

УНИВЕРЗИТЕТ "КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

- СКОПЈЕ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

М-Р ЕЛЕНА АТАНАС КОЛЕВА

СИСТАСА НА ПРАГМИ КАКО  
ПОЕТИЧКО НАЧЕЛО

- докторска теза -

СКОПЈЕ, 1991

## В О В Е Д

Интелектуалниот човеков живот се состои од решавање интелектуални интриги, а една од најголемите интриги на умот се содржи во проблемот - што е уметност и што е уметничко дело! Каков феномен е уметничкиот облик и како може да се осмисли феноменот - творештво, најспецифичното човеково својство, одлика иманентна на неговата природа? На кој начин се претвора човековиот "Ерос кон бесмртност" во артифициелно тело кое во својот единствен облик содржи универзална духовна содржина? Или, зошто и како еден онтолошки копнеж се обликува во динамичен знак на густ живот, телесен и плотен, изострено сетилен, за да еманира откриена, пронајдена, видлива и гледлива идејна содржина? Како се трансформира реалната материја во уметнички свет знакови и како ја истражуваат знаковите реалноста за да трансцендираат во повисока стварност?

Патот на τὸ εἶδος (идеја, видување, визија, "облик во душата") до сетилниот облик - μορφή (...τὴν δὲ μορφήν τὸ σχῆμα τῆς ἰδέας - "морфе" е схема на идејата... Аристотел, *Μεταφυσικὰ*) кој ја носи уметничката фикција, е предметот на темата "Систаса на прагми како поетичко начело.

Систасата на прагми е Аристотеловиот теориски и технолошки термин за обликовната логика на уметничкото дело кое се однесува како органска целина; творечката динамика - уметничкиот облик да "се содржи убаво", Аристотел ја определува како прва и најважна поетова задача: да се осмисли и да се создаде цврста "систаса на прагми", значи да се изгради цврст и убедлив уметнички облик (убедливоста е уметничка аксиологија и резултат на мајсторскиот напор). Систасата на прагми ги со-ставува нештата во просторот на уметничкиот облик во нужен ред и поредок (*ὁδοταξις* и значи *constitutio* - поредок, устав), доведувајќи ги до права мерка која дејствува како уметничка вистина. Уметничкиот облик низ таа систаса го постига класичниот идеал - *μετριότης* - "сомерливост", одбегнувајќи ги крајностите, - "формална форма" или "форма и содржина", а соградувајќи го делото како единствена целина.

Самата формулација на оваа теза јасно покажува дека целта претставува афирмирање на една идеја која се однесува на облик општо, потоа на обликот - логос (рето-рички и философски облик), а особено на облик - митхос (говорен и книжевен уметнички облик); имено, тезата се обидува да покаже дека обликувањето наполно зависи од "составот" на определените чинители, и дека уметничкото обликување наполно се оснива на систасата на уметнички прагми ("реалии", симболи, знакови, зборови-ствари...) за да постигне совршенство и на естетски и на духовен или ментален план.

Знаците на Аристотеловата теорија на поетиката (За поетиката) се концентрираат околу ударната синтагма - τῶν πραγμάτων ὀνόματα; околу овој исказ се врти сета содржина на списот, а тој е подеднакво суштина и цел на докажувачката логика. Но, за разлика од другите антички (старогрчки и латински) реторички и поетички термини (појесис, поетика, ејдос, морфологија, мимеса, мит, лексис, синтеза, композиција, диспозиција...) кои на широка врата имаат влезено во поетиката, реторичка и слична терминологија, "систасата" останува на страна, како термин наполно занемарена, а поимовно заменувана постојано со различни зборовни содржини кои често се употербуваат различно мислени и осмислувани (композиција, диспозиција, содржина и форма, структура, конструкција, сиже, фабула...).

Се чини дека овој поимовен синкретизам често доведува до недоразбирање, не само меѓу зналец и лаик, туку и помеѓу znalци од таа област; грешката е направена уште од латинските интерпретатори на Аристотел при преведувањето на поетичкиот мит (μῦθος) како систаса на прагми со зборот - фабула (fabula); ова неразликување на обликовниот состав на еден точно определен уметнички облик од "прикаската" (fabula) на тоа уметничко дело, се провлекува до ден денес. Се разбира дека недоразбирањето во оваа смисла не е единствено; повеќе зборови се употребуваат во повеќесемисловно значење; на пр. поимот "поетика"; дури и врвни теоретичари (Аверинцев) чувствуваат потреба да нагласат

дека под зборот "поетика" може да се смета на уметничкото дело на еден автор, општо на неговото мајсторство, потоа на неговиот идеен и идеолошки систем, или, пак, под тој збор може да се подразбира - теорија на уметничките облици, философија на творештвото, наука за уметноста... Во слична позиција е и Аристотеловиот теориски спис "За поетиката"; расправата за поетиката скратено се определува како Аристотелова Поетика; дури и едно стихувано послание *Epistula ad Pisones*, подоцна - Хоратиевата *De arte poetica liber*, вака определена од Квинтилијан, станува Хоратијева "Поетика".

Најчесто идејата на "систасата на прагми" учените мислители и теоретичари ја спроведуваат низ општите определби - облик (форма), целина, органска целина, тоталитет, композиционо единство и слично. Навистина сите овие поими ја содржат "систасата", или, поточно, сите овие категории зависат во мајсторска, технолошка смисла, од систасата на прагми; всушност "тоталитет" и "органска целина" се однесуваат на заокруженоста на оперативното творечко начело - систаса. "Систаса на прагми" е конкретна термилошка фраза со која се определува авторскиот став и пристап во уметничкото обликување на материјалот, - општа аморфна материја која во систасата се изградува како единствено конкретно дело, поточно, конкретно "тело", кое има динамика да ја наметне својата суштественост, не само како паралелна на "дадената" реалност, туку како над-реална и високо

организирана, создадена, стварност. Такво уметничко дело се однесува исклучително посебно, одбивајќи ја можноста за компарација. Вистинско уметничко дело овозможува "разговор" со други вистински уметнички дела, но оневозможува компаративна хиерархија: секој уметнички облик е таков каков е, единствен и оптимален. Споредба, пак, меѓу посебните систематски кои опфаќаат слична материја (всушност материјата на сите уметности е иста - универзум) може да се изведе само како разложување на единствената целовитост до самиот "скелет", своевиден *simulacrum*, кој упатува на "индивидуалното" функционирање на облиците, - која и каква економија употребува секоја систематика за да ја заокружи својата стварност и, за да ја пренесе идејната порака (несомнено е дека уметноста пулсира комуникативни пораки и специфични "информации"). Природно, при вакво разложување секогаш преостанува "residuum" (Хусерл), духовност која не може да се "расклопува" и да се "склопува", туку произлегува од дејствувањето на систематиката како енергија која се шири и се продлабочува.

Аристотеловата поетичка теорија за систематиката не е едноставна хеуристика: нејзините начела и смисловна топка веќе се содржат во Платоновата философија. Платон на свој дијалектички начин ги развива (и ги препушта на натамошно развивање) релевантните за поетиката мислења (мимеса, нејзиниот тропос, реторичката и поетичка сфера на веројатното и можното, методологијата на убедувањето низ говор,

и пред се, основната одлика на творечкиот облик - систаса на прагми која е главната причина уметничкиот облик да се однесува и да се чувствува како жив, "телесен", способен да биде витален во сетилното и да дејствува како непосредно убедлив).

Всушност, според старите мислителци, главно својство на говорната уметност е убедливост и психагогија, и според вистината "сама по себе" (Платон), и според спекулативната истоветност (Аристотел), книжевниот, пак, мит, покрај оваа убедливост треба да "живее" убедливо.

Од првичните поетички импулси до денес, се продолжува интензивна тенденција да се претстави уметничкото дело како органско единство на разновидни елементи кои ја градат неговата целина, и, да се проучи координацијата на нивните врски и односи. Во таа смисла постојано се наметнува потребата да се определуваат, да се осмислуваат и да се именуваат основните чинители со кои се доаѓа до севкупниот естетски ефект. За таа цел вниманието се свртува кон почетоците и зачетоците; се наметнува, всушност, истражувањето на првите теории и философии на уметничкиот облик, зашто, природно, секој феномен се осмислува исклучиво во континуитетот на неговиот развој.

Овој вовед не ќе тргне *viā negativā*, што е интересна, но долга релација, туку ќе се обиде да ги наведе само потврдувачките, "симпатетички" определби кои ја поткрепуваат тезата за начелниот поим - систаса. Интересно

е што и најконтроверзните теории се согласуваат дека уметничкото дело (дури и лирското) е драматичен мит кој има особен и единствен состав на множество делови.

За Платона и за Аристотела уметничкиот облик се однесува како нешто живо, често се споредува, т.е. се поистоветува со ζῷον - суштество кое има тело и душа (Фајдрос; За поетиката). Според мислењето на старите, најсовершена жива форма, динамична, функционална, драматична, е човечкото тело кое се однесува како полн број (perfectum, τέλειον) и идеална симетрија на квадратум во кој се замислува центарот на совршената линија - кружницата.

Во таа смисла, Аристотеловата систаса, како универзално начело, најсликовито се изразува во математичката схема на архитектонскиот облик. Интелектуално егзактен, како секој надарен градител, Римјанинот Витрувиј Полион (Marcus Vitruvius Pollio, De architectura) ја истакнува убавината на обликот која е соодветна на неговата пропорција; соодветноста на деловите со целината е своевидната евритмија на димензиите, соодносот меѓу ширината и висината, висината и должината; сето ова е во сооднос за да се овозможи оптимална функција на обликот. Единственоста на изразот е чистиот ordo кој се одликува со врвна економија, - секој дел според законите на целината. Градбената економија одговара на идејата за убавина. Идеалниот облик на ѓидарството - храмот (templum), ги содржи врвните својства на секој уметнички облик кој обезбедува простор за



кон-темплација. Секој уметнички облик се гради како *con-templum* со кој се изразува суштинскиот стремеж за совршенство (моите слики, вели Шагал, се моите храмови и молитви). Витрувиј ја презема основната определба на старите мислители - нема убавина без совршена соодветност во рамките на еден облик; соодносите на обликот треба да се аналогни на соодносите на човечкото тело во цут (се разбира човечко тело во вечен расцут имаат олимписките богови).

Всушност уметничкиот облик се гради врз аналогјата на идеалните козмички соодноси:

- Идејата е оној лик кој води и кој поучува, чија имитација е самата цел, вели Сенека;

- Парадигма е идејата, ејдос, пак, е парадигма на уметничкиот облик: "Уметникот подражава идеја, а твори ејдос ... ејдос се содржи во делото, а идејата е надвор од него, и, не само надвор, туку пред него." (Сенека)

Подражаването на таа протопарадигма е пренесување на козмичката суштина во основата на идеалниот уметнички облик. Платоновски вознесен, Сенека посакува Облици на самата Стварност, Облици кои лебдат во возвишени сфери и во Бога. Во 65. епистула Сенека ја изложува суштината на Аристотеловата теорија на творењето, четирите принципи кои учествуваат во обликувањето: творец, материја, форма и цел; уметничката форма се создава според метафизичката Стварност, зашто Бог е полн облици и тој веќе ги содржи сите можни парадигми. Творењето е подражаване на идеалната

сфера, или, најмалку што е - *imitatio naturae* (синтагма која подоцна се банализира).

Псевдо-Лонгин во својот спис *De sublimitate* подеднакво настојува на творечкото совршенство кое се содржи во духовната сублимност и божествената вдахновеност, но и во технологиската сублимираност; дарбата за творештво е нешто божествено, додека поетичката техника одговара на добриот советник кој води и упатува. Покрај моќта на јазикот сам по себе (за Псевдо-Лонгин книжевноста е најсублимната поетика), за совршен уметнички облик се нужни возвишени мисли, возвишен патос, висока вештина за градење мисловни и јазични фигури и префинета лексис, и, сè заедно, возвишена композициона целина.

Спиритуелните Платинови Енеади ја следат "божествената трага" на убавината како врвно добро. Телата се убави со учество во самата идеја на Убавината, а не само со оглед на симетријата на целината сложена од делови. Плотин ја признава убавината на сложените тела, природни и "вештачки", но таа убавина на сложеното и составеното, колку и да содржи симетрија и аналогија, празна е без божествената еднообразност на Душата и на нејзината припадност на секое нешто вистинито по себе. Душевната анамнеса го согледува убавото само во обликот, безобличноста е грдост и отсуство на Логос. Идејата е таа која ги сложува во едно многуте делови создавајќи целина согласна себеси, зашто идејата како Едно гради единствено и

цело, колку е можно да биде едно (ἕν) она кое е составено од делови. Кога ќе се состави единствена целина, идејата влева убавина и во деловите и во целината. Видот го забележува внатрешното ејдос кое ја потчинува нему спротивната безобличност давајќи и хармонија и сродност со самиот Логос. Восприемање убавина е показ (ἐπίδειξις) на божественото. Се разбира и Аристотел не е лишен од есотерика и философски мистицизам. Не така страшно, но со целиот свој дух тој се извишува кон Едно и Еден, сопнувајќи се, како секој умен благородник, од своите и туѓи апории.

Сепак неговата теорија на поетиката разумски ја спроведува целта - да се испита телеологијата на уметничкиот облик низ разложување на конкретните дела. Аристотел го истражува творештвото како специфична човекова дејност набљудувајќи ги уметничките дела, празнично изобилство создадено во поетските агони и слави во кои човек се натпреварува со Бога. Од тие реални празнични дела Аристотел гради модел на универзален поетички облик; според веројатноста или нужноста, тој постројува поетичка схема, не на непосредната стварност, туку на стварност премногу посредувана за да претставува митхос како артифициелна систаса.

Основна задача на сите поетички теории е да се дефинира токму суштината на еден општ, замислен поетски облик. Говорејќи за "органиката" на уметничката форма, т.е. за уметничко дело како "жив организам", Иван Фохт (Uvod u estetiku) го дефинира обликот според уметничкото остварување

на "духот" во него, и во таа смисла говори како "Аристотеловец": иако реален и акутен како секое друго суштествување, уметничкиот облик, т.е. "естетичкиот предмет" во "светот на уметноста" има своја онтолошка специфика: - да воспостави однос кој не заостанува и не се кине во ниту една точка, ниту во кој и да е елемент, туку кружејќи "во себе" се смирува во завршена и заокружена целина.

Во таа смисла мора да се има внатрешна хомогеност и конзистентност, - мора да се раздвижува развој и настанување; мора да се отстранат сите излишни елементи, а подробностите да се одберат така што ниту еден да не може да се надомести и да се замени, да се испушти или додаде; сите елементи да имаат логичен и неменлив редослед. Мора да се создаде впечаток дека сè произлегува од една духовна потреба, со тоа што делото воспоставува полна самостојност и живот полн во самиот себе. Имено, една иста содржина во различни форми дејствува различно; со формата се допира до духовното битие на делото. Делото зависи од интимната структура, која, пак, е зависна од распоредот на целината и деловите во сооднос.

Специфична уметничка форма е онаа која го организира и го синтетизира ткивото на самата "уметнина". Композиција е определена "позиција" на сите уметнички елементи кои доаѓаат "соп...", вели Фохт, сосема потврдувајќи ја Аристотеловата "*σύνταξις*" (con-stitutio = уредба што значи повеќе од compositio - со-поставка).

Прашање е - колку терминот *compositio* ја опфаќа суштината на уметничкото дело. Се чини дека "композиција" одговара на Аристотеловата *σύνθεσις* како еден сегмент на систасата кој се реализира на лексичко рамниште. Самиот Фохт потврдува дека говорот е форма со која е опфатено едно значење, а уметничкото дело е форма со која е опфатен самиот говор; со еден збор, книжевното дело е систаса на (говорни) прагми.

Со оглед на повеќеслојната структура, на книжевното уметничко дело многу појасно се однесува поимот *ὁλοτασις* кој во себе ја содржи и единствената "духовна потреба"; уметничкото дело е со-став на прагмите изразени во говор, а подеднакво и "став" како "духовна потреба" на творецот.

Во таа смисла се однесува и определбата на Рене Велек, - уметничко дело како "автономен организам" со специфична динамика. За да се проучи овој "организам" мора да се има сигурен органон. Се чини дека откривањето на авторската постапка како систаса на прагми најефикасно доведува до онтологијата на обликот.

"Органската" форма не е механичка принуда, туку внатрешен полн развиток на зачетокот во меѓусебната определеност на целината и деловите (А. В. Шлегел). "Органската" форма ги развива "праволиниските" реални собитија во кружно движење, а сукцесивноста се воведува во симултаноста на кружноста. Уметничкото дело ја преобразува емпириската реалност во смислена целина како единство на разноликости (Колриџ).

В. Иго изјавува дека убиство на формата е убиство на идејата. За да се оправда суштината на уметноста како "еманација на човечкиот дух" треба да се тргне од индивидуалноста, но не на "индивидуалната душа", туку од индивидуацијата на уметничкиот облик, зашто "човечкиот дух" станува видлив само во творечкиот состав и став на "дајмонските луѓе", што би рекол Платон.

Што се однесува до книжевното уметничко дело, се чини дека многу малку може да се допре до неговата онтологија доколку вниманието се задржи на така наречената "стилистика", или ако се посочи афективната енергија на говорот, а не се согледа внатрешната прагматска логика што се содржи во стварноста на јазичната кохеренција и експресија. Или, ако се сфати "стилот" како широк поим, и ако се поистоветува со облик, како што мисли Кроче; имено стил е единство на интуитивното сознание, неговиот експресивен облик, и сите изразни средства, во целината на јазичниот исказ.

Уметничкото дело се сфаќа како специфична цврста "легура" која својот целовит облик му го должи на единството на неспоивото (Ричардс). Чудото на поезијата се содржи во составувањето што понеспоиви, според емпиријата, елементи; во таа смисла се совпаѓаат Ричардсовата и Аристотеловата теориска парадигма: совршено книжевно постигање е трагедијата, чудесно единство на опозиции, единство на херојска моќ и беспомошност во смртната судбина, две основни метафизички "прагми".

Вреднувањето на поетскиот облик, според Ричардс, (далеку пред него, според Аристотел) се извршува со оглед на драмското единство и драматичноста на единството. Драмата и драматичноста се врвни одлики на поетскиот облик, и за Аристотел и за "новата критика" на Ричардс и неговите истомисленици (и за нивниот "критик" Вимзет според кого и лирската песна е драматично единство). Поезијата како човекова дејност *esse in anima*, многу повеќе одошто сферите *esse in re* и *esse in intellectu*, ја обликува стварноста откривајќи и ги можностите и хармонизирајќи ги нејзините противречности. Систасата на прагми се препознава и во структурата како систем трансформации на ниво на тоталитетот на елементите (Жан Пијаже); како митска структура кај Фрај; како текстовна структура и моделативен систем кај Ј. Лотман.

Аристотеловата "естетика" ја потврдува и математичката формула на Американецот Г.Д.Биркхоф со која се мери естетската вредност на делото:  $M = \frac{O}{C}$ , т.е. естетската мерка (М) расте со поредокот (О) на составните елементи, а опаѓа поради степенот на сложеноста (С). И според Аристотел уметничкиот хабитус кој се воспоставува како *τάξις* (ред и поредок) ја создава внатрешната логика, а со самото тоа и убавината.

Се разбира, потребата од највисок поредок е најголема кога "се прави" облик од "утопична", "митска" и "фиктивна" содржина. Со ваква "пресметка" се постигнува

задоволувачко отворане на сложениот митски организам за да се открие непресметливата, флуидна убавина. "Новото значење" кое го продуцира поезијата, и според руските формалисти, и според прашките структуралисти, се содржи во нормите кои уметноста постојано ги поставува и постојано ги урива во дијалектичкиот процес на "еластичната стабилност" на естетската структура.

"Новото значење", според информациската теорија, е поврзано со исцрпувањето на ентропијата на текстовната структура, и наполно зависи од архитектониката на текстот (конструкција на сиже, конструкција на стих, строфа, дискурс); имено "новото" се јавува само во таков конструктивен систем, а исчезнува кога тој систем се нарушува (В. А. Зарецки). Аристотеловата теорија на систасата постојано се пронаоѓа во ударните места на севкупната теорија и философија.

