

АРИСТОФАНОВИОТ КРЕАТИВЕН МЕТОД КАКО МОДЕЛ ЗА ИСТРАЖУВАЧКИ МЕТОД

Книжевно-истражувачкиот метод кој го почитува логосот на предметот, кој дозволува да биде моделиран според истите закони со кои е организирана и структурата на книжевното дело, веројатно го минимизира ризикот од застранувања и грешки. Со други зборови, пожелно е да му се препушти на авторот на делото да го препорача својот метод. Ваквото барање, кога зборуваме за Аристофан, е двојно; Аристофановиот метод упатува на методот на истражување кој е примерен на Аристофановата комедија, но истовремено и на оној метод кој го применил самиот комедиограф во својата креација. Значи се работи за инспирација, за метод и за имитација или адопција на метод. Кога е Аристофановата комедија (дело) и методот адоптиран од Аристофан комедиографот (автор) имаат заеднички принцип на почитување на интимноста на објектот и субјектот. Сепак извесна разлика постои. Методот на истражување негува еднонасочни односи, а креативниот метод има можност и слобода, која се очекува,¹ да ги умножува, менува, изедначува, претопува и сосем поништува релациите, во овој случај само условно, меѓу субјектот и објектот.

Препораката за едно вакво подигање на односите Аристофан комедиографот ја добил од комедијата. Се разбира, овде не се мисли на комедијата како созреан поетички облик со дефинирани односи на веќе завршени елементи. Токму спротивно, се работи за поетски вид во развој,

1 Hor. Ad Pisones 9-11:

....."Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas."
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim,
Во превод на Љ. Басотова, Современост 7, 1985, 71-83:
Сите поети и сликари секогаш имале можност
слобода да си земаат за сè што ќе посакаат сами.
Знаеме. Бараме но и даваме прошка за тоа.

кој во движење (кај Аристофан) ги испитува можностите за обликување прислушкувајќи ги пораките на своите корени и потребите на своето време. Генезата и појавноста на Аристофановата комедија ја следи склоп од паралелни двочлени појави кои понатаму спонтано се рефлектираат во структурата и композициската шема на комедијата како книжевна творба.

Ако ја прифатиме теоријата за композитниот постанок на старата атичка комедија тогаш нејзиното раѓање е средба на атичкиот обреден комос и Епихармовата сицилијанска (дорска) комедија;² значи спој на една уметничка поетска слика и една книжевно сеуште необработена "предуметничка" слика. Нивната почетничка независност ја перпетуира двојната композиција на симетрично распоредени елементи: хорско-лирски и глумечко-драмски.³ Па дури и ако ја прифатиме недоверчивоста на оние кои се сомневаат во издржаноста на оваа теорија поради слабо веројатниот импорт на драмскиот елемент од запад и настојуваат да ја објаснат автостојноста на античката комедија со првично единствено присутниот хорски елемент (комос), дури и во тој случај не е негирана двојната природа на почетокот. Имено, фаличката песна на фалофорната

2 Оваа комедија уште се нарекува нехорска, или само драма, бидејќи во неа нема хор. За разлика од неа атичката комедија е позната и како хорска поради доминантното присуство на хорот. Синтезата на овие два облика (хорски и драмски) ја овозможува рамнотежата на елементите и полисемичноста на структурата на аристофановската стара атичка комедија.

