Филозофија на исихазмојѿ*. Скопје: Табернакул.
- Граси, Е. (1974). *Теорија о лејом у анијѿици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Колева, Е. (1994). „Ион или за ентузијазмот и божествената манија“. Предговор кон Платон, „Ион“, во *Дијалози*. Скопје: Култура, стр. 150 - 174.
- Платон. (1994). *Дијалози*. Скопје: Култура.
- Херигел, Е. (1996). *Зен во уметноста на сѿрелање со лак*. Скопје: Табернакул.
- Garnier, L. and Brun-Lambert, D. (2004). *Electrochoc*. Beograd: ПЛАТΩ.
- Gejman, N. (2005). *Sendmen: Zemljasnova*. Beograd: Beli put.
- Marković, D. (ur.), *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontra kulture*. Beograd: ПЛАТΩ.
- Sicko, D. (1999). *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Books, Inc.