Говорејќи за битието на поезијата, Хегел го поставува барањето за посебно, средно место на поетскиот израз, помеѓу апстрактната општост на мислењето и конкретната сетилна телесност, кои се придржуваат на универзалните постулати за уметноста: уметничкиот облик треба да ја задржи целта во себе, да претставува самостоен и во себе завршен и затворен свет, зашто само така се постигнува целта на уметноста – органска целина од поврзани и хармонични делови, наспроти светот на релативните зависности (Хегел).



Единството на уметничката стварност треба да се оснива на конкретна слободна поврзаност на деловите, но не со апстрактна општост, туку како дејствување, чувствување и страст кои и припаѓаат на духовноста и волјата на определената индивидуа, а потекнуваат од индивидуалната природа. Органското, витално единство полно душа, - е оној чинител кој создава вистинска поетичност, сосема спротивна на прозаичната целесообразност. Хегел, страшно застапувајќи се за холистичкото сфаќање на "хомерското прашање", како единствен аргумент за својата ориентација ја наведува непобитната органска целина на Хомеровите епопеи. Мисленето дека великиот Хомер е "хомерид", Хегел го смета за најварварско. Навистина Хомеровите епопеи можат да бидат парадигматска авторска систаса; Хомеровата систаса е врвот според кој се степенува теорискиот поетски модел на Аристотел. Илијада може да биде парадигма за своевидната полифонија на естетски валентни квалитети на звуков, значенски, предметен и аспектуален слој во теоријата на Ингарден (фонолошкото, семиотското, прагматското и оптичкото *εἶδος* во теоријата на Аристотел).

Кај руските формалисти се истакнува уметничката форма како систем елементи во кој секој елемент има функција строго определена од самиот систем и подредена на еден доминантен елемент (кај Аристотел таа доминанта е квалитетното *εἶδος* - митхос како систаса на прагми).

Според В. Шкловски - душа на книжевното дело е неговиот склоп како сума на обликуваните постапки. Кај "младиот" Шкловски поетското сиже напoлно одговара на Аристотеловата систаса како внатрешен причинител за "правене" единствен облик од "надворешна" ( $\xi\xi\omega$ ) хиле: уметничкиот облик треба да се организира така што големо количество материјал да останува "надвор", да се подразбира, додека самото дело, макар опфатило само дел (ова се чувствува кога делото зафаќа дел од традиционалната митолошка или историска супстанција) од една бескрајна хиле, треба да "заживее" како самостоен организам кому ништо не му недостасува. Кај Шкловски се потенцира суштинската разлика помеѓу фабула како вонкнижевна "приказка", и, сиже - редот и поредокот кои го прават делото; фабула има време, сиже има книжевна конструкција на време; фабула содржи личности, сиже - книжевно конструирани ликови (кај Аристотела -  $\eta\theta\eta$ ,  $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\tau\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ ,  $\epsilon\upsilon\epsilon\rho\upsilon\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ , никаде  $\delta\upsilon\theta\rho\omega\pi\omicron\iota$ ); фабула има животен мотив, сиже - уметнички мотив, динамичен ентитет кој тежнее кон разврска (кај Аристотел систасата се состои главно од кус заплет и од расплет). Со други зборови, сиже за Шкловски е тајната на секој творец, пронајдок на неговата "сопствена лабораторија". Сиже е целокупноста на собитијата (праќуцата кај Аристотел), но и сознание за стварноста кое произлегува од противречностите на дејствувачите и дејствувањата.

Сиже е цел на авторот, неговата намера, резултат на откритието ("така што прагмите и митот се цел на

трагедијата", вели Аристотел). Шкловски во *Енергија на заблудата* одбира едно писмо на Толстој во кое тој се фали со "совршената архитектура" на *Ана Карењина*: "сводовите се споени така, вели Толстој, што не може да се забележи каде е каменот темелник..." Сижето е внатрешната следственост, не живот како секогаш, туку живот како што треба (*ἀναγκαιῶς* кај Аристотел); уметничкиот "живот" зависи од односите во книжевниот склоп.

"Техничкото толкување" на обликот според Дилтај е внатрешната поврзаност (диспозиција на деловите со целината): поделните делови на една целина се сфаќаат од нивниот однос кон таа целина и кон другите нејзини делови.

Според Проп функцијата на обликот е основниот елемент на неговата конструкција, а тоа е логичката нужност, константа која се состои од функциите на лицата кои дејствуваат: собитија, постапки, избор, забрани, кршење на забраните и сл. Различни собитија и различни врски меѓу нив, - различна конструкција.

Накучо, секоја теорија на поетиката, во дијахронија или синхронија, почнува и завршува со барање облик како целина на разновидности и противречности, било да е именуван како тоталитет, композиција, диспозиција, структура, систем, склоп, синтеза, сиже, мит, фабула, конструкција..., во сите случаи, полното име на тој творечки чин како единствена индивидуалност е Аристотеловото совршено определување - *τῶν πραγμάτων σύνταξις*.

На крајот, почестито ќе беше на почетокот, треба да се истакне онаа causa movens на која овој труд и го должи постанокот. Повод за ваков обид - да се истражува и да се толкува систасата како принцип на индивидуалната обликовност, и според авторот, и според делото, е научното откритие на македонскиот филолог Михаил Д.Петрушевски, т.е. неговата исправка на Аристотеловиот оштетен текст во теоријата на поетиката, крајот на прочуената дефиниција на трагедијата. Според строгата научна експертиза и конзистентната логика на откривањето, овој научник го реконструира Аристотеловото определување на суштината на трагичкиот облик: наместо долго пренесуваната синтагма *τῆν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν* (чистење на страсти, афекти, страдања...), М. Д. Петрушевски предлага логично воспоставување на оштетениот текст - *τῆν τῶν τοιοῦτων πραγμάτων* *οὐσία*, синтагма која е извлечена и ентелехиски посочена во целиот тек на Аристотеловото размислување за поетиката, синтагма на која експлицитно укажува и Платон во својот дијалог Фајдрос. Овој исказ за единството и целината на обликот е основниот теориски поим, а неговото отсуство во дефиницијата на најсовршениот облик ја доведува во прашање Аристотеловата философска телеологија.

М. Д. Петрушевски ја има исполнето својата филолошка должност доблесно и вдахновено, без разлика дали оваа емендација се прифаќа во мигов или не.

Да беше, пак, (оваа претпоставка мора да се искаже во иреал) оваа нужна исправка, или, поточно, ова научно откритие направено во одамна одминатите времиња, логиката на Аристотеловиот спис ќе беше несомнена, но ќе изостанеа бројни генијални размислувања, теориски, филолошки и философски спекулации, низ историјата на човештвото со кое се збогати (и се уште се збогатува), не суштината на поетскиот облик, туку сознанието за суштината на трагичното, и во трагедијата како поетски вид, и надвор од поетиката, – трагичното како метафизичка категорија. Имено ако претпоставиме дека катарсата е препишувачка грешка (ова е најлогичната претпоставка), тогаш ова "паѓање во грешка" има развиено енергија за отворање широки хоризонти на една страсна хегемонија на философскиот Ерос за испитување на трагичната суштина во просторот на човечката дејствителност и метафизичка стварност.

"Трагичната катарса" станува силен импулс за мисловни и духовни бранувања, поим кој предизвикува богата и разновидна херменеутика на трагичната супстанција, главно надвор од поетиката (интелектуална експликација на трагичните страсти, психолошки ефект, педагошки, терапевутски, – во хомеопатската теорија на медицината, естетичко-гносеолошки...)

Самата синтагма – *τῶν παθημάτων κάθαρσις*, освен на спомнатото место, воопшто не се среќава во Аристотеловото дело, а логично би било, според Аристотеловата строга

консеквентност да се објасни и да се коментира, зашто во списот на таква анализа се подвргнати сите други елементи кои спаѓаат во трагичката определба. Единствено место кај што се јавува "катарса" е една споредна дигресија во 17. глава на Поетиката: станува збор за обредното чистење на Орест во истоимената Еврипидова трагедија; Аристотел говори за каузалноста на епизодите и наведува пример за таква поетска логика: - маничноста на Орест поради која е фатен, и неговиот спас по чистењето (*ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως*. 1455 b 15).

"Катарсата" не се наоѓа ни во перипатетичките списи по Аристотела, ниту во перипатетичката мисла на Кикеро, ни во содржината на Хоратиевата епистула - *De arte poetica liber*. Многу подоцна (4. в. нова ера) за ова говорат философите Проклос и Јамблих наведувајќи ја и "комичката катарса". Кастелветро ја толкува катарсата како хомеопатски ефект на гледачите; кај Корнеј таа има дидактичка функција, кај Лесинг етичка. Голден и Елзе се застапуваат за *παθήματα* кои имаат значење на трагични прагми што го овозможуваат сознанието...

Вистина е само дека Аристотел во Политика (1342 a) говорејќи за воспитанието говори и за "ентусиастичка" музика која се разликува од музиката со која се воспитуваат здравите и слободни луѓе и од музиката која служи како уживање за благородните луѓе во нивното слободно време. Оваа ентусиастичка и оргијастичка музика на жестоки

зурли (αὐλός) предизвикува кај растроените луѓе катарса на нездравите, прекумерни чувства. Музиката на флејтата (т.е. зурлата), според Аристотел, не е погодна за воспитување, таа не може да се составува со логос, според ова нема етичка стојност.

Во секој случај, со прифаќање или отфрлање на "катарсата", Аристотеловата теорија на поетиката, без претерување, е теорија на уметничката систаса на прагми.

## I ДЕЛ: НАГОН ЗА ОБЛИКУВАЊЕ

### 1. De arte poetica

De arte poetica liber (sive labor), ако не е едно од најтешките човекови настојувања, сигурно не е едно од најлесните: Како да се опфати една вечност, една човечка вечност (во која се замешани и божји прсти), кога се располага со кусовечност? човечката вечност, органски составена од кусовечности, се воспоставува како единствена смислена *humanitas*; откината од Вечното секоја одделна егзистенција ја губи смислата во некоја центрифугална орбита на Небитието. Во самата Средина на Вечноста, Увир на смртното во бесмртното, се Големите Дајмони на творештвото; нивната евдајмонична судбина ги држи во самиот центар на човековото Битие, во јадрото на Стварноста.

Но, со кои зборови да се говори за овие чинители на човековата стварност? Дали со зборовите на ученоста? Тие се наметнуваат со категорична самоувереност и самодопадливост. Дали со "апаратурата" на егзактните науки? Ако се употребат сигналите на умот, писмото се лишува од сетилната убавина, убавината на Книгата за сонувањето на Душата; без вистинска, пак, творечка постапка ќе се мине во испразно сострадание на носталгично писмо; ако се употребат игро-зборките и книжевната шеговитост, ќе се навреди сериозната



Наука, зашто *communi consensu* шегата и е спротивна на строгата научна вистина. Самоироничноста е неподнослива горделивост, ироничноста лицемерност и дрскост, исповеста непристојност, наративноста здодевност.

Велат - *varietas delectat*; на една кусовека расправа можеби и е неопходна сета оваа разновидност; ако ништо друго се создава интрига и расте обемот. Сепак, главната линија по која се движи секоја расправа *de arte poetica* е врвната доверба во мислењата и видувањата на самите мајстори на поетиката. Само со таква доверба се подготвува убедувачко писмо кое однапред се сместува во веќе докажана убедливост.

Уметноста, дури ако се прифати Платоновото страшно тврдење дека е сенка на сеновидната појавност, со своето магично симулирање живот, смрт и бесмртие, ја занесува душата и силно ја дразни мисловноста. Секоја страница на сеопштата Книга, е магична мимеса на Стварноста во целост. Бескрајното множество видливи и невидливи чуда и чудеса поетиката ги опфаќа во творечка метафорика самостојни целини уметничка стварност.

Книжевноста не е ништо друго одошто насочен сон, вели Борхез, а во овој заеднички сон секој учесник станува сведок на нужната сонувана дејствителност.

## 1.1. Облик - Εἶδος

Овој "насочен сон" за античките мислители е творечкиот облик кој го претставува, колку е тоа човечки можно, совршениот облик на козмичката целина. Во строго подредени облици мислат и творат козмос првите мислители на човештвото, не дозволувајќи ѝ на мислата да се растури во скепса и очај; секој сочуван облик темелито сведочи за завршена и совршена дејност на умот и душата во нивната насоченост и љубопитност, во нивната ведра теорија на појавеното и непојавеното, во нивната смела поетика на содејствување и сострадание меѓу Боговите и луѓето. Цврстиот облик заштитува од страв и меланхолија; во цврстиот облик трагичното се држи со уздата на надмоќниот потсмешлив Парадокс кој постојано ја издига Свеста над Судбината за да не се сфати судбинската определба како убијствена бесмисла.

Верувањето во универзални и совршени облици што во себе ја држат смислата на божествениот свет, ги заштитува старите мајстори од страшната претпоставка на Шопенхауер и Беркли дека Светот е дејност на умот и сон на душата, но, без темел, без цел и без обем.

Одамна се сведочи и се тврди дека Светот, бескрајна стихија на бесконечни настанувања и исто толку нестанувања, го докажува логиката на Умот ограничувајќи го во облици и истражувајќи го неговиот прогрес низ *regresus in infinitum*: сè во светот има дејствена причина, а секоја

причина е постојано последица, се до 'Αρχή или Бога, кои се беспочетни и безгранични.

Оваа вселенска причинитост во предна и задна линија, на свој сопствен начин ја одразува поетскиот облик; поетскиот облик ја држи својата содржина создавајќи од многу при-чинители една творечка последица ad finitum; во фиктивниот уметнички свет сè што е веројатно станува убедливо и стварно; секое препознавање е сознание, секое сознание е препознавање во миметичкиот киклос на Аристотеловата теорија на Поетиката. Творејќи мимеса на животот, поетскиот облик ја развива својата стварност убедливо и телесно животворно, само ако ја создаде и ја задржи смислената каузална систаса на уметничката прагматика; секоја веројатна прагма во уметничкото дело станува нужна мимема само ако ослободи енергија за творене нови мимеми што ќе ја заокружат мимесата на човековата праксис во целовито единство. Поетското дело треба да содржи силен набој стварност за да нема ни "празно" време, ни "празен" простор, ни каква и да е, макар ситна, празнина која ќе ја напукне формата за подозрение и сомнение. Поетската митологика, плазматика или фантастика, се докажуваат уметно, но слободно, во богатата систаса на прагми засилувајќи го уметничкиот живот однатре низ изненадувачки, енигматични и очудувачки прагми, зашто изненадувачкото и очудувачкото ја извлекуваат можноста за сознание и видување; и Аристотеловиот поетичко - миметички хедонизам, и Платоновите еротско

- поетски хедонизам и ентузијазам и се приближуваат според својата поетичка функција на гносеолошката анамнесис. Изненадувањето, потресувањето и силното чувство на задоволство, иако постојано, и во секој уметнички облик изгледаат како повис, во најмала мерка се "естетички", туку, и платоновски и аристотеловски, силни и силовити, тие се протопаметенето на душата, или "препознавањето": учење како препознавање (*ἀναμνηστικὸς*) и сознание како потсетување (*ἀναμνησις*); поетичката утопија дозволува најголема слобода на восхит од препознавањето, сфаќањето, сознанието и паметењето, и не помала слобода на носталгија и меланхолија поради прагматското движење на Вечното Исто. Заводливоста на творештвото е во интригата - "неможното" да се смести во надреален логичен топос кој своите прагми ги држи во крајно нужен ред без какви и да е случајни случајности или ефемерни расејаности. Во Големiot уметнички облик интригата е нужно присутна во Лабиринтот изграден од ограничен број пресеци на причини и последици, а меѓу нив бескрајно тајновит и длабок утопичен топос; ако (можеби на ова се однесува Делфиското Е како условно εἰ на Фојбовата мантика) се дојде до поетичкиот Минотаурoс, се наидува на Аполоновиот блесок.

Уметничкиот облик е постојано инаку изненадувачки, иако строго, или поточно, магиски, убедлив: раскошен, но без излишности; судбински, но без случајна среќа; плотен, но непропадливо сплотен. Се чини, токму поради овие, природни нему, оксиморони, поетскиот облик е трепетно

очудувачки. Возбудлив во бескрајноста на откривањата, поетскиот свет е ограничен, затворен, завршен; сè има свое место, случајноста е строго пресметана случајност: ефемерната среденост е уметничко намерно безредие, а надворешната разместеност во творечката миметика станува непроменлива делотворна систаса. Поетиката ги открива законите на невидливата Стварност низ видливото, во видливо и добро согледливо; книжевната поетика има туѓа нејзе сетилна видливост, но неограничена имагинарност на согледувањето и духовното видување. Текстуалната поетика го употребува писмото како чудотворен знак кој укажува на нови, никогаш видени светови, создадени како постојана и трајна динамика на над-градување. Плазматичната виталност во строго затворениот облик не дозволува творечкиот свет да премине во застрашувачкиот *corpus Hermeticum*. Благородната јасност дозволува посегане и присвојување без да си ја изгуби својата самосвојност. Иако *sub specie aeternitatis*, поезијата бива кога се прифаќа - *Esse est percipi!*

## 1.2. *Sub specie aeternitatis*

Долго веќе, милениуми назад, изгубените светови се инкарнираат во сеопштата Книга; дури и древниот Хомер со невин сарказам и многу тага проговара во Одисеја - "Тоа направија Бози, доделија тие пропаст људска за да настане

песна за родот иден" (Одисеја @ 579-580). "Сјајните подвизи го губат својот сјај ако не се преточат во зборови", - му одговара Борхесовски Возвишениот Крал на рапсодот Хомер. Полн е Светот со вековниот и вечен разговор на Бесмртниците: "Утре ќе умрам и јас, а нашите времиња ќе се измешаат, хронологиите ќе се изгубат во кругот симболи", - им вели Борхез, и на тие пред него, и на тие по него. Во симболичната хронологија исто говорат и Атињанинот Платон и Аргентинецот Борхез; кој прв го започнува разговорот, неважно е; и едниот и другиот страдаат од празното шаренило на огледалата "што ја продолжуваат менливата и минлива Вселена во својата вртоглава пајажина" (Borges, *Zrcalo i maska*, 146 стр.). Страдајќи поради својот порив за идеалност, Платон ја обвинува "одразувачката" поетика зашто е огледало на привидноста. Предводен од својот Голем Дајмон - Ерос, овој поет по божја определба, создава светови премногу одразувајќи го токму огледалното шаренило, и покрај одречувањето на "сенките", и "сенките на сенките", и покрај лутината спрема скочанетото Писмо што ги пренесува недофатливите сеништа на минливото; "Го совладав тајното писмо што ја штити нашата уметност од невнимателното испитување на толпата", вели Поетот на Борхез, осаменик и вљубеник во потајни разговори сам со себе; и Платон се бунтува против сеопштото писмо кое ги открива привидите, а ја скрива вистината: "Писмото во себе има нешто чудно и со тоа личи на сликарството: и делата на сликарската уметност стојат пред

нас како живи, но ако ги прашаш тие сосема достоинствено молчат; истото се случува со писмените знаци: човек би помислил, говорат како да сфаќаат нешто, но ако ги запрашаш за да разбереш што говорат, постојано одговараат едно исто (...) кога е веќе еднаш напишан, секој збор скита ваму-таму подеднакво и кај тие на кои не им е упатен, па не знае со кого треба да говори, со кого не; измачувана и несправедливо нагрубувана, писаната реч има потреба од создателот зашто сама не може да се одбрани, ниту да си помогне." (Платон, Фајдрос LX 275 d)

"Измачуван" и погрешно сфаќан и овој буен Грк, универзалниот Платон, во заедничката хронологија на симболите е најзаводливиот философ, поет и уметник, секогаш возвишено насочен и постојано во противречие со себе сам; не само еротскиот набој на неговата мисла, туку токму она што му е најодбивното, - сетилната миметика, мимеса на мирис, боја и плот, мимеса на животниот вкус, го откриваат како единствен на сите времиња, извонреден спој на остри спротивности; единствен е во единствениот распон противречности што го прават целина: философ, а митопоетик, аполоновски сјаен, а дионисиски мист, проповедник на бесмртноста, а страдалник во смртноста, одрекнувач на телото, а поет со плотна бујност, страсно вознесен, а спокојно ироничен и автоироничен.