3 Старата атичка комедија има прилично разгранета композициска шема со скоро совршен симетричен распоред и прецизен ритам на елементите. Покрај комедијата како целина истиот принцип на сложено организирање го имаат и агонот (главната глумечко-драмска партија) и парабасата (главната хорска партија). Двојноста и спротиставеноста како основен структурирачки фактор на комедијата доследно се почитува и во комедијата и во нејзините делови и тоа на три базични нивоа: ниво на изведувачи, на содржина и ниво на функција. Според изведувачите во комедијата неизменично се сменуваат глумечките делови (пролог, агон, епизодни сцени) со хорските (парадос, парабаса, ексодос) почнувајќи со прологот. Според содржината и функцијата таа е поделена на два дела: во првиот (пролог, парадос, агон и парабаса) се најавува (во пролог) промената на постојната, актуелна состојба (како копнеж, заговор, утописки проект, таен план) и се операционализира (во агонот) низ борба и со победа на новото. Во вториот дел од комедијата (епизодни сцени, ексодос) се преиспитува и испробува новата состојба (епизодни сцени) и се слави нејзиното конечно воспоставување (ексодос) во облик на гозба, свеченост, свадба, слава. Во агонот двојноста е определена со двата учесника, спротиставени претставници на старото и новото. Во првиот дел (ода, катаклеусмос, епирема, пнигос) првиот натпреварувач, претставник на старото, ги изнесува своите аргументи и во глобалната структура на комедијата ја манифестира жилавоста и отпорноста на постојното. Во вториот дел (антода, антиклеусмос, антиперема, антипнигос, сфрагид) претставникот на новото низ аргументирана одбрана конечно ја здобива победата и го најавува новото време. Слоевитата симетричност е особеност и на парабасата. Тематски таа отстапува од рамките на прикажаното дејство во останатите делови на комедијата; нејзината функција е да ја разбие сценската илузија и директно да комуницира со публиката надвор од драмата, или во поинаква драма. Во првиот дел од парабасата (коматион, епирема, пнигос) доминира беседата на хороводецот која се рецитира а не пее. Содржински овој дел го одразува личниот став на авторот по разни прашања. Вториот дел (ода, епирема, антода, антепитрема) наизменично го исполнуваат двата полухора во ритмично сменување на рецитирани и пеени делови. За разлика од првиот дел кој има индивидуален карактер овој ја одразува колективната совет.

поворка (во композициската схема на старата атичка комедија: парбаса) припаѓа на вегетативните култови чија глобална ритуална експликација претставува симулација на двојна, неодредена, привремена состојба на старо-ново, истрошено-плодно која треба да ја разреши борбата односно натпреварот (во композициската шема на комедијата: агон) чиј исход го стимулира обредната песна, а финалето е обредна гозба во чест на победникот (во поставената, нова состојба). Без оваа ритуална деструктуризација - структурализација (двајца учесници во агонот) на истовременоста на двојните појави на самиот почеток на античката комедија прилично јасно укажува дволичниот Дионис, славниот промотор на грчката драма и театар; неговата тракиско-дива и олимписко скротена (одредена) природа. Архаичноста на фолклорно-ритуалната прото-историја на старата атичка комедија не исчезнува во уметнички преработки кои одвај се сеќаваат на своите корени. Напротив, аристофановската комедија доследно ја трансплантира сета маса на почетнички, обредни, религиозни, предуметнички и предкнижевни чинители на својата генеза. А минатото на обликот го здружува со сегашноста преку ангажирање (воведување) на современи тенденции, актуелни теми и животни, конкретни (а не воопштени) проблеми. На тој начин во глобалната структура на комедијата е пронајден основниот принцип на умножување на паралелни појави и парови на спротиставени елементи.

Вака раскошното ткиво на старата атичка комедија било максимално инспиративно за инвентивно организирање на поетската граѓа, за полисемично градење на елементите, за толерантно спојување на реално неспоиви прагми, за испитување на актуелно неможни пресврти, замени, преправања, за безопасно лудифицирање на современи појави и личности. Сето она што со себе го носела старата комедија како можност за книжевен израз во Аристофаново време било зајакнато и умножено со актуелниот општествено-политички контекст на Пелопонеската војна и од тековната дестабилизација на традиционалниот културен модел.⁴ Сите овие потенцијали на драмскиот текст ги дуплира театарот кој е исто така двочлен: орхестра - сцена - глумци и театрон -

⁴ Промотори на оваа дестабилизација во петтиот век стара ера во Атина биле софистите. Нивната појава во еден воен контекст (Пелопонеска војна) и во една епизодна состојба на општеството и нивната програма за ревизија на традиционалните сфаќања е природна и очекувана. Зашто, секоја гранична состојба на општеството, колебање на општествените облици, нарушениот културен континуум, нестабилната идеја и неодредена идеолошка рамка нужно бара преиспитување на постојното и дефинирање на ново. Аристофановската комедија на свој начин низ поетички слики партиципира во програмскиот ангажман на софистите користејќи го истиот модел. Имено, таа поради основната скепа (пролог) ги развива и извртува актуелните состојби низ убедливо докажување (агон). Фактот дека первертираната состојба има статус на проба не ја намалува логиката на докажаната потреба за промена и нејзиното убедливо докажано остварување.

гледалиште - публика. Функциите на театарот, кога се работи за Аристофановата комедија само условно се поделени на изведувачки и примачки. Зашто, ниту театарската претстава е само презентација на текстот, ниту пак публиката е пасивен и дистанциран набљудувач на претставата. Аристофановиот текст во голема мерка смета на соработката со сцената и на креативната комуникација со гледачите.