Платон, големиот противник на трагичката песна, чудесно се искажува со трагичка парадоксија; гневен на

разновидната измамничка докса, категоричен е и кога ја одречува својата категорична мисла. Еротски предаден на најопасните игри на Свеста, смел решавач на метафизичките крстозборки, Платон со длабока побожност ја испитува суштината на творештвото во просторот помеѓу бесмртното и смртното: поезијата ја со-држи светата суштина на дружењето меѓу Богови и луѓе, таа е најголемото блаженство што од Боговите се дарива како занес (Фајдрос XXII 245 с); истовремено, таа е игра на привидот, празна слика на привидниот свет! (Политеја X) Ехото на оваа страсна музика постојано одекнува во Светот; кој говори за привидниот, длабок Семир од одрази створен, Борхез или Платон? - Најубавите песни се сонуваат, вели Борхез; - Дајмонските песни се создаваат во божествена безумност, тврди Платон.

Во божествена манија се создадени и Платоновите философски песни, полни соништа, страст и страдања, сетилна убавина; но полни и Ерос за бесплотност, нераспадливост, безболност, бестелесна убавина, непоколеблива правда и вечна вистина. Воспевајќи го "општењето на Боговите со луѓето" во вдахновение и свето лудило, Платон ја определува поетската манија како трет аритмос (аритметиката има за него обврзувачка хиерархиска смисла) во највредните дејности на Светот: "Третиот вид занес и божествената манија настануваат од Музите. Кога тој занес ќе ја опфати нежната и чиста душа, ја поттикнува и ја вдахновува на песни и други облици поезија(...) Но, тој што без вдахновение на



Музите ќе се приближи до дверите на Поезијата сметајќи дека со вештината ќе стане добар поет, останува прост, а неговата поезија, разумско нешто, ќе се помрачи од поезијата на тој што создава во занес! Овој показ ќе биде неверојатен за итречите, а за мудрите - веројатен. (Фајдрос 245 с)

Платоновата занесена Душа е "крилеста" Душа: таа се секава на својот исконски лет до Уранскиот Топос, пред да падне во Светот на Сенките. Секавајќи се на хиперуранската убавина, таа се вселува во тело создавајќи дајмонски човек, философ и љубовник на Музите. Но, токму дајмонскиот маж страда поради својата анамнеса соочен со несовершеноста на Привидот, имајќи ја во душата Едноста на вистинската Стварност: човек сознава според она што се наречува облик (*εἶδος*), а тој облик настанува од многуте поединечни сетилности што во умот се соединуваат во мисловно единство. (Фајдрос XXIX 249 с) Душата е органон што го принудува Умот според Едноста да препознава Единство и да се радува на ова сознание. Сепак, со очите се прифаќа единствената видлива идеја, идејата на убавината, и, само во убавината се признава сетилната, или, естетската идеалност. Убавината го раздвижува Ерос, а еротската душа гледајќи Убавина "се возбудува жестоко и не е веќе при себе" (Фајдрос XXX 250), напната да раѓа за Бесмртие: Ерос, Калос, Појесис, Атанасија, се Платоновите облици, онтолошки и поетолошки; суштината на творештвото е трансценденција чија највисока скала е Вистината. Убавината се произведува од Првиот Демиург во

симетрија и хармонија, а по аналогија на бескрајната Вистина; таа е содржина на вселенската "геометрија"; миметиката на појавното што го умножува привидот не ја содржи вистината и не учествува во истинската убавина која е само едно од повеќето имиња на Еднообразноста (τὸ Μονοειδές). Миметиката на сетилниот живот ја дразни душата, го измачува умот; Уживајќи во ова човек е како на нишалка врз која се ниша помеѓу висината на сладострастието и падот како желба за ново сладострастие. Таквиот човек личи на решето што се празни туку што се наполнило. (Горгијас 493 a, b)

Трагедијата создава болка и сласт од болка, комедијата, пак, се наоѓа помеѓу болката од завист и уживањето од смеа и потсмевање. (Филеб 48 a) Вистинската поезија (ὀρθή ποίησις) е херменеија (ἑρμηνεία), објавување. Глас божји, не вештина, не занает, ниту знаење, туку занес; поетите "висат" на еден магнетен ланец од привлечности на чиј почеток стои Бог.

Во вертикала од Горе кон Долу, од Онаму до Овде се образува сакрален синцир чие упориште е божествениот Свет, а на него се нижат поети, аојди, рапсоди, дидаскали и поддидаскали... сите сведетели на божјата херменеија, сè до гледачите - θεαταί. (Ион 553; 554) Појесис, Платон мисли на севкупното творештво, е занесено објавување на божествената волја; искажувајќи ја суштината на Стварноста, таа е надлична, севремена и сепросторна. Ератолошката аскесис е скалесто освојување на идејата на Убавината. Првата стапка

без која е невозможно минувањето кон идеалното е сетилната, естетско - соматска красота; во плотната убавина треба да се открие или да се препознае универзалниот Логос на ред и поредок. Но, козмогонискиот логос и козмичката τάξις се исконска хеленска опсесија, и јасно, не само хеленска.

### 1.3. Ритам и хармонија - онтологиски чинители на уметничкиот облик (Хесиодова антиципација на Платоновата теорија на поетиката)

Уметноста на зборот и речта, поезијата во ја-зичко ткање, покрај пластичната потенција на писмото да твори мимеса на животот, мора да се под-реди на надреалната смисла која се содржи во законите на ритмот. О-телесен во реч козмичкиот ритам не останува а-патичен и а-етичен, туку уловен во нови облици, вовлечен во страста и свеста на, се чини, единственото суштество што го подражава Бога, станува крајно етичен и патетичен. Поетичката мимеса во ритам како мерка на движење што симулира претстави на време и простор, ја објавува законитоста на настанувањето и нестанувањето. Хорот и орото, интензивни чинители на хеленската поетика, се идеалната мимеса на козмичките ритам и хармонија. Во творечката онирика на стариот овчар и мудрец - Хесиод, вселенските Музи со-ставуваат козмичко оро на митскиот хеликонски врв... (Хесиод, Теогонија 1-115 ст.)

Прастарата Хесиодова поетика ја претпоставува веќе Платоновата теорија на поезијата, видување на творечкиот порив како свет занес во кој божескиот глас се овоплотува во "медена песна". Во творечкото при-видение самите хеликонски Музи го венчаваат екстатичниот пастир со "бујна лаворика" дарувајќи му профетски стап и вдахнувајќи го со "преслатка" песна; Музи го имаат "научено" (*ἐδίδαξαν*) да ја воспева самата вистина; во исконската, митска сфера "науката" не е нешто одделено од божјата суштина, напротив, музичката дидакса е еротската дарба за трансценденција, таа е чудесен слух за сеопфатната песна на вистината што ја пејат ќерките на Севс и Мнемнозина, знајци на она "што било, што е и што ќе биде"; Музите го држат бивањето во целина, а ја насетуваат Музиката на Сферите мистичните Питагорејци.

Во таква ониричко - поетичка стварност Хесиод ги "гледа" Олимписките Дворови по коишто се разлива вистинската песна на пресветите Музи кои ги врзуваат светите земни врвови со вишниот Уранос, радувајќи го Великиот Ум на Севса и другите божески "дарувачи добра" (*δωτῆρες ἐάων*). Од светата Песна на девствените Музи "се смејат" Дворците на Вишниот Отец, а гласот им цути како сепросторен козмички лилијан.

Во "измешаните времиња" на профетската поезија, Хесиод го претскажува Платона, Платон го смислува Хесиода; токму според Платоновата пролепса се воздига Хесиод со вдахновена песна на вистината во творечки и мудречки сон,

"надвор од разумот", во "света избеженост". Иако неврзани или, содржински разбиени, Хесиодовите *ἔπη* се тесно поврзани со постојаната химна на Музите во која се содржи едно од најстарите интуирана на поетиката. Хесиод ги сонува Музите, Музите го сонуваат Хесиода: Хесиод пее песна за нивната песна од која "свони" Црната Гаја, а во песната одекнува ритмот на нивниот "љубовен чекор" (*ἔρατος δοῦπος*) кон Олимп: "(...) Срекен е оној кого Музи го љубат (...) зашто од Музи и Далњометец Аполон аојди мажи на земјава има и китаристи". (Хесиод, Теогонија 94-95 ст.)

Хесиодовата епска ератологија наполно ја содржи поимската Платонова поетска ератологија: песната (*ᾠοιδή*) е копнежлива (*ἱμερόεσσα*), убава (*καλή*) и прекрасна (*περικαλλέα*), божествена (*θέοπις*), хармонична (*ὀμηρεῦσα*), слатка (*ἡδεῖα*), мирзлива како лилјан (*λειροέσσα*), амбросиска, бесмртна (*ἀμβροσίη*, *ἄμβροτος*), еротска (*ἔρατή*), медена (*μελίχια*), јасна (*λιγυρή*); поезијата е свет дар (*ἱερὴ δόσις*), божји подарок (*δῶρα θεάων*), од самиот беспочетен почеток (*ᾠοιδὴ ἐξ ἀρχῆς*); речиси сите овие древни изрази имаат не само семантички, туку и етимолошки синоним во Платоновата теорија на поетиката. Хесиодовите Музи со сета сладост на божествената песна не пејат за слатки игри и играчки (*παίγνια*) во стих, туку ги воспеваат и ги слават мудрите начела на бесмртниците - *μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδυὰ ἀθανάτων κλείουσιν*). И за Платона и за Хесиода мит е музички простор во кој се објавуваат вечните

закони и самата божествена мудрост, а песната е хармонијата на митот што ги спојува Битието и Бивањето; песната е мимема на козмичкиот облик и објавување на "вечното Битие" (*ἀεὶ ἔόντα*); – ова го пејат во своето спокојно срце (*ἀκηδέα θυμόν*) Божиците во сонот на Хесиод. Многу подоцна објавува Платон: "Сожалувајќи го човечкиот род кој по природа поднесува маки, му определиле Боговите свети слави, заеднички за луѓе и Богови, за да си починат луѓето од страдањата, а за друштво во свештените дни им ги подариле Музите и нивниот вожд Аполон, уште и Дионис." (Платон, Закони 653 d)

Орото, ритмот, хармонијата и зборот се начелата на човечкото изградување и неговото спојување со божеското. Во таа смисла творештвото за Платона е свечена задача и света обврска; светите слави се време за дружење со Боговите, време за трансценденција, просветлување и Бакхово соединување со Светот. Појесис не е задоволство за сетилата и чувствата, туку онтолошка насоченост, философски ерос.

Вистинскиот поетски облик, според Платон, е хорската ода која ги содржи сите претпоставки за побожни тхиаси; хорските оди и химни не содржат мимеса на земните маки и страдања, туку во ентузијазмос и *θεία μανία* ја вклучуваат душата во ритам, хармонија и Логос. Хорската песна, сеедно пајан или дитирамб, е обликувана калокагатхија. Надвор од оваа обврска, која е Висока Уметност (*Μεγάλη τέχνη*), уметноста е безвредна и празна; ако и има таква уметност што се прави во претек на световно време, нејзината

(не)вредност е рамна на игра (παίγνιον) и детска забава. (Фајдрос LXI 276 d) Тезата - ars pro arte за Платона не постои; воопшто, ваква мисла тешко може да се пронајде во хеленската теорија на творештвото. човековата слобода не е неговото субјективно играње, неговата творечка моќ не е негова лична неприкосновеност, туку обратно: слободата е висока одговорност за козмичкиот ред, а творечката моќ е повик на божествената сфера да се учествува во Вистината, да се објави вистинската Стварност и судбинска Ананка. Платон е корифај на таков обврзан и обврзувачки Хор што ја воспева бесмртноста на Душата во нејзиното учество во божеското.

#### 1.4. Поетика како ритам и хармонија

Да се биде совршен, невозможно е, - ова го тврдат особено Симонид и Платон; Бог е совршенство; човек може да постане сјаен, иако тешко!

Според Платона творештвото најмногу ја презема таа битка да се постигне тетрагонално одличие, зашто појесис се натпреварува за убавина, а во себе единствено таа има моќ да ја види идејата и да створи нејзина "хомојома" (ὁμοίωμα), да ѝ се приближи, да ја впие, да се поистовети. Затоа од уметноста не смее да се очекува кое и да е задоволство, туку единствено радоста поради високата хомологија со идеалната убавина; не задоволство поради

пријатноста и слаткоста на уметничкиот логос, туку возвишен хедонизам од воочување на суштинската симетрија и аналогија кои ја искажуваат онтолошката убавина, вечниот со-однос помеѓу деловите и целината; уметничкиот облик треба да ја има смислено сличноста со козмичкиот облик, а тоа се постигнува со стапнување и влегување во хармонијата и ритмот. (Платон, Ион 534 а) Уметноста е убаво држање (*ἔξις*, *habitus*), а не разнежување на сетилата. Отсуство на тетрагонална статура е показ за неуметност. Обликот ја оправдува дури и уметничката измама, *Ἀπάτη*, судбински присутна во појавниот свет. И стариот софист Горгијас од Леонтин остроумно се поигрува со магичката илузија (*γοετεία*) на трагичката поезија, имено, поголема чест има тој што измамува, а тој што е измамен е поумен од другиот, зашто "низ измама трагедијата дејствува врз гледачите" (*διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεομένων*).

Ако веќе се прифати овој отпор на старите кон "измислената" митологија на поезијата (меѓу овие мислители спаѓа дури и Аристотел, иако тој го одобрува уметничкиот паралогизам), преостанува да се цени правилноста на обликот како мимема на убавото по себе; окото и духот се чувствителни токму на тие онтолошки знаци - *εὐρυθμία*, *συμμετρία*, *ἀναλογία* - видливи носители на божествените начела. Уметничката ентелехија се содржи во обликувањето кое е смислена аналогија на она - што е Цело. Точно определените односи во кои се наоѓаат деловите соодветни меѓу себе, соодветни и на целината која е резултат на нивните



взаемности, е убавина која и одговара на Платоновата математичка природа; поетичката целина ја опфаќа и структурата на математичкото множество, а истовремено се однесува како органска целина на валидно, неделиво суштество.

Секое уметничко тело (и најфлуидното, јазичното) се јавува во двојство: градежна супстанција (ῥλη) и духовен облик (εἶδος); нивната реализација станува нова и единствена морφή. Со оглед на миметичката содржина на уметноста во која уметноста опфаќа шарено богатство дејствителност, како нужна рамнотежа се јавуваат суштинските скротувачи на миметичкиот вриеж, математичката номотетика, особено аналогијата според која целината се однесува кон поголемиот дел како што се однесува поголемиот дел кон помалиот... in finitum на првото рамниште на обликот, а in infinitum на другото, менталното.

Необично е што силната наклонетост на старите Грци кон аритметичка и геометриска суштина, е тесно врзана со пијанството на Дионисовиот култ и неговата философска хипостаса, орфизмот; две начела, навидум спротивставени, се спојуваат во една суштина - евритмија; бесконечноста, а тоа значи, кружната линија како математичка категорија во чудесен спој со мистерииското Дионисово Оро; овие две динамики, стихижната (Дионисова) и врвно умствената (математичка), се сотваруваат во уметничката пластичност на танцот, звукот, бојата, схемата и јазикот: строга мерка и ритам втиснати во страсна и страдалничка стихижност,

рамнотежа на качество и количество до непоколебливоста на канон – ентелехија.

Платоновото Оро на Животот има дионисиска природа. Стариот страсен математичар на старост сфаќа дека Бакховиот занес не е само творечка трансценденција, туку и подготовка за себенапуштање, занесено минување во вечноста на еоните, спојување низ општото со Целината. "Тој што наполнил четириесет години, по заедничката гозба, нека ги повика Диониса и другите богови да присуствуваат на мистеријскиот обред и на старечкото оро, кои Дионис им ги има подарено како лек против тегобите на староста. Од Диониса е и виното, тој спасоносен лек што нè подмладува, што прави да ја заборавиме болката, да ни омекне жилавата природа како што омекнува железото во оган (...) во таква расположба зарем нема секој да се восхити и со помалку срам да ги пее и да ги изведува тие прекрасни вознесени песни..." (Закони 666 b)

Воопшто не е чудно ова излагање за Платона – тоа совршено единство на спротивности; колку што страсно се спротивставува на естетичкото задоволство, јасно, како сетилно, настојувајќи на онтолошката суштина на амиметичката уметност, толку страсно се предава на животното богатство, најмногу што може подражавајќи ја животната сетилност, на крајот, посакувајќи ја токму сетилната сладост на Дионисовата поетика која ја смекнува стврднатата старечка природа. Восхитот е единствениот двигател на животната поетичност и

единствен Урански вознесител; не се исклучува ни занесот од философската математика во кој стварноста се соопштува како во Бакховиот занес. "Docti rationem artis intellegunt, indocti voluptatem", вели учениот Квинтилијан. (De institutione oratoria II 17.42) Кај Платона нема ratio; "умственото" задоволство е задоволство на Душата кое низ окото ја сфаќа Убавината. Во Питагорејската космогонија и во Платоновата философија, сознанието, етичноста и творештвото, соединети во заедничка архитектоника се осниваат подеднакво на математичкиот и музичкиот чинител (математичкото мислење и поетската логика и се својствени не само на старата уметност, туку основни и сакрални во Средниот век; тие избиваат во световниот простор на Новиот и Најновиот век). Самата симболична област на јазикот во творечките настојувања не се задоволува со зборовното ткиво, туку секогаш се возвишува на друга уметничка висина, математичко - музичка, за да ја досегне вистината на Стварноста.

Отелотворување на таква уметничка логика нужно се изразува низ мимеса на животот (*μίμησις τοῦ βίου*). Не мимеса како празно огледување на појавниот свет, туку суптилно обликување на животната суштина во две основни човекови сфери, - *πρᾶξις* и *νόησις*, или обратно, антропологизирање на аналогијата во универзалните односи - Судбина, Богови, Луге (Ананка се однесува кон Боговите како Боговите кон луѓето; во аналогија се врзува човек со судбинската Нужност; тој однос е динамичен, а во трагедијата врвно

драматичен). Во чување, трошење и обновување на таквиот сооднос во рамките на прагматската систаса се изразува трагичната етика, не само во трагичката драма, туку во сета уметност: *ἦθος* е крупна или ситна вредност во однос на Целината. Уривањето на Целината е хибрис, - повреда на козмичката рамнотежа. Тогаш Ананка станува Немесис, поединечна нужна судбина, отплата и одмазда - *Τίσις*. Метаморфозите на козмичката рамнотежа - *Δίκη*, во просторот на поетиката, се искажуваат во силни *παθήματα* и *συμπαθείαι*, состојби на исполнетост или залудост, полза или штета; античките полза (*ὠφελεία*) и штета (*βλάβη*) не се сметки и пресметки, туку етичка и метафизичка исполнетост или испразнетост.

## 2. Платоновата философија на поетиката

### (Платоновата поетичка ератологија)

Платоновата ератологија и поетологија се синоними. Во лирско - драматската поема Симпосион или за Ерос, Појесис се раѓа под крилата на Големiot Дајмон Ерос.

Всушност, во сите енкомии, испеани во чест на Ерос, еротската суштина се спојува со поетската. Фајдрос како поетско лице во Симпосион ја истражува суштината на Ерос кај Хесиод и Парменид, а според Аристофана (Платонов): "на копнежот и на стремежот за Целина име му е Ерос" (τοῦ ὅλου οὖν τῆ ἐπιθυμίας καὶ διώξει "Ερωσ ὄνομα 193).

Во наведените стихови на Парменид "Генеса (Γένεσις) меѓу сите Богови Ерота прво го смисли" (178 b); "Ерос е стремеж кон убавината" (ἐπί δε τοῖς καλοῖς φιλοτιμίῳ). За философот - лекар Ериксимах Ерос е "Велик и чудесен Бог кој се протега кон Вселената и според човечките и според божји дела" (ὡς μέγας καὶ θαυματοῦς καὶ ἐπὶ πᾶν ὁ θεὸς τείνει καὶ κατ' ἀνθρώπινα καὶ κατὰ θεῖα πράγματα. 186 b); "и музиката е наука за еротика во смисла на хармонија и ритам", вели Ериксимах (καὶ ἔστιν αὖ μουσικῆ περὶ ἁρμονίαν καὶ ρυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη 187 c).

За Ерос и неговата акмеистичка природа пее трагичкиот поет Агатон: "Ерос не седнува на прецутено и овенато, тело било или душа, но таму седнува и останува, кај што е цветно и мирисливо место" (196 b); "зашто Ерос е сјаен поет во целокупната поезија која се однесува на сферата на Музите" (196 e).

Онтолошката природа на Појесис ја определува Платоновата пророчица Диотиме: - Појесис е единствената причина за онтичката стварност: "знаеш дека Појесис е множествено нешто; зашто, причина на севозможно минување од Небитие во Битие - е Појесис, така што делата на сите уметности се творештва, а нивните демијурзи се творци" (ἢ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὀπωϋν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις τέχναῖς ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί 205 b). Појесис е самото раѓање во Убавина, и со тело и со

душа. Ерос е Љубов кон Убавината; зачнувањето во Убавина е еротската суштина за да се роди во Убавина за Бесмртност. "Нужно е Ерос да биде љубов кон Бесмртноста", вели Диотиме (ἀναγκαῖον ... καὶ τῆς ἀθανασίας τὸν Ἔρωτα εἶναι 207).

Убавината (ἡ Καλλονή) му е Мера (Μοῖρα) и Поро-дилка (Εἰλεῖθυια) на настанувањето (τῆ Γενέσει). Целокупно-то настанување и раѓање е Појесис, дајмонската сфера на Ерос; самата сфера е Убавината (206 d). За Убавината се пее во мистичната химна на Занесот, Фајдрос. Во третата беседа наречена според стариот поет Стесихор, Палинодија, Сократ ги возвеличува занесите, еротскиот, и тој на Музите, како божји дарови: "Најголемите добра нѝ настануваат во манија, особено кога таа ни се дарива како дар божји" (244); "Според сведоштвата на старите многу поубав е занесот, зашто настанува од Бога, одошто разумноста (σωφροσύνη) која потекнува од луѓето" (244 d). Занесот е најголемата среќа: "Ние треба да го докажеме спротивното, имено дека таквиот занес (μανία) Боговите нѝ го дариваат како наша најголема среќа" (245 b, c).

За да ја докаже среќната природа на занесот, особено на општиот - основа на сите занеси - еротскиот, Сократ се обидува да ја улови суштината на душата, божеска и човечка, да ги објави нејзините страсти (πάθη) и дела (ἔργα) во еден вознесен мит за Психе. Категоричната теза на митот е Душата е бесмртна (Ψυχὴ πᾶσα ἀθάνατος, 245 c); таа спаѓа во Основите кои немаат ни почеток ни свршеток; Душата

е самодвижечка архē; се што се движи има душа (εΨυχος), т.е. душата е причина на секое телесно движење. Но, за да се објави каква е Душата (οΐου μέν εστι) потребна е божествена диегеса, вели Сократ; единствено може да се опише каква се чини дека е (ω̄ δὲ ε̄οικεν); човекова задача е - да го каже своето мнение за природата на Душата, како што ја искажува својата замисла за Бога како - нешто живо со вечно споени душа и тело: "Вообразуваме, иако не сме го виделе ниту доволно сме го сфатиле Бога, дека тој е нешто бесмртно живо (ζῶον) кое има душа и тело сраснати за вечни времиња" (246 d). "Имено, човек треба да сознава според она што се наречува Облик, а тој произлегува од многу сетилни доживувања, а во Единство се составува со умствена дејност" (249 b, c).

Тријадната митска слика на Душата - кочија со два коња и возач, е позната алегорија. Орфичкото вртење на Душата заедно со блажениот Хор на Боговите, нејзиниот стремјек кон Хиперуранијата, врвна топика кон која стремат и самите Богови, топика на надсетилна Убавина, битката што ја водат Душите за да ја видат таа Убавина, нивниот пад надолу, нивното инкарнирање и нивното искушение во телесна природа, сè ова е познато и никогаш доволно објавено.

Но Душата ги губи крилата, паѓа на тврдо тло и се вселува според својата аскеза во различни тела. Нејзината чистота е изгубена, таа заборава на своето Пребивалиште.

Сепак има можност да се потсети; Токму во подарената од Бога манија се содржи чудесната анамнеса на Душата: "А тоа е анамнеса на оние нешта кои некогаш ги видела нашата Душа патувајќи во заедница со Бога и презирајќи го она коешто сега го нарекуваме Битие ( $\delta \nu \nu \epsilon \tilde{\iota} \nu \alpha \iota$ ) издигнатата до Суштинското Битие ( $\tau \delta \delta \nu \delta \nu \tau \omega \varsigma$ )."

## 2.1. Кореспонденција меѓу поетската еротика на Сапфо и Платоновата еротологија

За таква чудесна анамнеза има еден метафизички дослук и еротски разговор меѓу двајца дајмонски луѓе - Платон и Сапфо.

Некаде на средина на Платоновата Химна на Убавината (Фајдрос), во прочуената Палинодија, еротската расположба достигнува врв: пред Поетот се отвора уранската сфера, летаат крилатите бесмртни Души со Хорот на Блажените, пред видот проблеснува Убавината ( $\text{Κάλλος δὲ τὸτ' ἦν ἰδεῖν λαμπρόν}$ ), - пресрекен приказ и пресрекна глетка на совршени, едноствани, неменливи и блажени фантазми.

Но Душите кои немаат совршена природа страдаат пред совршениот хиперурански топос; ги оштетуваат крилата, ја губат висината и паѓаат!

Вселени во истенчените тела на философи, демијурзи и поети, Душите имаат предност да видуваат и да се



потсетуваат, водени секоја од својот Дајмон. Од сите небесни чуда, само Убавината може да се види; единствено таа има Мојра да биде највидлива, а со самото тоа најљубена. Но само посветените, вознесените и силните набљудувачи ја видуваат, ја препознаваат и ја обожаваат Убавината која се јавува во "боголико лице" (*θεοειδὲς πρόσωπον*) кое е мимема на Убавината по Себе. Видувајќи ја појавата на Убавината, еротските мисти и епопти паѓаат во мистериска екстаза: телото се скочанува во таинствен страв, очите широко отворени втренчено гледаат во Лицето на Убавината и го обожуваат (*προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται*). Обожавателот, во ова откривање Убавина, подготвен е да се жртвува како што се жртвува Богу. Телото се облева со пот и гори во необична жега; прифаќајќи ја сликата на Убавината со видот, Еротовиот епопт се вжештува, се топат стврднатите семина на перјата, никнат крилата. Се окрилатува Душата, зашто некогаш целата била крилата (*πᾶσα γὰρ ἦν τὸ πάλαι πτερωτή*).

Крилата е Душата, крилат е Ерос (*Ἔρως - Πτέρως*), крилат и свештен е Поетот. Ерос се вознесува кон Убавината, во тежок и болен занес е Душата кога очите видуваат Убавина, во божески занес паѓаат добрите лирски поети кога ги пеат своите прекрасни песни, не во разумска состојба, туку предадени на ритам и хармонија и обземени од бакханатска избезуменост (Ион 534 а, б). Прастарата аналогија помеѓу овие крилати дајмонски битија постојано е присутна во философскиот занес на Платона. Копнеат, страдаат, вријат од

телесните глетки на наднебесната *сушта суштина*, Поетот, Душата, Ерос, заменливи во мистериите и поетиката.

Распната е оваа аналогна или хомологна тријада помеѓу страст да се освои Убавината, страдање и умирање поради тој копнеж, истовремено, божествена радост при самиот вид и потсетувањето. Оваа распнатост, и, единство на најпротивни нешта, од смртните се наречува Ерос, вели Сократ, од бесмртните Птерос, поради Нужноста за раѓање крила (XXII-XXXVIII).

Ова густо и страшно говорене е Платоновата "аподиктичка" дијегеса во одбрана на еротската манија, а против празната и безбожна беседа на логографот Лисија Кефалов кој заговара два невестинити "Ероса", "Ерос" - сладострастие на сетилата, и "Ерос" - трезвена пресметаност за сладострастие. Избезумен од оваа хибрис, Сократ го извршува ова обредно чистење едно летно пладне во Лдгот на Нимфите; соучесник му е Фајдрос. Така пее Платон низ миметичките лица Сократ и Фајдрос, а му одговара Десеттата Муза - Сапфо век и повеќе пред овој философски топос.

Една пламната Душа пее во Сапфина совршено ритмична и музички хармонизирана строфа за хиперуранската епифанија на Убавината. Јазикот на Старите е преполн значења; зборовите се "отежнати", но само според современото восприемање зборови; всушност, зборовите на Старите ја чуваат првичната чедност исполнети со света, митска семантика. Вкусот на јазикот е тесно врзан со земјата и небото на

родната земја; особено поетскиот јазик: откината од блескавиот пречист Лезбос, лишена од својата музичка, меличка и инструментална хармонија, Сапфината песна е онтологиски оштетена. Оштетувањето е уште поголемо при преводот, особено ако присилно и вештачки се "преведува" автентичниот метар. Препевот е веќе друга песна (има еден на латински, Катулов, и безброј други на различни јазици). Во превод, кој е бледа слика на мистериското чинодејство на Сапфо, но, со нагласка на лексичката семантика, песната гласи: Ми се јавува еднаков на Бога / дека бива, маж, кој спротивставен / седи и одблизу те гледа како говориш слатко / и слуша / како копнежливо се смееш, така што срцето мое скока во гради; / зашто, штом брзо те погледнам / не ми доаѓа веќе глас, / јазик ми се одзема, а нежен оган по тело ми струи, / не ми гледаат очи, уши ми бучат, / пот ме облева, а треска ме тресе цела, пожолта од трева, / мртва сум веќе... Навидум Сапфината песна е "голо" еротско чувство, крик на љубовен патос. Во суштина, во самиот почеток се означува свештениот чин со мистерискиот глагол φαίνεται - се јавува! Лирската прагматеја се воведува во епоптика мистична сфера; во занес се видува божествено чудо: φαίνεται μοι κῆρος ἴσος θεοῖσι = Ми се чини рамен на бога оној! крикнува во восхит лирската Душа потсетувајќи се дека само Боговите можат да допрат до Убавината по Себе; "богообразното лице" се прифаќа како откровение: рамен на Бога ... бива (ἔμμεναι): во еротски вознес се престапнуваат

границите на суштествувањето, се подвигува кон самото по себе Битие. Видот е во очудување, дебне Ерос, епопт на божеската епифанија, гласник на онтологиската топка...ἔμμεν' ὦνῆρ, ὅστις ἐναντίός τοι / ἰοδόνει = бива маж којшто наспроти тебе / седи... Според логиката на песната лирското лице антиципира мажественост (ὦνῆρ) за опстојување (ἰοδόνει) во еротската бура и минување во Бивање; само маж (макар во женско тело) може да "седи" спротиставен на мистериското чудо, издржувајќи ја страшната, потресувачка анамнеса за уранскиот топос. Машка природа има и Хегемонот на еротската Душа завземајќи ја средината помеѓу спротиставените полови на неговата генеза - εὔπορος (изобилие) и ἄπορος (немаштија); машка природа задржува и кога се инкарнира во Десеттата Муза. Таков спротиставен на божеското, "Мажот" може одблизу (πλάσιον) да го слуша "слаткото (ἄδυ) говорене" и "копнежливото смеене" (γελαίσαα ἱμέροεν), а се знае дека самата исконска прекрасност, Хесиодовите Хеликонски Музи, токму тие "испуштаат сладок глас" и "копнежливо се смеат". Слатко и божествено се смее Убавината во Само-Објавување (кај Хомера се смеат, можеби, единствени - Боговите; од нивното боговско смеене се тресат олимписките дворци).

Крилатата еротска Душа, епопт и мист во Сапфината песна, му соопштува на соучесникот во мистериските таинства - Платон; искуството е исто: скока срцето во гради, се губи гласот, се скочанува јазикот, нежен оган (λέπτον

πῦρ) ја согорува кожата (за да напупат перјата на еротските крила), ослепуваат очите, бучат ушите, потта се излева, телото е во треска, смртното бледило ја објавува Смртта.

Целата еротска глетка е *принесување света жртва*: согорува и се излева телото; Тханатос е помошник на првосвештеникот Ерос.

И покрај страсниот, толку непосреден лиризам, песната е страсна драма во која се судираат, за да се спојат, вршките на две лирски прагми – *болка и сладост*. Видувањето Убавина е мистериско блаженство кое ја ништи страдалничката плот во жртвен пламен.

Во просторот на песната субјективната афективност се изострува до себеукинување и смирување во чинодејство; занемува лирската Душа, во драматичен чин на мистериско откровение се буди самата Уранска Душа за повторен лет.

Во систасата на реторичките прагми се судираат спротивности за да се создаде едно "хармонично убаво" (τὸ δὲ καλὸν ἁρμόττον. Συμπόσιον 206 d): тело и душа, болка и блаженство, појава и Битие, движење и скочанетост, слепило на очниот вид и видување, напрегнат слух и шумна епифаниска луна, горење и излевање, Ерос за бесмртност, и, Смрт. Целиот судир се твори во зборовни прагми со трепетлива невиност и ужаснувачка рефлексива. Благородничката лира се метаморфозира во драматичната метабаса во екстатичен писок, мелничката ода се преобразува во трагички мит. Аполоновото

индивидуациско начело минува во Бакхова манија; се разбива Аполоновата ониричка фантазма на имање себеси; повлекува дионизиското пијанство во првобитниот понор на кружното движење на Универзалната Душа. Мртов е лирскиот субјект, се обликува трагичката песна - мит. Продолжува митот на Сапфо во митот на Платон. Вака говори еротологот Платон за блажениот живот на обземените од еротски занес: "На крајот, навистина без крила, но во силен стремеж да окрилатат, го напуштаат телото; а не ќе понесат мала награда за еротскиот занес. Зашто нема закон - во Мрак и Под-земја да патуваат тие кои веќе тргнале по патот кон Небото, туку закон е, - патувајќи заедно да бидат во Блажество и да водат живот во Светлина, а кога се окрилатуваат, да се окрилатат воедно, се поради Ерос (Фајдрос 256 d).

Овој *Ερος πρὸς ἀθανασίας* е исконска насоченост и света должност: Хомеровата "неуништива слава" (*κλέος ἄφθιτον*), Хесиодовата "копнежлива ода" и неговиот остров на Блажените (*Νῆσος τῶν μακάρων*), божескиот немир на Десеттата Муза - Сапфо која на свонливи облици ја пее својата и Платонова еротика, творечкото копнеене и страдање (*καὶ ποθήω καὶ μάομαι*. Сапфо, фраг18), божеските закони на Солон, поетската манија на Пиндар.

Долг и широк, но хармоничен и истоветен себеси, е просторот на старогрчката поетика; нејзината истоветност е општата насоченост кон Вечното. На средина некаде, ако се смета според историската хронологија, се етичката хипотека

на Еден од Седумте Мудреци, Солон, и побожните епиникии на пред-платонскиот платоничар - Пиндар. Солоновата витезинска теодикеја ги воспева козмичкиот поредок - *εὐκοσμίη* и божествената законитост - *εὐνομίη*, учествувајќи, најмногу што може, во нив со својот поетски логос и настојувајќи творештвото да биде потсетник на доблест и добродетел, а не заборав на маки и зло; творештвото учествува во козмичкото паметење на "дивните чеда на Мнемносине и Севс Олимписки".

Пиндаровата епиникија учествува во тоа козмичко паметење како "остра устремена стрела", "цџилит", што ја погодува Стварноста во ср'жта; погубување и ништење на нестварното и привидното, за да се открие бесмртното и да завони вечноста. Енергијата и ентелехијата на песната е во совршена аналогија со стрелата - Муза со смелост најсилна стрела ми снажи (Пиндар, Олимписка ода IX ст. 6); - ќе знам, пее Поетот, со стихот да замавнам свој, како со бронзено копје, за да погодам цел (Пиндар, Немејска VII). Пиндар е копјаник во четата борци против "шарените лаги", во која за глава повисок од сите стои Платон.

Веќе безгрижните Хесиодови Музи ја делат песната на вистина и лага кокетно изјавувајќи: - Знаеме лаги многу, на вистина слични, но знаеме, ако сакаме, и вистина да пееме! (Хесиод, Теогонија ст 27). Од искона побожноста го воспева Знаењето (*τὸ εἰδέναι*) како божеско својство, иако е божеско право да се скрие и да се помрачи вистината; човек нема моќ да знае, може само да се искачува по скалите кои водат до Знаењето.

## 2.2. Пиндаровиот поетско - философски занес

Врв на исконската хорска песна е тебанскиот и панхеленски поет Пиндар, синтеза на претходното мисловно и обликовно богатство во овој вид поезија, совршенство на божествена вдохновеност и мајсторство. Пиндар е ненадминат, *δεινός καὶ σοφός* (силен зналец и мудрец), творец на најдостоинствениот род панегиричка лирика (*γένος πανηγυρικόν*) и според сложената, преобилна лексис и според строгата морфолошка таксис. Неговата, како што вели Платон, "полна бога поезија", ја пророкува свештената стварност во сложен сплет реторички схеми; Пиндар е најубавиот поетски ретор, ако е веќе поезијата најнепосредната реторичка психагогија која ја води душата низ занес до "божествената вистина"; секоја негова ода е химна на совршенството. Пиндар е најискусниот мајстор на речта, на нејзината густина, повеќезначност, загадочност и мистичност. Тој е еден од поетските зачетници на софистичката убедливост со ризницата знаење, сложените стилски и мисловни пресврти, реторичката топка. Пиндаровата реторика е богат систем на сложена мисловност и преобилно чувство во стегната лексис (противречно, но својствено на Пиндаровата поезија); бујните стиховни целини сплотени во сложени схеми, често се мајсторски прекинати, "скинати" поради силното патхос и големиот занес до "неисказливоста" на стварносниот топос и неверојатноста на херојскиот подвиг "кој надминува сè"; оваа мајсторска



очуденост ја зачнува прочуената поетичка топка на "не-исказливост" и "ненадминливост" на воспаната сфера; реторичката схематика, - чудесноста и восхитот да се искажат со возбудено прекинување, вметнување навидум неврзана митологиска и гномичка плазма, ненадејни пресврти, страсни повици и мудречко спокојство во едно, се Пиндаровата мајсторска специфика: анаколутите, тропите, како мисловни пресврти, метонимиските ефемизми и иронии, епаналепси, елипси, емфазии, алегии, плеоназми, оксимори, сите тие строфи и антистрофи, имаат строг градуиран ред во целината на обликот; Пиндаровиот панегирички епиникиј лесно преминува подоцна во *βασιλικὸς λόγος*.

Пиндаровата поезија богата со етичка и философска содржина станува градивна топка и за атичката трагедија и за целата античка философија, особено за античката етика: калокагатхија, мерка, умереност (*μεσότης, μετριότης*), мудречка побожност (*εὐσέβεια*). Реторот Квинтилијан вака го искажува својот восхит: "Novem lyricorum Pindarus princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum verbumque copia et velut quodam eloquentiae flumine; propter quae Horatius eum merito credidit nemini imitabilem." (Institutio oratoria, X,1.61) "Од деветте лиричари Пиндар е прв со величието на духот, со мудрите искази, со фигурите, со најблажено множество зборови и стварност, и со речитост како некоја широка река; поради ова Хоратиј со право смета дека е неподатен за подражавање". Но и покрај

ова мислење, Пиндар станува најомилениот мислител за цела една творечка мисловност и поетска насока, така наречената - пиндаристика. Особено се ценети неговата строга хармонија (αὐστηρὰ ἁρμονία), неговата милозливост и цветност (γλαφυρὸν ἢ ἀνθηρόν), сериозноста и достоинственоста (σεμνότης), величието (μεγαλοφονία).