Сеедно е дали Аристофановото прислушкување на логосот на старата атичка комедија е интуитивно (ентузијазирано) или свесно и со логика умерено. Важно е дека неговите комедии, оние кои ги познаваме, покажуваат целосна интимност на сите учесници во книжевната комуникација (на авторот, поетското дело и на публиката). Всушност како да постои некаква тенденција на намерно поништување на традиционално усмерените релации: испраќач на пораката - порака - примач на пораката, поништување на опозицијата субјект - објект. Секој од учесниците во комуникацијата е само номинално идентификуван со својата функција која кај Аристофан ја множи со функциите на другите чинители, а својата им ја позајмува ним во едно постојано первертирање.

Во ваква ситуација станува беспредметно да се говори за методот како дефиниран пат на субјектот кон објектот. Зашто, во аристофановската комедија тоа веќе не се едночлени туку најмалку двочлени елементи на повеќенасочна креативна комуникација. Разгранетоста на поетската граѓа и сложеноста на поетскиот облик го инфицирале и самиот автор кој скоро редовно се појавува како дволичен, истовремено партиципира и во креативниот процес и во критичко набљудување на својата креација. На пример, во комедиите *Мир*, *Пийици*, *Плути*, *Елесиасуси*, *Облаци Аристофан* е истовремено и творед на утописки планови и критичар на утописките проекти; врзивно ткиво на овие спротиставени пракси е нивното измирување во нова пракса - алтернативна утопија или критичка утопија. Во комедијата *Жаби* пак, Аристофан е истовремено и поет и теоретичар; и едното и другото се сплотуваат во применетата поетика.

По сето ова останува отворено прашањето дали Аристофановиот креативен метод е спонтано поттикнување на неартикулирани, измешани чинители и релации (првобитниот синкретизам на творечките пракси) или е свесно настојување по пат на истовремена партиципација во различни пракси (започнатиот процес на мултипликација на единствената, исконска пракса) да се искуси тоталитетот, што како фикционално симулирање на неможни и во реалноста неиздржани споеви, е всушност основа на комедијата како поетички вид. Сеедно, ваков метод е применлив единствено во творби од фикционален карактер. Па сепак, некаква порака има. Аристофановото креативно интимизирање со предметот на неговата креација кој е воедно и предмет

на негова критичко - теоретска опсервација внатре во опсервираната креација, го предупредува истражувачот на комплексните односи на структурните елементи на неговата комедија, на повеќеслојните вонтекстовни обрачи што стануваат концентрични кругови на текстот. Предупредувањето упатува на ангажирање различни дисциплини и анимирање различни интерпретативни парадигми. Дисциплинирање на пристапот во некакви методолошки шеми кога се работи за така недисциплиниран предмет на истражување е препорачливо.

Па сепак, кога се работи за книжевно-критичкиот облик на истражување Арстофановата методолошка порака е јасна. Имено, во *Жаби* експлицитно, а на други места имплицитно, комедиографот ја застапува иманентната критика, значи онаа која е усмерена на книжевните факти и на текстот како основа за исчитување на тие факти. Без оглед на оваа директно упатена препорака од предметот на истражување како намерно прислушкување на неговиот логос заради усогласување на сопствениот метод, кога се работи за античката грчка книжевност иманентното, а не трансцедентното анализирање на текстот е скоро единствено благодарен и научно оправдан пристап. Зашто фактите на текстот се единствено сигурни книжевни факти. Фактите на контекстот (автор, публика, идеен контекст, општествено-политичка рамка...) и покрај својата документираност многу често страдаат од синдромот на силувани факти (хипотетички засновани заклучоци и модернизирани интерпретации).

Vesna TOMOVSKA

**ARISTOPHANES' CREATIVE METHOD AS A MODE
OF EXAMINATION IN LITERARY CRITICISM**

(Summary)

The detailed analysis of the creative method applied by Aristophanes in his comedies, shows a possibility for the same method to be used as a mode of examination not only of his comedies, but also of any literary text. Although we are dealing here with two different kinds of text, fictional (comedy) and nonfictional (literary criticism), this specific method of analysis seems to eliminate the differences. The method shows a clear tendency to annul the traditional relations between all participants in the literary communication, as a relation between subject and object. The result is a widely open possibility to create a complex text with various meanings, which presupposes the simultaneous use of many interpretative modes.