Според неговата философска поетика боговите се вистинската стварност на чело со Адрастеја и Немесис, единствената Неизбежна Мерка и Делба; надвор од божјата сфера човек е "сон на сенката". Во Пиндаровата космогониска и есхатолошка ода Боговите се козмичката суштина (Δίκη, Νόμος, Εὐνομία, Εἰρήνη, Ἥσυχία), но и етички парадигми; доблеста е во божественото учество во човековата генеза (φυά, ἔμφυες ἦθος, σύμφυτος, ἀρετά, δαίμων, γενέθλιος); божеското учество е херојската ајтиологија. Пиндар ги воспева новите и стари херои, а мрачно пее за човековата мојра: со својата смртна природа и сеновидно присуство во животот (οκιάς ὄναρ ἄνθρωπος) човек е кратковечен привид; само неговиот Подвиг ја достигнува вечноста на славата; не човек, туку неговите дела кои се осниваат на побожност, умереност, промисленост, преведност и дејствување во вистински простор и време (εὐσέβεια, σωφροσύνη, προμάθεια, δικαιοσύνη καιρός) се мерка на неговата вечност. Поетот сведочи за таков Подвиг: *Ширум плодната земја и ширум море, секаде продира вечниот сјај на убавите дела кој никогаш не се гаси.* (Истамска IV).

Со сета своја митска и философска побожност Пиндаровата поетска природа се вклопува во Платоновата "строфична", "антистрофична" и "еподична" философија. Истовремено тој е Платоновитот митски профет чија душа го пророкува уранското искуство; Платоновитот Ерос кој стреми Угоре како Хегемон на Душата будејќи ѝ го секавањето на Уранската Убавина; неговата ода е анамнеса, секавање на бесмртноста и паметење за бесмртност. Пиндар е Платоновитот поет на Високата Уметност кој е единствено достоин, низ оди и химни, да ја објавува врската меѓу Богови и луѓе воспевајќи ја Стварноста и воспитувајќи на доблест и добродетел. Неговата химна на Хесиџија (*Ἥσιχία*; Питиска VIII), божицата на Мирот и мудречката Смиреност, чедо на Правда (*Δίκη*), се пее во авлетичка екстаза на шумните агони, светите игри олимписки, питиски, немејски и истамски; во агоничкиот немир Пиндар плете поетски венец од хармонијата на екстазата и философската смиреност; молитвата е до Аполона: неговата хармонија да биде во секое негово поетско дело, а во "медената" песна да владее Дика.

Единството на стилските опозиции "горко со слатко" (*πικρία μεθ' ἡδονῆς*), вознесеното определување на човечката мерка меѓу моќ и немоќ, човековата распнатост меѓу хибрис и дике, сите овие начелни антитези стануваат творечка суштина и на трагичкиот поетички вид и на Платоновата и Аристотеловата философија.

Славител на агоничката калокагатхија, самиот Пиндар достига величие на херој и "божји гласник", свештен гласник на Светилиштето во Делфи и неговиот Бог Аполон, гласник на Аполоновото прекрасно друштво од Музи и Харити. Пиндаровите богови минуваат низ философска катарса, тие стануваат чисти и свети (*ἀγνοί*), подигнати до врвот на духовното и близу до Платоновата идеална Стварност.

Само Боговите се блажени во својата бескрајна мудрост, тие со своето учество го ездајмонизираат козмосот, ги подигаат смртниците до полубоговски ред. Во Пиндаровата ода присуствува козмичкиот владетел Севс, неговиот блескав син Фојб, мудрите божици Музи и нивните сестри Харити, кои ја создаваат божеската убавина и милозвучноста на видливиот Свет и на Песната (Ни Богови без свети Харити не посакуваат ора и гозби; Олимписка XIV). Пиндар е мудрец на митската сфера и зналец на сакралната функција на химничната поезија; митски мантис, но и исповедник на философскиот стремеж на историскиот човек; посредник меѓу исконската општост и целината на индивидуалната поетска реч. Пиндаровата ода, според неговата реч, е и остро, крајно подвижно копје, но и величествен статичен Дворец во чии Златни одаи се повикуваат Дајмони и Блажени Богови да присуствуваат на победничката слава, да ги благословат подвизите на своите херојски потомци, благородни витезини.

Пиндаровата прагматска систаса има привидна алогика; често прагмите не произлегуваат една од друга, туку

навидум независно "испловуваат" (Пиндар многу често плови со некои волшебни кораби и чунови по ширината на својата поетска стварност) од некое длабоко дно таинствености; всушност Пиндар мајсторски твори енигматични кругови по кои се движи неговото циклично оро (κύκλω), намерно говорејќи питиски и сибилски јазик. Пиндар е асиндетичен не само во стиховната синтеза, туку и во систасата на епиникиската прагматеја; всушност, присутен е совршен ритам на Подвиг, Слово и Слава, еквиваленти за живот, паметење и бесмртност. Пиндаровиот поетски ἀγών е агоничка пофалба на животниот агон, меѓупросторност на живеење и смрт како дејствување за бесмртност. Средниот дел од поетската прагматеја, митолошката плазма, ја врзува сегашноста со "минатото" за обезбедување иднина. Митскиот слој е своевидна етичка катарса; често споени, еден мит за хибрис, друг за Дика, тие парадигми се каузално катарсични; минувањето на мерката, хибрис (Ἰβρις κόρου ματέρα θρασυμίδου; Олимписка XIII), се "исчистува" со мит за Убавина и Вистина; се препознава и се сознава мерката помеѓу Добро и Зло, помеѓу клетва и благослов. Песната ја воспоставува таа божествена мерка, таа е логос на Добро, евлогија, благословување и завет за вечна слава.

Пиндаровата ода е наизменична космогониска и есхатологиска евлогија со исконската духовна структура на ороото кое се врти и "превртува" по бескрајната кружна, вселенска линија во слава на Бога. Во ова исконско кружење се

влева монодискиот лирски набој, но не како субјективно леене чувства, туку како универзално патхос во кое се рефлектираат таинствените врски на целата "објективна" стварност која не се манифестира во едно поединечно сфаќање, туку се обликува во самото свое Битие на општост и поединечност. Пиндар не е лирски "субјект", туку еден облик на Хорот, високо дигнат глас меѓу севкупноста гласови и целокупното ритуално дејствување во ритам Горе - Долу (Блажен е оној кој слегол под земја. / Видувајќи тоа што го видел / познат му е крајот на животот, / познато му е божјото даривање почеток. fr.137). Суштината на херојскиот подвиг и суштината на песната, се содржат во митската слика која ја означува нивната онтологија.

Сликата која ја осмислува Стварноста, митолошката метафора, е самиот поетски облик; или, митската слика е метафора која ја обликува песната во внатрешната цел, - да се погоди возвишената идеја, да се создаде теофанија (*ἐν θεῷ γὰρ μὲν τέλος* - во бога е целта; Олимписка XIII). Пластика сочинета од традиционални митски единици и метафорична семантика, Пиндаровиот облик е нова систаса на сложени митско - авторски прагми. Самиот обликовен ритам е исконско единство од високо и ниско, брзо и споро, објавување и приказна; измена на добро и зло, тага и радост, живот и смрт; козмичко вртење, појавување и криење, умирање и повторно оживување. Ова единство на спротивности ја искажува орфичката мистика, питагорејската хармонија на сферите,

Хераклитовиот вечен Оган "кој со мерка се пали и гаси", Хераклитовиот козмички Полемос, вселенската Војна; поденакво, во единство, Хераклитовото движење и елејската неподвижност (Секој според себе секогаш треба да видува мерка во сè; Питиска II, ст 61). Единството е во менувањето и неменливото, ограниченото и безграничното: Еден е родот на луѓето, / еден на Боговите; но од една мајка вдишуваме / и едни и други. ("Εν ἀνδρῶν, / ἐν θεῶν γένος' ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν / ματρὸς ἀμφότεροι." Немејска VII). - Кој е, кој пак не е! Сон на сенка е човек! Но кога светол божји дар стигне, сјајна настанува радост и медоносен век! (Питиска III). Во I олимписка ода повикана е Муза (Μοῖσα) со снага да ја крепи поетовата "силна стрела"; во II олимписка: - многу брзи стрели има во мојот тулец, онему кој ги разбира во срцето свое му говорат јасно, додека на неуките им треба толкувач; мудар е оној кој според својата дарба многу знае (Σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυῆ).

Песната е слатка стрела (γλυκὺς διοτός) од лакот на Музи кои гаѓаат високо (Олимписка IX). Творецот гори во пламени песни (ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς), лета издигнат во кочија на Музи (πρόσφερος ἐν Μοισῶν δίφρω), испраќа вест (ἀγγελίαν πέμψω) дека "според Бога луѓето стануваат добри и мудри", "а хулење Бога е омразена мудрост" (Олимписка IX). "Ἐκ θεοῦ δ' ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεῖ" = Од Бога човек со мудрост цути (Олимписка XI).

Фрулаш и китарист, таен гласник на лепокосите Музи (*ἡνυβόμων σκντάλα Μοισῶν*), вистински објавувач (*ἄγγελος ὀρθός*) на Аполона и чувар на неговата мерка, Пиндар, како и неговите победници на Светите игри, се натпреварува сам со себе "држејќи дајмонска стапка на тој пат" (Олимписка VI). Тој сака да изгради високи столбови на храм надалеку видлив за да ги задржи за вечност новите херои спојувајќи ги со митските полубогови и со нивната трагична судбина; херојската, пак, судбина е трагична и со самото тоа блажена. Се отвораат дверите на химните (*πύλας ὕμνων*) за сите херојски поколенија.

Седмата олимписка ода е крондир од суво злато кој се подава, полн црвени гроздови капки, на свадбена здравица; одата е сладок плод на душата (*γλυκὺν καρπὸν φρενός*), нектар од полињата на Музите (истото кај Платон во *Ион* и *Фајдрос*).

Првата питиска ода, со посебен екстатичен тон, се вклопува во питагорејската козмичка хармонија: Златната Форминга (*χρυσὴα φόρμιγξ*) е звучниот простор на вселенската сфера; таа го наложува ритмичниот чекор на козмичките пеачи и играчи, а тие им се покоруваат на химничните стапки. Козмосот е соединет во музичка наслада и блесок. Вселенската Форминга го смирува насилственото срце на воинот Арес, тој го испушта дрското копје со изострен врв; нејзината волшебна моќ го успива и секогаш устремениот Севсов Орел, Вселенскиот Орел, кој ги олабавува брзите



крила; неговиот лет е вклопен во бескрајниот ритам на движење и мирување, главата му е во слатка, густа магла, му се подигаат и му се спуштаат во хипнотичка занесеност витите плеќи. Златната Форминга го впира козмичкиот немир обезбедувајќи ритмичен мир во наизменичното вдишување и издишување на Семирот. Златната Форминга на Пиндар е метричката арза наспроти насилствената теза на вселенската метрика. Таа со мудроста на Аполон и Музите твори слатко опуштање, хипнотичка маѓосаност, сладок покој. Во Златната Форминга на Пиндар се сретнуваат во единство и Платоновите спротивставени мисли - песна како опасна магија и песна како божествена мојра.

Често е смртникот во искушение на привид и измама, во најдобар случај, на енигма; човековото искушение (не во телесните сласти, ниту во колебливоста на верата) е гносеолошко, - да се "открие" (τὸ ἀληθεύειν) што е вид во привидноста. Помеѓу шарените привиденија на митското творештво, ја истражува Вистината побожниот профет Пиндар; не криејќи ја опојноста на измамичкото митотворство, тој нурка по вистинскиот вид пре-обликувајќи ги старите митови според новата побожност. Секоја Пиндарова ода кружи околу привидот на митот развивајќи ја поетската плазма како апангелија на божјите и човечки подвизи - трансценденција кон бесмртното; стариот мит е тимела (θύμηλα) на која се жртвува неговиот ејдолон за да проблесне видот: "Навистина чудеса многу! Некогаш сепак на смртници гласина им оди пред вистинско

Слово... Со мит изработен во шарени лаги се мами, зашто прекрасната песна што сите сладости на луѓе им ствара, ширејќи ја честта, измислува често дека невината е Вистина... На човека му прилега убавина дајмонска да слави, зашто вината е помала тогаш". (Олимписка I ст.34-42) Прокоба на песната е да ја слави божествената убавина, иако и ова смртно славење е дрзост и вина! Сепак помала вина, ако е аојд Вистинскиот Гласник, Пратеник и Сладок Крондир на лепокосите Музи. Не е тешко во овие густе стихови да се препознае Платоновият Гласник на Боговите (ὁ ποιητῆς ἑρμηνεύς ἐστὶ τῶν θεῶν), поезијата како "влечење на душата" (ὁ δὲ θεός... ἔλκει τὴν ψυχὴν); песната е показ (ἐπιδειξις) дека Бог проговара во творците, или, дека тие се во Бога (ἔνθεοι), свети (ἱεροί) и крилати (πτηνοί). (Платон, Ион) Платоновата алегорична, летот на крилатата душа со дванаесетте божји кочи кон хиперуранскиот топос, страсна и страшна зоографија (Платон, Фајдрос XXVII), Пиндар ја опева со мирна и фина лирска неликовност: "О, кога би создал прекрасни песни, со кочија на Музи во висини да се вивнам, а Занес и снага на Мечта да ме следат! (Пиндар, Олимписка IX)

Вивнување во стреловиден облик на песната искована од енигматична митопеја во химничен пев, е Пиндаровата еротолошка поетика, истовремено и Платонов поетски идеал. Златната форминга како симбол на бесмртната хармонија подарена од Музи со темјанужни коси, и од нивниот светлосен вожд Фојб, го гаси и страшниот оган на Севсовите

ровја, а слатката песна го скротува со сон Севсовиот Орел што бдее и дебне на неговиот скиптар. (Пиндар, Питиска I)

### 2.3. Систаса на философски логос за бесмртноста на душата: Фајдон

Таква, и силна, и смирувачка химна за бесмртноста на душата, пее Платон воспевајќи го Сократовото преселување во Хадот; Фајдон е светла, Аполонова песна што ја води душата на Философот од мракот на занданата и ропството на телото во сферата на спокојството и вистината; Аполоновото просветлување и мистичното корибантско пијанство ја прифаќа смртта како ослободување и покој: "Тешко е да поверува човек со разум дека е токму така; сепак прекрасна е таа опасност да се верува дека душата е бесмртна и нужно е таквото баене (*ἐπάδειν*). (Платон, Фајдон 114 d) Платоновата ода Фајдон е "тешкото копје" на Пиндар што ја погодува трансцендентната цел; започнува како сеќавање; се твори мимеса како анамнеса; низ апангелија и миметичка телесност се заокружува обликот во евангелиска аура. Убавиот Фајдон се сеќава на целата анагогика со која ги заведува Сократ своите пријатели за да видат во темнината на келијата. Просторот на оваа, и лексички и идејно, ритмична песна, иако без метар, интензивно се гради на две дијалектички рамништа: судир на миметички антитетички прагми, спротивставување на прагматска симболика, од една страна, борба на

мислења и идеи што се раѓаат во судирот на спротивставените прагми, од друга: над Атина зора, се јавува дневна светлина, пријателите на Сократ влегуваат во мракот на заңданата; во мрачната келија Сократ ги трие болните места откако му ги симнале оковите и говори за задоволството поради отсуство на не-задоволство. Во длабината на келијата Сократ пророкува ајтерски висини; готвејќи го телото за смрт, говори за својата бесмртност; подготвен да го напушти ова земно место ( $\delta\ \tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \delta\ \acute{\epsilon}\nu\theta\acute{\alpha}\delta\epsilon$ ), "магловито и пропадливо", Сократ копнее за "вистинската земја" ( $\eta\ \acute{\omega}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\omega}\varsigma\ \gamma\eta$ ) над која е "вистинското небо" ( $\delta\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\omega}\varsigma\ \omicron\acute{\upsilon}\rho\alpha\nu\acute{o}\varsigma$ ) и "вистинска светлост" ( $\tau\delta\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\iota\nu\delta\omicron\nu\ \phi\acute{\omega}\varsigma$ ). Побивајќи ја тезата на Симија и Кебес дека душата е хармонија, и, како секоја хармонија пропаѓа кога ќе пропадне нејзинот органон, Сократ ја разликува хармонијата, спој на спротивности, од моноејдетската суштина на Душата. Градена од спротивставена прагматика во уметничка мимеса на праксис, црнобела графика на просторот, а целосна метафорика на обликот, ова Платоново дело ги содржи сите структурни делови на трагичката песна, но, не исполнувајќи го составот на собитијата со жал и страв, туку постојано одвлекувајќи го Хорот на спокојство и бестрашност. Во ваков апатетичен патос се твори семантичка опис на просторот, се предизвикува судир на две волји, волја за телесен живот, и волја за смрт како почеток на бесмртност; се жртвува телото на фармакот Сократ, се израмнува сцената во молчење и тишина. Како сите трагички песни, и оваа песна

кусо и цврсто го плете својот заплет, а драматично, низ су-дири, препознавања, перипетии, дијаноии, етички избори и волји, се стреми кон расплет што привидно претставува премин од среќа во несреќа, а во суштина, премин од ефе-мерна несреќа во божествена евдајмонија; главната трагичка личност е Гласник и катопт кој го согледува мистериското чудо - Вистинското Небо во Вистинска Светлост. Ако е главното задоволство од творечката мимеса, според Аристоте-ла, препознавањето и преминот од незнаење во знаење, чудно и чудесно е задоволството од препознавањето на Сократовото сознание за сопственото бесмртие, а Платоновото пророкување на истото; поезијата постојано се потврдува низ времињата како совремие: Сведочиме дека Сократовата Душа живее во вечниот поетички топос. Аристотеловото определување на тво-речката содржина *κατὰ εἶδος* (според веројатноста), дури и кога е нешто *ἄτοπον*, дури и *οἴτοπον*, се докажува во Плато-новиот Логос, кој важи многу повеќе според поетската возне-сеност и уметничко мајсторство, одошто според философската спекулативност. Според веројатното или нужното во миме-тички процес, Платон создава уметничка стварност од измес-тената реалност; сублимната сфера на идеите добива цврсто тло, иако утопично: прозирната сјајна кугла што ја изграду-ва Сократ, е човечкиот копнеж за Хелиополис, засолниште од треперливата и постојано менлива појавност; појавноста - Нестварност, и не-појавноста Стварност; Привидот и Видот се осмислуваат меѓусебно поврзани во органско единство.

## II ДЕЛ: ОБЛИКУВАЊЕ И ЛОГОС

### 1. Облик - систаса на козмички со-битија и уметнички прагми

С-фаќање и строене козмички облик е најстариот естетички модел. Козмичкиот облик се сфаќа како кружен светлосен ритам во кој учествува животот во настанувањето, не-станувањето и вечното возобновувачко кружење. Светлосните впечатоци и восприемањето кружен простор се првичните духовни и творечки импулси. Творечката моќ во тој козмички ритам ги вградува митските претстави за светот, светото и световното, тајното и јавното, есотеричното и ексотеричното; целиот тој *κύκλος 'Ανάγκης*, судбинската о-пределба по аналогија и симетрија е *можноста и моќта за создавање*. Симетрието на просторот е обединувачко начело на суштината на творештвото; метафорика и симпатетика меѓу Битието и светот на суштествувањето како вечна борба за создавање во светлина и убавина за да опстои во бесмртност долгата низа смртници. На овој начин цврсто се гради човековиот свет со волја за законитост и правда наспроти колебливоста на човечкото суштествување.

Мистичната бројка, божја конкретност, се инкарнира во сите човекови дејности како иманентно својство за творење поредок, опфаќајќи ја во најголема мерка и основната

мрежа на сите уметности, макар исткаени во најплотно ткаење. Самиот аритхмос е мимеса на Божјото совршенство, а уметноста мимеса на оваа мимеса: "Нема уметност без аналогича, а аналогичата се оснива на бројот; секоја уметност според ова се изразува во броеви, вели Секст Емпирик. (Adv. Dogm. A 106) Уметноста е ерос и манија да се со-измери Светот. Идеалното почива на бројката (*μέτρον, συμ-μετρία, μετριότης, μεσότης*). Средната мерка е идеалниот пресек на стварите, а со самото тоа задача на врвен зналец и творец; "златната средина" е канон. Просторната мерка станува вредност, етичко и естетичко качество. Времето е просторната цел, погодување, собитие и услов; од претставата за митологискиот *Καιρός* до движење на облиците (*κίνησις τῶν εἰδῶν*) во Платоновииот Тимај.

Творештвото е мимеса, пред сè на просторниот *Mysterium cosmographicum*; творбата ја миметизира козмичката хармонија составена од аритметичка суштина.

Се чини дека творештвото во уметнички облик опфаќа два врва манија: Бакхово мистериско начело на прифаќање сознание на телесно страдање, и, мистерииска космографија, математичко - мистериско сфаќање.

Мислење својствено на старата поетика е дека обликот се однесува убаво не само според естетичките, туку најмногу, според етичките одлики. Симетрија и хармонија се вистинска мера меѓу антитетичките прагми: дијалектичко единство на начелните антиномии - ограничено или определено

и безгранично или неопределено (*πέρας, ἄπειρον*). Во согласувањето на таквата напнатост се овозможува видувањето убавина; видливата убавина е единствениот феномен кој направо интуира Битие. Единствена таа во видливиот Свет е отворена за невидливиот, но единствено стварен Свет; се интуира само во свет занес, велат Демокрит, Платон и сите Платонисти.

Во безграничноста на безумството Платон страстно жеднее за апсолутното, постојано искачувајќи се по калокатологиски облици во видливоста. Во таа остра страст за идеалното тој согледува една страшна, ужасна за разумското сфаќање, чиста Стварност, лишена од шаренило и разноликост, бесчувствена и студена, но до врв полна неминливост и неминливост, пребогата идеи и видови (*εἶδη*) "сами по себе", сосема лишена од тагата на распадливото и распаѓањето. Демиургот во Тимај ја гради козмичката стварност моделирајќи ги бесмртните облици - идеи. Творештвото е вистинско само во таа суштинска аналогија, сè друго е привид и реч за привидот.

Платон е ентузиазираниот пророк на застрашувачка, бесчувствена астрономија, истовремено поет на топла и плотна астрологија и мистериска козмографија; сè во истите сетилно раскошни философско - уметнички облици: во "телесно" најраскошните дијалози, со постојана страст да се апстрахира сетилноста! Творечкиот Ерос е вожд кој влече од телесната конфузија кон целината која се образува како



дијалектичко единство на согледливи и умно восприемливи антитези, сè до еднообличната целина. За таква вселенска целина говори Платоноворот Ериксимах, философ - лекар, во Симпосион (Συμ. XII). Ератологијата е единствена, единство на спротивности, Ерос - здравје и Ерос - болест; во сè што е Едно и Цело има Ерос; терапија е истражување на еротските односи на телата со оглед на полнењето и празнењето. Платоноворот Ериксимах ја антиципира Сократовата митологема за дијалектичката генеза на Ерос чиј татко е апсолутна полнота - Πόρος, а мајка апсолутна лишеност - Πενία. Еротологот треба да ги доведува во најголема рамнотежа нештата кои се најголеми непријатели меѓу себе: полно и празно, суво и влажно, топло и студено, горко и слатко; сè ова треба да се принуди на меѓусебна љубов за спојување. Составот на спротивставените нешта е вистинското здравје за секое тело, за секој облик. Здравиот облик е музикален и хармоничен, зашто хармонијата на обликот е музичкиот состав од спротивставените - Високо и Ниско. Секоја уметност според Ериксимах, еден од најумните лекари на човештвото, се однесува на слога на спротивставените начела или прагми; уметноста е еротскиот однос кој го хармонизира обликот: "Во самиот состав и на хармонијата и на ритмот, не е тешко да се препознаат љубовните врски..." (Συμ. 187 c). И во музиката и во лекарската вештина, како и во сите други творења, човечки и божји, колку се може, треба да се чува стража и над едниот и над другиот Ерос, зашто и двата се наоѓаат во сите тие нешта... (Συμ. 187 e).

Двојниот Ерос почива и во мантиката која е градителка на пријателството меѓу Боговите и Луѓето, зашто ја скротува љубовната динамика на побожност и безбожност. Двојниот Ериксмахов Ерос е заокружена плерома од ускладени спротивно поставени врвови; таквата хармонија е убавата и добра целина на телата.

За сферичната плеротичност како моќна целина говори симпотичката беседа (Συμ. XIV) на Платоновиот Аристофан, инаку еден од најдобрите комички светски поети во историјата. Симпотичката реч на Аристофан е сказна за Целината. Сферичната целина има титанска моќ која го застрашува дури и козмичкиот Севс. Во Аристофановата алегорична живеат топкообразни луѓе - моќници кои дејствуваат силовито во кружно движење наследено од нивните титански родители - Сонцето, Месечината и Земјата: машките сферични суштества ги има создадено Хелиос, женските топчести луѓе моќната Гаја, а андрогинските сфери, Селена. Вакви живи кружни целини со кружна свест и кружна моќ го загрозуваат божескиот Олимп; се досетува премудриот Севс, ги поделува на половина и им ја намалува моќта и самодоволноста; разорената целина почнува да копнее да се соедини: "Жедбата по Целина и лов на Целината има име Ерос", (Συμ. 193 a) вели Платоновиот Аристофан. Соединувањето во единствена целина е Правда, распаѓањето на целината е Неправда (ἀδικία): ὅτι ἡ ἀρχαία φύσις ἡμῶν ἦν αὐτὴ καὶ ἡμεῖς ὅλοι τοῦ ὅλου οὖν τῆ ἐπιθυμία καὶ δώξει ἔρωσ ὄνομα. (Συμ. 193 a) Целината создава облик

на среќа и блаженство (*μακαρίους καὶ εὐδαίμονας ποιῆσαι*. Συμ. 193 а).

Гозба завршува со мантичко - философската схоле̄ на Диотима од Мантинеја и нејзиниот мудар разговор со младиот Сократ за суштината на Ерос и неговиот дајмонизам што ја составува Вселената во Целина; Големиот Дајмон го исполнува просторот меѓу Богови и Луге, така што Вселената се поврзува сама со себе: "...ὥστε τὸ Πᾶν αὐτὸ αὐτῷ ξυνδεδέσθαι ..." (Сυμ. 202 е).

Еротски врзаната целина постојано создава нови целовити облици борејќи се против трошењето, пропаѓањето, губењето целовитост. Онтолошката битка на Вселената е ἡ *Ποίησις* - Козмичкото Творештво, зашто причината на сè што минува од Небитие во Битие е Појесис (Сυμ. 205 с). Платоновата Пророчица од Мантинеја ја искажува најискрената Платонова мисла, иако тој самиот често ја одречува: *Демииурзите и Творците завземаат високо место во козмичката хиерархија како создатели на целовити облици аналогни на Вселенската Целина во која Вселенскиот Демииург води постојана битка за Битија.*

Ерос е вожд кон зачнување и раѓање во убавина: "А тие што се трудни во душите, зашто има такви кои се трудни во душата, и тоа во поголема мера одошто трудни во телата, - тие тежнеат кон она што ѝ прилега на душата да го зачне и да го роди. А што ѝ прилега? Сознанието и секоја друга доблест; создатели, пак, на сето тоа се поетите, а од

ракотворците - пронаоѓачите (Συμ. 207 a). Мистерискиот катопт Ерос укажува на прекрасното чудо (θαυμαστόν καλόν) дека "целината си е самата себеси сродна (ὅτι πᾶν αὐτὸ αὐτῷ ξυγγενές ἐστίν)" (Συμ. 210 b), а големо безумство да не се сфати дека убавината на сите тела е Едно и Исто (ἓν τε καὶ ταύτόν) - аналогична на самата Убавина, на идеалната Целина - θαυμαστόν τῆν φύσιν καλόν = αὐτὸ καθ' αὐτο μεθ' αὐτοῦ μονοειδές ἀεὶ ὄν, - чудесна убавина според својата природа има она кое самото по себе е Она што е со себе само, бидејќи е секогаш Еднооблично. (Συμ. 211 b)

- Кога би можел да ја видиш самата Убавина, извикува Платон, сјајна како сонце, чиста и непомешана, ни со плот човечка исполнета, ниту обоена, ни во какви и да е смртни лудости, тогаш би ја видел самата Божествена Убавина во Единствен Облик (αὐτὸ τὸ θεῖον καλόν ... μονο-ειδές 211 e).

Платоновият логос постојано кружно се движи околу моновидниот центар на Вселената, иако еротолошката гравитација го влече во бездната на Апејрон до самите по себе (αὐτὰ τὰ αὐτά), суштински сами по себе, (τὰ ὄντως ἀγαθὰ ἢ καλὰ) Убавина и Добрина, Сушта Суштина (ὄντως οὐσία); очигледно Платон ненаситен по "сушти суштини" употребува сè што може да му пружи јазикот за да допре до бескрајната суштина на Убавината којашто е Вистина.

"Суштинската суштина" со "најубав глас" (καλλίστην φωνήν) ја воспева Музата Уранија; Најубавиот

глас на Музата - Уранската Афродита е Песната на Вистината, сè друго се "идоли на доблест" (εἰδωλα ἀρετῆς).

Суштинскиот облик - εἶδος е сушто Битие (τὸ ὄντως ὄν), привидот, пак, е Небитието - Μῆ ὄν. Совершенство-то на Битието е целовитата стварност во него само; неговата исполнетост е негова смисла и содржина, негова апсолутна калокагатхија. "Малку се душите кои се секаваат во доволна мерка (за таа идеална стварност); тие, пак, кога ќе видат некаква сличност (τι ὁμοίωμα) на она Онаму, се потресуваат и не се веќе при себе; не сфаќаат што е таа болка, зашто недоволно препознаваат." (Фајдрос 250 а)

Мора да се признае дека во таа болна анамнеза на душата во најголема мерка учествува поетиката; уметничките облици - ὁμοιώματα на идеалната стварност, навистина не се чисто Битие "по себе", сепак се самостојно битие на творечката свест и мок. Секој поетички облик го содржи тоталитетот на светот, или поточно, свеста за тоталитетот на вселената, како интензивна хомологија и суштинска мимеса на суштината оживотворена во човековото гледање телесна разновидност.

Козмичката идеја за целост се трансформира во естетички облик кој ја опфаќа бесконечната екстензивност на реалноста во заокружена интензивност. Миметичкото начело е најуметничкиот органон со кој се изразува човечкото искуство - ако онеми човек од болка, вели Тасо, Бог му дозволува да говори за она што го измачува.

Но болката не може да се "проговори" поинаку одошто во мимеса. Таква мимеса која со дозвола на Бога прави слика на болката и потресувањето од Убавината, е поетичка мимеса. Болката како Ерос по Суштината се ослободува како творечки чин, болка како насетување светска обликовност, болка како манија да се улови светската обликовност, болка како εἶδος τῆς ψυχῆς, да се види во душата всемирскиот облик, да му се даде тело, да се пресоздаде како хомојома во која ќе се содржи промислениот, прочувствуваниот и ликовно (или звуковно) предадениот ред. Тој уметнички ред е животна прагматеија, дејствителност од чини, собитија, страдања.

Учеството во божјата и козмичка законитост е исконска, митска интуиција, прва и првична размисла на старогрчката мисловност; само во тоа учество светот е среден, постојан, цврст и заштитен, а со самото тоа убав; козмичките ред и поредок се архетипската "естетика", а нивната пре-творба во сето творештво, од архитектура до лирска песна, е ἀρχή на "естетичката" теорија.

Божескиот свет се покажува хомерски убав во своите цврсто изградени домови, κατὰ δώματα - красните, амброзиски дворци. Човековиот дом, ако е добро уреден и су-реден, удобен и богат, претставува мимема на Олимпискиот дом во кој се смее или грми Великиот Зевс. Тој е врв на козмичкиот ред, а сè што пребива и престојува во красните домови на божескиот Козмос мора да се под-реди на законите

на Мојра; сè има свој дел - *μόρος* и своја мерка - *μέρος*, а праведното почитување на секој У-дел е прекрасноста на Целината - Вселена. Убавината е истоветност со судбинската распределба на "се живо и диво", а особено на питомината. Светот е толку красен кај Хомера колку што е божески и колку што е потчинет на божеските закони, законите на судбинската правда. Спроведување на божеските закони е единствената полза, ползата е убавина, но и убавината е полза; најубава полза, или најполезна убавина е бесмртие - да загинеш храбро здобивајќи се со бесмртна слава. Врвна теодикеја на херојската сфера е - да допуштат боговите учество во нивната амброција, во нивното блажено бесмртие.

Бесмртно име, е врв на човечкиот удел во судбинската правда. Ваков акмеизам цути во хероидната Хомерова поетика - почит кон до-судениот дел во општата распределба на доброто и злото во целина. Дел и Целина, единственост на множество делови и У-дел, - е побожна свест за највисока убавина. -*Οὕτω γὰρ Αἴσα*, зашто таква е Судбинската Определба, пее прастариот Алкман. И кај Хесиод, "поет на богови", славител на широкограда Гаја и поклоник на хтонскиот култ, а вљубеник во Хеликонските Музи, убавината е ритмот на сферите, Гаја, Уран, Тартар и меѓу нив Ерос, споени во целина. Во праведна целина е и ритмот на човековите Дела и уранските Дни: од *πόνος καὶ κόματος*, во безредието на маката и бесмислениот напор, до вклопување во козмичката целина и создавање *ἔργον ἀνθρώπινον*, смислен

човеков труд, задача човекова да создава целосни облици, човекова енергија и ентелехија (*ἔργον - τέλος*).

И во херојскиот и во хтонскиот култ од праисконата се споени дел, цел и целина; ова се начела на сета толку многу изразена телеологија и аксиологија на хеленската праксис, исто толку и на хеленската појесис. Совршено е она кое во својот состав ја исполнува својата цел. Светот е поврзан во ентелехиско единство, - настанувањето, смислената пракса и творештвото: уметничкиот облик е мимема на таа целесобразност и целесообразеност. Хомерската пролепса во симпатетика ги лови нештата во нивната совршеност. Совршеноста е Еросова цел - да се спои Вселената, и да се раѓа во Убавина. Хомеровите херои се "дивни", зачнати и родени во божеска Убавина. Сите нешта во Прекрасноста - Козмос, се рамноправни и сим-патетички споредливи. За старите поети, *ποιητὰ τῶν θεῶν*, Убавината е Ерос да се стигне врвот на сопственото Битие во суштествување и не-суштествување. Агон и полемос во таа смисла не се само егзистенцијални задачи, туку онтолошка сообразеност и, чудна и страшна, божеска Убавина.

За сите поети и мислители, Претсократовци, Сократовци, Платоновци и Аристотеловци, во сите времиња, убавина ќе биде еротско остварување на Видот - *εἶδος*, како Облик што во себе ги содржи сите остварливи обликувања. *Εἶδος* е суштина, апсолутна законитост на Обликот, неговото самоодржување наспроти безграничноста - *τὸ ἄπειρον*, која е



спротивност на невидливото, не-дофатливото и не-сфатливото. Сè спротивно на без-обличност и не-определеност пре-бива во исконските Хомерови *καλὰ δώματα*, божји и цареви.

### 1.1. Гносеолошки "естетизам"

Се чини дека целата поезија се оснива на три универзални импулси - ритам, хармонија и трагична супстанција, од епопејата до комичката поезија; комичката поетика е најнеобичната обработка на философското прифаќање на смртното низ смешното и грдото поради болното доживување на несовершеноста и привидот; мимеса на аритмија и дисхармонија во ритам и хармонија: *ἐν μέτρῳ ὡς ποιητής, ἢ ὄνευ μέτρου ὡς ἰδιώτης* (Фајдрос 258 d) = во мерка како поет, или без мерка како необразован, вели Платон определувајќи ги задоволствата како творечки, според тоа возвишени, а непоетичките како телесни и ропски (*αἱ περὶ τὸ σῶμα ἡδοναὶ διὰ καὶ δικάως ἀνδραποδώδεις κέκληνται*). (Фајдрос 258 e)

Примарната суштина на миметичката поезија е со-знајна, творечка промена во свеста од незнаење во сознание; веднаш, со анагноричкиот ефект настанува и поетичкиот хедонизам за кој со занес говори и ригорозниот аскет Платон: *ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἡδονῆς* (Фајдрос 259 c) - "се потресаа од задоволство" - првите љубители на Музите - *φιλόμουσοι*, занемарија јастија и питија, забораваја на самите себе - уми-рајќи.

И Платон и Аристотел потврдуваат интензивна душевна активност во процесот на творење и восприемање творештво, чудесен аскетски хедонизам и естетизам; естетизмот се сведува на убиствено сладострастие од музичката (поетичка) еротологија (...περὶ τε οὐρανὸν καὶ λόγους οὔσαι θεῖους τε καὶ ἀνθρωπίνους ἴσσι καλλίστην φωνήν...Фајдрос 259 d) = прекрасен глас испуштаат (Музите) за Уран и за божјата и човечка смисла; поетичките *ἡδύσματα*, творечката слаткост, се содржи во мимесата на уранскиот ритам на божјата, а со тоа и човечка смисла. Разоткривање на видот и вистината под маската на привидот, е најголемото естетичко задоволство во старата поетика.

Ваква херменеија на божествениот вид скриен во грубата појавност, изложува Платон во поетичкото дело Симпосион; сето она што тој постојано го пее, со нежна иронија пригушувајќи ја страсноста, го воспева во Епилогот на Гозба: по свечените гозбени песни (*ἐγκόμια*) во чест на Ерос, своевидни драматски еписоди, Епилогот е сатирска драма во буквална смисла. Суштината на целата ода - Симпосион е всушност "прагматеја" на занесот; можеби личи на парадоксија, но во дијалектичка прагматика Платон го спроведува својот систем на поезијата, не како учена поставка, туку како уметничка систаса која се гради од миметички драматични елементи. Драматиката не се постигнува во сукцесивното движење на настаните, туку во антитеза на прагмите согледани во една идеја; поимите се спротивставени низ мимеса

на дејствувачки лица кои се изразуваат со спротивставени размисли (*διάνοιαι*) и соодветна полемичка лексис. Сатирската драма (*σατυρικὸν δράμα*) во Епилогот на Гозба ја изведува Платоновото поетичко етхос – Алкибијад, овенчан како Бакхов мист; на симпотичката сцена занесено се свират неколку еподи чиј протагонист е мудриот Силен – Сократ; занесот е трагички, епизодите – трагикомички. Лирскиот занес fino се спојува со диегесата, така што раскажувањето и објавувањето, миметички обликувани, добиваат интензивна лирска напнатост. Сократ, првото лице на драмата, е под маска на сатир; сатирот, Бакхов авлет, под груба и смешна маска крие божествена убавина: смислата на творештвото (*ποίησις*) е токму во тоа да се насети и да се открие универзалната суштина под тврдата опна на појавното; во мистичен занес се отвора поединечниот облик за да се открие севажечката вистина која е прекрасниот божествен Свет: под надворешниот состав на сатирските кипови (глинени идоли) се содржи дивен свет Богови. Откривањето на вистината потресува и маѓосува; душата е вознемирена, во тешка, но слатка скрб, се леат солзи, видот на убавината застрашува: "Зашто кога го слушам (Сократа) мене многу повеќе одошто во корибантските мистерии ми скока срцето, а солзи се леат" (*ὅταν γὰρ ἀκούω, πολὺ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων ἢ τε καρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἔρχεῖται* Συμ. 215 e), изјавува прочуениот Алкибијад, манично лице во "сатирската драма" на Гозба.

Силен чувствен вознес, сетилно потресување и болка, за да се успокои душата, да се воспостави волјата на

умот, сè ова е суштествено за Платоновата "естетика". Основната драматика на Платоновите облици е борба меѓу ентузијазам и дијалектика, волја за вознемиреност и волја за атараксија; раздразлива љубопитност да се симне маската на реалното за да се открие стварното. Сатирскиот лик на Сократ е маска и привид, под него лежи вистинскиот, чудесно убав лик по кој копнее Алкибијад - Ерос. Сократ е "грд" како што е "грд" козоногиот Бог на расплодноста Пан (но и вселената е Πᾶν). "Отворена", разоткриена, Сократовата суштина е љубовната суштина кон која тежнее Големиот Дајмон Ерос; Алкибијада го гони Сатирот Сократ, а Алкибијад копнее и страда творејќи се сам себе како ератолошка супстанција: час исполнет, час празен, творечки и разградувачки, благороден и суров, но философ! Што ќе каже Ниче за "змијскиот отров" од кој страдаат Сократиците - вљубеници во философијата: - И таа болка ја имам како оној што е каснат од змија (Συμ. 217 e) ..Мене ме касна преболно нешто и тоа на најболното место на кое може некој да се касне - срцето и душата, или како веќе треба да го нарече тоа оној којшто е ранет и каснат од философска реч, која гризе полутото од змија штом ја зафати кривката и надарена душа, па ја доведува дотаму да не знае што прави и што говори...(Συμ. 218 a) зашто сите вие учествувате во философското лудило и во Бакховата манија! - говори во болно "пијанство" Алкибијад (Συμ. 218 b).

Сета оваа поетска естетика, возбуда, пијанство, восхит, болка и сласт на сетилата, срцето и душата, за единствената гносеолошка цел: 'Αλλ' ἄντὶ δόξης ἀλήθειαν καλῶν κτᾶσθαι = Но наспроти привидот на Убавото, да се здобие вистината на Убавината (Συμ. 218 e).

### 1.2. Περὶ τέχνης καὶ ἀτεχνίας:

#### вистински и лажен логос

Платоновите дијалози се прелеваат еден во друг. Крајот на Гозба се врзува со средината на Фајдрос. Вториот дел од овој Платонов дијалогос, по обредното стивнување би можел да започне со крајот, – молитвата на Сократ до вселенскиот бог Пан и другите шумски божества: – О мил Пане и вие други богови што пре-бивате овде, дајте ми да бидам убав Одвнатре; надворешноста, пак, што ја имам нека ми биде во согласност со внатрешноста...(Фајдрос 279 c)

Во вториот, ἔμ-φρων – разговор меѓу Сократ и Фајдрос се расправа за составот и единството на "она внатре" (τὰ ἐνδοθεν) и "она надвор" (τὰ ἔξωθεν); станува збор, всушност, за уметничката форма на секој логос, своевидна антиципација на Аристотеловата "систаса на прагми" врз која се гради целата Поетика. Ако воопшто има философски антагонизам меѓу Ученикот и Учителот, во епилогот на Фајдрос е очигледна само согласноста меѓу двајцата велики философи за

суштината на уметноста. Во самата, пак, книга согласноста е целосна меѓу двајцата пријатели, Сократ и Фајдрос, обата големи љубители на живиот, говорен и пишаниот логос, а нивното живо, возбудено и возбудливо размислување се однесува токму на уметноста и не-уметноста на објавен логос (*περὶ τὸ μὲν τέχνης τε καὶ ἀτεχνίας λόγων*), што недвосмислено укажува на суштината на уметничкиот облик во кој спаѓа и реторичкото обликување. Откако се искажува врвното животно задоволство да се испитува и да се набљудува уметничката убавина на Логосот, во метар или аметрички, започнува истражувањето - во што се состои таа убавина? Во процесот на истрагата се спроведува основната Платонова мисла - смислата на творечкото убаво се содржи во вистината, (секогаш треба да се има на ум дека грчката вистина е *ἀλήθεια*, негирана суштина на глаголот *λανθάνειν* = кријам, затемнувам, заборавам; т.е. *ἀλήθεια* значи откривање, укинување на заборабот, сознание на вистинската Стварност; кај Платона ова "укинување на заборабот" се поистоветува со неговата метафизичка анамнеса; во оваа смисла *ἀλήθεια* нема само етичко значење, иако го има во голема мера, туку повеќе - онтолошко откривање на суштината низ творење). Мислата и размислата (*διάνοια*) на тој што пишува и говори убаво (*καλῶς*) треба да ја опфати вистината на она за коешто говори: да не се говори она што се чини добро и убаво, туку она што е стварно (*τὰ ὄντως*) добро и убаво, зашто уметничката убедливост не е заговарање, наговарање и

мнение, туку познание на в-истинитото. Во разговорот упаѓа самата Реч (Λόγος) велејќи: - што дрдорите чудни луѓе?... мене ќе ме има само тој што ја сфаќа вистината; но јас се гордеам и со тоа дека без мене, и тој што е вистински зналец, не ќе биде уметнички способен да убедува (τὸ πείθειν); за да се постигне уметност, а не неуметнички занает (ἄτεχνος τριβή), потребна е пред сè љубов кон мудроста; инаку ќе успее некаква антилогика (ἀντιλογική) со која илузионистички се претставуваат исти нешта, и како слични и како различни, и како множество и како едно; истовремено, и во мирување и во движење! (Фајдрос 261 d)

Се чини дека Платон и неговиот Логос не мислат ни на полисемичноста на зборот, ни на вистинската аналогија (зашто самиот Платон твори зборови пребогати значења кои воспоставуваат сознајни аналогии, кои метафорично премостуваат навидум различни светови), туку очигледно настојуваат на доследноста и единството на целината во која се обликува уметничкиот логос. Веднаш по Беседата ова го потврдува Сократ: по кусо и иронично поигрување со неуметничката и лажна беседа на логографот Лисија која е литературната интрига како носител на софистичкиот привид, Сократ аналогно, во метафора, ја определува убедливоста, а тоа значи вистинитоста на логосот, со зборови кои подоцна ќе ги употреби, сосема логички разложени и образложени, стагирскиот Философ. Вака говори Сократ во Фајдрос: "Потребно е секој логос да биде составен како (живо) суштество кое има

сопствено тело така што не е ниту без глава, ниту без нозе, туку си има и средина и краишта; пишуван пак така, што сè ова да си при-лега меѓусебно, да ѝ при-лега и на целината". (268 d) Сепак, ова Платоново мислење не настојува на дефиниција: искажано е како нешто што се подразбира; но истата оваа суштина е Аристотеловата дефиниција на трагедијата, и, општо дефинирање на уметничкиот облик како систаса на прагми од самиот почеток до крајот на Поетиката. Оваа основа на обликот, миметичка и амиметичка, е строгата определеност, подреденост и взаемност на деловите кои составуваат (*συνεστάναι*) целина (*τὸ ὅλον*); не механичка, туку органска, жива и животна (*ζῆλον*), валидно врзана целина "од главата до нозете"; условеност и обединетост на множество во едно цело (*ἐν καὶ ὅλον*) е Аристотеловата *σύνταξις τῶν πραγμάτων*, или, кај Платона - *τούτων σύνταξις πρέπουσα* = соодветна систаса на "такви", мали и големи прагми (*σμικροῦ πραγματος; μεγάλου πραγματος*), или, уште поточно, јазички изрази (*ῥήσεις*) кои творат такви прагми. Истата оваа мисла Платон ја искажува често, метафорички, но и без метафора: - Во една идеја согледувајќи го, да го подведеш она што е распрзнато на многу места... низ тоа логосот ќе изрази јасност и истоветност.

Страсна потреба има хеленската мисловност постојано и секаде да "ништи" аморфија, со поглед и рака доведувајќи ја до облик. Сите грчки творци се своевидни Херакле-и, чистачи на аморфната граѓа во една единствена



идеја (*εἰς μίαν τε ἰδέαν*), да се обедини растуреното, во единствена синоптика (*συνορῶντα*) јасно (*σαφές*) да се с-твори едно цело, само себеси еднакво.

Составот (*σύνταξις*) е органскиот spoj на идејното со согледливото; тоа е реализација на облик: со-единување на духовниот вид со сетилното гледливо (*ἰδέα < εἶδ > συνοράω* = видувајќи со-гледувам); ова суштествено начело го проповеда Платон безброј пати на севозможни начини; спротивно на наведената дедукција, со истата мисла, тој го разложува поимот Облик докажувајќи го: - Можноста да се разложи (обликот) повторно по видови и по членови, како што настанал, а да не се случи да се скрши ниту еден дел, како што прави лошиот готвач. (Фајдрос 266 b-c) Во овие закономерности спојување и разложување, уметничкиот облик постигнува внатрешна хомологија.

- Божествена трага е, вели Платон, способноста за разложување (*διαίρεσις*) и способноста за соединување (*συναγωγή*); способноста да се сфати единството на спротивностите, е божествената дарба за дијалектика (Фајдрос 265 e). Посебна моќ е да се согледа во единство (*εἰς ἕν ... ὄρα*) она што е по природа многуобличје: "Дотеруваната на зборот" (*εὐπελία*) се "музејските нешта на Речта" (*Μουσεῖα λόγων*); овој Музеј на зборови е обременет со празни дипло-сологии, гномологии, иконологии и слични красноречија. Смислата, пак, се открива во дијалектиката на обликувањето, зашто "едно е да знаеш потребни науки за пред-хармонија, а

друго, да ја познаваш суштинската хармонија" (Фајдрос 268 е: τὰ γὰρ πρὸς ἁρμονίας ἀναγκαῖα μαθήματα ἐπίστασαι, ἀλλ' οὐ τὰ ἁρμονικά).

Во оваа фајдровска теорија на поетиката, Платон, тешко, но сепак, се воздржува од егзалтираната философија на поезијата, *ποίησις* како еротолошка козмичка сфера, допуштајќи не толку "божествени" определби, и признавајќи покрај природната дарба (*φύσει*) нужност од образование (*ἐπισότημη*) и вежбање (*μελέτη*) за остварување на Великите Уметности; на возвишените уметности (*πᾶσαι μεγάλαι τῶν τεχνῶν*) нужни им се остроумност, итност и високо познание на Природата "...за да ја досегнат суштината на умот, па и на безумноста". (Фајдрос 270 а) "Великата Уметност" треба да ја познава природата на Душата, а тоа значи, да ја познава природата на Вселената (τοῦ Ὀλοῦ φύσεως); или, со значењето на τὸ ὅλον, уметноста треба да ја познава Целината. Великата Уметност е "водење на Душата" (*ψυχαγωγία*), а нејзината суштина е видовита хомологија на Облик и Душа: секој вид Душа има потреба од хомологен вид обликување, т.е. соодветен Облик што ќе ја убедува, ќе ја наговара, што ќе ја води (Фајдрос 271 d). А што е уметничката убедливост?

Во шегата, но и сериозно, Платон советува - дека е подобро да не се говори за она што се случило, ако не е веројатно, т.е., дека е подобро да се твори она што е веројатно, иако не се случило (ниту ќе се случи), зашто токму оваа неможност, а веројатност, е суштествена за поетиката.

Чесноста и остроумноста не му допуштаат на Платона да ја одрече убедливоста на фиктивниот уметнички свет, иако е "сенка на сенката"; се чини дека тој свет во својата единствена идејност и синоптичност носи дел од Идеалната Стварност. Се согласува Платон, противник на пишаниот логос, дека уметничкиот облик, иако содржи "лага која личи на вистина", иако се труди да се допадне на луѓе, а не на богови, има волја за ерос кон мудроста. Сепак, пишаниот збор не може да се натпреварува во ератолошката дијалектика со живата и полна душа реч (λόγος ζῶν καὶ ἔμψυχος), туку често е прекрасна игра и играчка, или, ризница за потсекавање и паметење (παιδιᾶς χάριν; ὑπομνήματα θεσαυριζόμενος; παγκαλῆ παιδία. Φαίδρος 276 d)

## 2. Аретологиска поетика

Завршувајќи го миметичкиот дијалог Фајдрос или за Убавото, Платон ја започнува Политеја или За праведното: творецот треба да има знаење за Убавото, Доброто и Праведното. Соодветно на својата творечка методологија, да се обликува според вистината на предметот, Платон во Политеја ја распоредува поетичката теорија во синоптичка согласност со политолошката справедливост; поетика како основна функција во праведниот живот на скоро-идеалната држава (Платон во таа смисла не е ни прв, ни последен; многу

возвишени луѓе се занимаваат со ваква неможна можност, - уметноста да се покори на потребите на државата); всушност, Платон постојано заговара педагогиска и слична функција на поетиката, токму во ова страсно конструирано идеална држава на неидеалната Земја; тој фанатично го спроведува својот наум наспроти сите ломови на неговата крилеста, ерото-поетичка душа, најмногу и поради тоа; настојува Платон - земниот живот низ творештвото да ги постигне козмичката хиерархија, козмичкиот ред и поредок (овие поетички рефлексии, напнати и ригорозни, подоцна во старечкото дело Номои, стануваат политички норми). Лажните митови пренесуваат недостојни нешта за богови и херои, непријателства, војни, одмазди и страдања; вистинската поезија ја воспитува душата, лажната ја расипува; слободниот човек треба да се воспитува со едноставна и строга музика, достоинствен состав на реч, хармонија и ритам; во оваа музика треба да се сложат измислица и стварност во добро смислени митови; поезијата треба да го слави Бога како извор на добро, зашто само таквото мислење е вистинито.

Значи, поезијата во праведната држава треба да се надгледува: новата треба да ја содржи "вистината", старата да се ревидира. Токму најзаходливите места, оние кои се мимеса на потресни, жални и страшни прагми, треба да се отфрлат. Пред сè да се отфрли најмиметичкиот вид - драмата (иако Платон силно го сака миметичкиот мим) особено трагедијата која е најмалку аретолошка; но и комедијата има зла

судбина во праведната држава; имено, смеенето и потсмеването (иако речиси во секој ред Платон божески се смее и со смев ја покрива најстрасната своја сериозност) не му се својствени на доблесниот граѓанин. Во прв ред поезијата треба да се откаже од беспомошноста на опеаниот привид дека по определба на Судбината лошите се во среќа, а добрите во несреќа; да се настојува на доблеста и добрината како на евдајмонична судбина на мудрите (Платон како да не сака да види дека трагичката телеологија е евдајмонија). Поезијата треба да биде објавување (*ἀπαγγελία*) на Стварноста, мимесата, пак, го лови Привидот. Иако одличен миметичар (ова го признава Аристотел и го цени како уметничка стојност на Платоновото дело, прифаќајќи ги Сократичките логоси, иако аметрички, во миметичката поетика), Платон е огорчен противник на миметика, зашто таа подражава, или, одразува, огледува, сè она што е онтолошки безвредно, постојано менливо и минливо, никогаш исто, ни вистинито. Поетичкото добро не се содржи во вештите подражавачки облици, пребогати привидности, туку во сериозниот, едноставен облик, целина на свирка, мелос и логос, кој ја објавува Стварноста. Јазичниот дел на поетската целина, според Платона, е највредносниот, зашто е јасен, непосреден, со точно определена смисла. Во својот, себеси наметнат, ригизам, Платон отфрла секакви полифонии и полиметрии, определувајќи се за метрички и месотички облици; благородноста на душата е нејзината музикалност, а вистинската музика е умереност и мерка;

отсуството на ваква музикалност укажува на апоетичко суштествување; убавиот и добар поетски облик предизвикува етичка аналогија - музичкиот човек личи на убава песна: усвојувајќи ги сликите на основните доблести - храброст, умност, справедливост, умереност и слободољубивост, човек ги присвојува и самите доблести.

Во десеттата и последна книга на Политеја Платон сумира: да се исклучи миметичката поезија, да се исклучи Хомер, како хегемон на миметиката (иако Платон со Хомера е врзан со силна љубовна врска, и наизуст знае секој негов стих), да се исклучат трагичките поети, Хомерови ученици, зашто, иако створиле чудесен свет, овој свет наликува на празниот одраз на појавниот свет врз површината на огледалото. Миметичката поезија нема моќ да ја изрази Стварноста по Себе, зашто таа стварност не се подражава, туку се објавува (*ἐρμηρεύει*) или се пророкува во побожен занес (потрезвено, таа стварност се воспоставува во мисловни претпоставки, поими и поимовни облици).

Во густината на метафизичката теорија на поезијата како ентузијазмос и екстаза, кохезиона динамика е Платоновото начело на целината. Токму во метафизичката поставка на Појесис како минување од Небитие во Битие, се јавува Обликот како апсолутна рамнотежа и хармонија кои сами по себе се единство и целина. Појесис, - метафизичко стварање, е Ерос за соединување, идеална систаса на уранската и гео-сферата. Метафизичката суштина на вселенското единство

(τὸ Πᾶν) се рефлектира во суштината на појесис, аналогија на козмичкото единство, аналогија на единството на секакво суштествување. Споредувањето на поетичкиот облик со нешто живо (ζῶον) укажува дека секакво суштествување и создавање претставува систаса на согласни делови, органски врзани во единствено цело. Сè што треба да опстои, опстојува поради органската систаса, и она коешто настанува според сопствени закони, и она коешто го создава човековиот ум и праксис, и она што обединува секакво раѓање и создавање – Појесис; секој логос, особено уметничкиот, треба да содржи соодветни делови и соодветност на деловите: "За сè, момче, има само еден почеток за тие што посакуваат да обмислат нешто: треба да ја познаваат суштината, инаку нужно ќе згрешат". (Фајдрос 237 с) "Тој што сака да се занимава со уметноста на логосот треба пред сè да ја разликува методата и да ја открие одликата на секој дел од обликот". (Фајдрос 263 b)

*Врвно Платоново начело е поетичката содржина и суштина да се хармонизираат (ἀρμόττω – составувам) во облик кој претставува нужно поврзана целина од делови.*

Интересно е што ентузијазирани и метафизички настроени творци и мислителци, често, наспроти класичната нужност за цврст облик, нагласуваат некоја друга, флуидна убавина, која во голема мерка се наоѓа во "лабавите" облици; евидентниот Платоничар Борхез (Sabrana djela I стр.208) ја наведува чудесната убавина на Дон Кихот, врвен уметнички облик со "лабава и расклатена" композиција; се чини дека и

прекрасниот Борхез и другите заговорачи на "отворениот" облик превидуваат дека универзалниот предмет навистина "скита" низ митопеја, митологија, бајковност, или која и да е вечна сфера на Духот, но дека тие "неколку" аспекти на Универзумот кои постојано се движат во Духот, постојано поинаку и ново се јавуваат во уметничките облици, и, само ако се цврсти и целовидни ќе ја задржат смислата на Стварноста. ("Расклатената" композиција на извонредниот рицарски роман е цврст облик во којшто сите "случајни" алогични и атопични приклученија и собитија се намерно "случајни" поради главниот уметнички стожер, херојскиот спиритуелен 'рбет на стариот Витезин прицврстен токму во панцирот на такви флуидни и чудесни собитија на фантазијата, кои се случуваат апсурдно во антитетичката Земја на пресметаниот Санчо Панса; "логичните" собитија би го спуштиле Занесениот на Земјата на Трезниот, би го поништиле единството на спротивностите, а со самото тоа би се уништила единствената целина на Обликот. Дон Кихот е средновековен рицарски Ерос кој се истрошува во напорот праведно да ја соедини Вселената; Платон, пак, е класичен Ерос кој страшно настојува на мерка и рамнотежа, постојано рушејќи ги со своето неумерено етхос, а воспоставувајќи ги во целината на својот поетички Логос).

Етички распнат помеѓу философски хедонизам и философска атараксија, Платон, веќе старец, во Номои ја прифаќа антиномијата на животот: Насладите и болките, ако се владее со нив, вели тој, можат да станат предмет на



воспитување... Боговите се сожалеиле на родот човечки којшто по природа е подложен на страдања, па за починка од страдањата им го дариле на луѓето Музите, нивниот вожд Аполон и Дионис... Тие богови што ни се определени за друштво во светите слави, како што реков, ни влеале чувство за ритам и хармонија; во ова задоволство тие ги управуваат нашите движења во орото. (Закони 653 d, 654a) И младиот и стариот Платон го слават Светото Оро на Музите и сите хомологии на Хеликонскиот Хор. За мечтателот Платон *χορός* и *χαρά*, Оро и Радост, имаат ист корен не само по звукова сличност, туку повеќе според чувствената семиотика: совршена кружница што се движи во козмички ритам и хармонија, составена од танцувачи во схематизирани ритмови, предизвикува радост и задоволство како учество во божественото. Во Номои се смируваат и стивнуваат постојаната антитетичка Платонова напнатост и антагонизмот во него сам, помеѓу Аполоновото сјајно и смирено лирско начело и авлетичкото, страсно, оргиастичко; никогаш не се знае во која хармонија ќе се затекне чудесниот Платон, во ентузијастичка или месотичка и метриотичка. Високите Уметности се *ἐρμηνεῖα τῶν θεῶν*, но која е божјата природа! Час Бакховата манија, час Фојбовата мерка се неговиот *ἱερός ὕμνος*. Сепак, најплатонско толкување на неговото мислење е - Светата Химна се создава во *ἔκ-φρων* состојба, тогаш проблеснува и умувањето кое е многу повеќе од *ἔμ-φρων* состојбата, и, единствена божествена поврзаност меѓу Битие, Умување и Творење (*τὸ εἶναι, τὸ νοεῖν*,

τὸ ποιεῖν). Со умување и творење човек ѝ се представува на Стварноста, и, ако е секој логос всушност дијалогос, творечкото лице разговара со Битието и Стварноста; ако се химната и одата апангелија или ев-апангелија тогаш тие објавуваат напуштање на ограничувањата и границите и влегување во срцето на Битието; Χαρά, радоста, се содржи во отскокот од себе сам, и скок кон безграничното и бесмртното: - Зашто како што Корибантите кои вијат оро (ὄρχουσαι), во неразумска состојба (οὐκ ἔμφρονες ὄντες), така и мелничките поети ги творат убавите песни (τὰ καλὰ μέλη τοῦτα ποιοῦσιν) не во разумност, туку, откако ќе навлезат во хармонијата и ритмот, обземени со Бакхов занес (ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, καὶ βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι... Ион V 534 а).

Во химнично проблеснување песната станува облик на Обликот и Состав на со-битија. Овој ентузијастички облик - лирската песна, не раскажува настан, туку таа е Настан на градење заеднички простор на човек како привидна единка и човек како припаѓање на Целината. Творечкиот човек го сведочи своето учество во бесмртната сфера; поради ова сведоштвото е преполно еротски занес, еротска потресеност и еротска радост; лирскиот поет е најчувствителниот сведок на идејата на Убавината која единствена "се видува". Старата лирска песна, особено хорската, е залог на тајната на Светот; таа има божествена моќ да се искаже и кога ѝ недостига збор: навлегувајќи во просторот на неисказливото, песната

се претвора во козмичка реч - мелос, хармонија и ритам. Овој состав ја вбројува апангеличката песна во основните онтолошки манифестации: ритмот е бескрајниот кружен ред на Битието, хармонијата - единството на Вселената.

Со старечка философска аскеза Платон во Закони носталгично ја посакува и Уранската и Пандемската радост на Аполоновото оро помешана со Бакховата опијанетост на душата и телото: - Зашто уметноста на орото е мимеса на животот, мимеса на разновидната праксис, на судбината и подробните состојби на човечкото живеење... сето ова изразено во реч, песна и танец, луѓето го слават и го сметаат за убаво. (Закони 655 е)

Славењето на животот и неговата разновидност Платон го замислува како творечко оро кое има три фази - детска, младешка и зрела; - старците, пак, вдахновени од Бога нека раскажуваат митови за хероите и дајмоните.(ibid.) Навистина во Закони се хармонизира дијалектичката Платонова природа; се обединуваат силната восприемчивост за светлина и вид и страсното препуштање на мистерискиот понор; се обединуваат ексотеричното и есотеричното, објавеното и сокриеното, таинственото и откривањето, светото и световното, ограниченото и безграничното; целиот Corpus Platonicum е возбудено откривање она што средновековните мислителите го нарекуваат *Mysterium Cosmographicum - Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum*, пее Алан де Лил (Alan de Lille).

Ваква извонредна поетска слика на козмичката хиерографија "насликана" во спокојни логоедски редови твори стариот хеленски корифај Симонид од Кеј.

## 2.1. Платонова аретологиско-онтолошка парадигма:

### Симонидовата ода на Скопас

Преточена во философска проза оваа Симонидова ода би била Платонов етички и онтолошки дијалог; неслучајно таа е аретолошка парадигма во дијалогот Протагора во кој се доаѓа до согласие дека сето творештво од искона има софистичка суштина; софистичка итност демне во секоја песна: длабока и остра мисла се крие во навидум невините стихови. Пример за таков исконски софизам е песната - епиникиј испеана како почесен дар на тесалскиот тиранос Скопас (*Σκόπα τῷ Κρέοντος Θεσσαλίῳ*); но во неа нема ни збор за победникот во гимнастичките натпревари, а силни зборови за тетраморфниот простор на Човекот. Градена во логоедска полиметрија оваа умна песна постојано ја урива просодиската рамнотежа за да ја потврди својата цврста умисла во духовната структура на продлабочената реторика.

Едноставно и брзо, со совршена функционалност што е доблест на стих макар се колебал меѓу логос и ода, песната ја погодува целта со еден потег, штедејќи многу етички и метафизички размисли. Наспроти долгиот докажувачки

и одрекувачки материјал на Платоновият Протагора, Симонидовият епиникиј има тесен лексичко-метрички план од четворно кружење на строфите, а вртоглава длабочина во нив и меѓу нив. Полна означувачки прагми таа сопира токму до самото означено – Универзумот; устројувајќи тесен метрички простор и опфаќајќи свое историско време, овој логос интуира бескраен простор и продира во сите искусвени времиња; неговата апангелика или евангелика ја докажува божествената манија како божествена судбина и на, навидум, разумската реч. Изградена од изненадувачки прагми што се откриваат при секој пресек на структурната мрежа, поетската реч е чудесно очудување од севременска и вонвременска суштина: во овој логос има севременска онтолошка слика која ударно се објавува, не само во збор, туку и како графичка порака, на сите духовни топоси и во сите митски и историски времиња како смисла која потврдува универзален ментален простор; истовремено се поврзува со сеопштиот антрополошки параметар определен токму од актерот на етичкиот дијалог – Протагора: – Πάντων χρημάτων μέτρον ἀνθρώπος – не човек како скептичен уривач на вредности, туку човек како единица мерка на макроkozмос.

Издигајќи се на тетрагонална басис како скалеста пирамида, се извишува оваа побожна песна до σημείον τοῦ Θεοῦ. Под тој знак се подредени коzmолошки, онтолошки, антрополошки прагми во антитетичка симетрија и внатрешно единство на спротивности. Навистина, песната е лаконска

софизма искажана во навидум едноставна, препознатлива и добродушна реч; сепак збунува нејзиниот агоничен набој, така што се очекува фронтален и хоринзонтален двобој, а не онтолошко понирање. Но двобојот меѓу Поетот и Еден од Седумте мудреци – Питак се пренесува на суштински судир на копулите τὸ γενέσθαι (Настанување) и τὸ εἶμεναι (Бивање) коишто ја разбиваат пандемската опна на истоветност и, разделувајќи се како полови на вертикален понор, се судираат: τὸ γενέσθαι станува топос на суштествување ограничено со менливост и минливост, τὸ εἶμεναι (εἶναι) – безгранично, неменливо и неминливо Битие. Првиот стих, категорична афирмација – Човек добар навистина да стане, е тешко... се чини како парафраза на Питаковата гнома – тешко е сјаен да бидеш, па силно зачудува категоричната негација – И не му е ова на Пиатака умно, иако од умна глава искажано! Но следниот стих прави рез кој со сила враќа назад на повторно преиспитување за дури тогаш да се сфати побожната и кротка Симонидова изјава – Само Бог би го имал тој дар, а човек не...; токму овие онтолошко – етички прагми се интрига на Платоновият Протагора, и не само во Протагора, и не само кај Платона.

При принудното враќање на самиот почеток стои вистинската ἀρχή на оваа поетска софизма: вториот и трет стих сопираат и очудуваат со една лексичка аномалија: – Човек добар да стане е тешко / со раце, нозе и ум, тетрагон, без укор изграден! Збунетоста доаѓа од несводливоста на

трите антропологиски елемента на геометрискиот поим на кој имено укажуваат на геометриската схема - *тетраβύωνος*, четириаголен облик. Површното восприемање ја прифаќа именката тетрагон како метафора на цврстина, снага и силина; но и покрај навиката на лесно прифаќање метафори, песната опоменува на внимание: алармира несоодветноста - раце, нозе и ум, три антрополошки елемента, поточно, два физиолошки и еден ноетички, сведени на четириаголна геометриска схема! Објаснувањето лежи во античката страст - антропоморфија да се изедначува со аритметички суштини и геометриски облици; се воспоставува слика во чиешто средиште пре-бива Човек со широко подигнати раце и широко расчекорени нозе, фиксиран со својот Ум во апсолутна симетрија, вертикална, крстообразна, и, пред сè дијагонална, која го содржи тетрагонот - четирите агли кои кружат околу центарот - Нус. Структурата на просторот добива соматско - тополошка суштина: рацете и нозете создаваат темени точки меѓу кои се повлекуваат имагинарни прави на четворна схема со дијагонален пресек чии радиуси произлегуваат од симболот на Сфајра, опишаната кружница - Круг. Околу пресекот кружи Плерома во која пони-ра Бескрајот мерен со безброј тетрагони што прават графија на вселенскиот облик; тетрагонот постојано се воспоставува "внатрешно" и "надворешно" во бесконечно растечка и понирачка сфера. Во тетрагонот имено е единствено можно да биде фиксирано средиштето на *Σφαῖρος*; вклопувајќи се во совршенството на кружниот облик со раце, нозе и Ум, Човек го

задржува "скитачкиот" сферичен центар на пресекот на дијагоналите на своето упориште, бескрајно длабока точка околу која се определува просторот на неговата дејствителност како симетрија на четирите суштински доблести кои кружат околу Умот: Храброст, Праведност, Разумност и Умереност (*ἀνδρεία, δικαιοσύνη, σωφροσύνη, φρόνησις*). Во теменните точки се упира човековиот Свет градејќи ја својата смисла според смислата на божественото кое заштитува и брани од бесмислата, или, од нефатливата смисла на Нужноста - 'Ανάγκη. Добивајќи ја својата мерка како со-метрие меѓу права и кружница, Човек се опфаќа себеси и влегува во вселенската хармонија како Демиург: се оптегаат рацете во еротолошко Угоре со копнежлива напнатост, а се упираат нозете за да не се урне неговото суштествување Удолу; "Совршениот Човек" станува совршено распнат на вертикалата меѓу хиперуранската и хтонска топка, стремејќи да стане (*γενέσθαι*) храбар, праведен и умен во понорот на апсолутната Вистина и безмилосната Правда (*Δίκη*) на Нужноста (*'Ανάγκη*). Под знакот на Нужноста е сферата на совршеното Бивање (*τὸ εἶναι*) под чиј *εἶδος* го гради својот облик трагичниот, тетрагонално распнат, Човек. Човековата тетрагонална слика како негов суштински став ги образува сите геометриски схеми кои рефлектираат густа симболика, сакрална и секуларна. Митската меморија ја чува оваа универзална слика во трагичните митови за распнатите херои - хибристи: Прометеј, Иксион, Атлас, Ојдип, Херакле - на Крстопат, Исус



на Крст. Овој трагичен херојски простор исполнет е со еро-  
 толошка супстанција која триумфира над ужасувачката Празни-  
 на: од сите пет допирни точки на смртното и бесмртието,  
 лета Големиот Дајмон Ерос чија мерка е - да стреми без  
 мерка; тој е хегемон на човечката Душа во таинствениот Ла-  
 биринт на Дисдајмонот Сфинга: во кругот на Пладнето станува  
 Човек тетрагон, и, хибрист; во таа доба може да ротира ди-  
 јагоналната симетрија, да се превртат тригоналните часовни-  
 ци на Немесис, да протече низ пресечната точка суштината на  
 суштествувањето, да се сталожи бесмисла и очајничка надеж:  
 - Поради ова јас никогаш судбина празна (*κενὸν μοῖραν*) на  
 Светот и Векот не ќе фрлам во бездејствена надеж (*ἐς*  
*ἄπρακτον ἐλπίδα*), пее Поетот, - а со Нужноста ни Богови не  
 се борат! (*'Ανάγκη δ' οὐδὲ θεοὶ μάχονται'*)

Прикаска што ја потврдува оваа поетска гнома,  
 подеднакво и Платоновата митска слика во Политеја (X книга)  
 е трагичниот мит за Ојдип Тиранос испеан во трагичка драма  
 од мудриот дајмонолог Софокле (*Οἰδίπους Τύραννος*).

Во последната книга на Политеја Платон со просо-  
 пон на профет говори: - Ова е логос на Лахеса, ќерка на  
 Ананка: "Ефемерни души, насталува почеток на друг период  
 кој носи смртност за смртниот род! Не ќе ве одбере вас  
 Дајмон, туку вие ќе си изберете Дајмон... доблеста нема  
 господар... вистината е во оној што избира! Бог нема  
 вина! (Држава X 617)

Но таинствени се патиштата на Немесис, а на секој Крстопат дебне Сфинга, тетраморфниот Дајмон како искушение за тешкиот напор на сознанието. Чудовишно овоплотен *Δαίμων* - *Δύοδαίμων*, Сфингата е злокобен посредник меѓу Бога и Човека; дебне таа за да ги улови "децата на Среќата" во канците на сознајниот привид. Дајмонската Пеачка не е божеска опомена, туку цврста пресуда на Великиот Бог на Светлината: - Само Бог е мудар, човечката пак мудрост вреди малку, па ни толку. (Платон, Одбраната Сократова)

## 2.2. Трагичка систаса како гносеолошко-аретологиска парадигма: Ојдип Тиранос

Осудата на митскиот херој Ојдип е Одмаздата на Боговскиот Козмос против титанизмот на Лај кој се дрзнува на ефемеридна мимеса на Урановата и Кронова хибрис. Ред против Нередот во сферата на сеопфатната редарка Немесис. Гревот е богумрската хибрис на тиранинот Лај кој со синоубиство сака да ја спречи божјата волја: *Ἵβρις πρὸς θεῶν τύραννος*, Дрзоста раѓа тиранин, пее старечкиот Хор во Ојдип Тиранос. На Ојдипа паѓа извршувањето на казната, тој ја понесува трагичната вина, вина според Ананка и вина според неговиот избор; двете вини, едната архетипска, другата митска и херојска, му наметнуваат на Ојдипа многу лица - тој е и не е, и син и сопруг, и татко и брат, сам себеси очув.

На третиот ден кога Мојра - Клотхò ја ткае судбината секому, Ојдип останува Без-Судбина (*ἀτυχία*); со сакаати нозе фрлено е едно безимено суштество во беспатата гора Китајрон; титанско насилство го отфрла од Редот и на смртниците и на Бесмртните; пред да стане Човек ова суштество Со Отечени Нозе (*Οἰδίπους*) станува Привид, Никој и Ништо: - Нити знаеш каде престојуваш, ни со кого живееш! Чиј си знаеш ли? прашува древниот пророк Тејресија.

Ојдиповото утро е Утро на Мрија, пладнето му е Пладне на Самопотрага, Одисеја без свест за Поаѓање и Пристигање. Вечерта е мрак и прогледување; всушност, Вечерта е Ојдип на Колонос. Над овој постоечки и непостоечки животен Ден како меч виси Аполоновата заповед - *Γνώθι σεαυτόν* - Сознај се!

На Пладне тргнува Ојдип од Коринт кон светиот папок на Земјата, Делфиското Светилиште, за да бара отчет од Аполона! Подоцна признава дека не го удостоил Аполон; говорот на Великиот Бог бил таинствен и страшен; толку страшен што мора да се врател младиот Никој, да се загледал во блескавиот натпис на Делфиските порти - Запознај се самиот себе! Но зачекорил Ојдип Надвор заслепен од Окото на Фојб. Започнува неговото бегство до планината Фикион; тука завршува неговата Самопотрага. Не свртувајќи се тој невино се искачува на празниот тирански престол во тугински град, меѓу луѓе тугинци кои очекуваат божји знак. Ја презема Ојдип тиранската власт и тирановата вдовица, се вселува во

домот на Лабдакидите, ведро, заштитен со Незнаење. Од трагоналниот Крстопат низ насилство во Теснец до Тиранов престол, без да сопре, без да си одбере Дајмон - Водител по патот на Вистината. Го намамува Дисдајмон: одговарајќи досетливо тој немудро "паѓа во грешка"; гледајќи е слеп, слушајќи е глув. Единствена негова моќ во тој кобен миг е да испитува во Зенитот на својот случаен живот; само пладневен миг, додека е подигнат на две нозе, простум, да Види за да се сеќава на своето место во Козмичкиот Поредок; Горе нерешлива енигма, Долу бескраен понор на решена енигма: Не е човекот - мерка на сè, туку мерка во сè, зашто Творец на Законите не е смртна природа, туку - Голем Бог што никогаш не старее! (*Μέγας ἐν τοῦτοις θεοῖς οὐδὲ γηράσκει* Ојдип Тиранос ст 871 ).

Ојдиповиот пат во Самопотрага до Тиранида е бегство во Пустина, зенитски простор без патоказ и гномон, без сенки што го означуваат Светот, пушта, заслепувачка светлина. Единствена насока е Крстопатот, судбинскиот простор на Човека. На Ојдиповиот Крстопат самопотврдувањето се извршува со врвна хибрис - убиство. Се раѓа Победник - Силник; во горештината на пладнето влече смирувачката сенка на Кадмејската крепост со Седумте порти, седум искушенија, тајни и вини. Пред портите на Теба Ојдип станува Победник - Спасител: спасени се потомците на Кадмос, се урива Злиот Дајмон. Во сенчестиот Дом на Бакхос влегува Незнајниот од Незнајни места, таинствен божји знак; на дар му се подава

алчното место на Власта, Царскиот дворец полн одаи на Похота, Сладострастие, Сквернавене, Срам, Пораз, Очај и Смрт.

Теба е Ојдиповиот Лабиринт, тој самиот и Минотаурос и Тесеј. Како "безбожен скверник" (*ἀνόσιος μιάστωρ*) стигнува Ојдип воден од нишката на расплетената енигма - до самиот себе. Тогаш станува Победник - Маченик, убивајќи го во себе Слепиот Тугинец во одајата на Похотата. На Светлина излегува без очи, прогледал, свој крвник и откупувачка жртва. Ја сфатил пораката - Бог само го има тој дар, а човек не (*Θεὸς δὲ μόνος τοῦτ' ἔχει γέρας ἄνδρα δ' οὐκ*), Пред-Симонидова и Симонидова.

- Ако нѝ остане непознато кои сме ние самите, дали би сфатиле која е уметноста со чија што помош човек станува добар... , прашува спокојно Платон, а страдалнички потврдува Ојдип. Органон за самосознание за Платона е бесмртната душа, за Ојдипа осакатеното тело.

Надворешниот мит за Ојдип е низа судбински собитија и херојски дејствувања Пред и После во долга линија. Софоклеовиот Ојдип е затворен круг со строго единство на дејство, цврсто врзан трагичен јазол со брз расплет - катастрофа. Софоклеовиот Ојдип е најдраматичната драма која се гради со челен судир на спротивности во едно исто; судир на метафизички и етички антитетички прагми: вечност и ефемерност, стварност и привид, мрак и блесок, заблуда и знаење, висина и понор, хибрис и одмазда, страст и страдање, проноја и параноја, слепило и видовитост...

Ојдип е Уривач и Спасител, Победник и Поразен и во обратен ред, Жртва и Жртвувач. Просторот на дејството е Распнатоста на Ојдип околу тетрагоналниот олтар пред кој се препознава Синот на Лај и гине Тиранинот Ојдип за да се роди стариот питач Ојдип кој блажено пропаѓа во лагот на Евменидите; од суштествување - несуштествување, низ трагично  $\eta\theta\omicron\varsigma$ , до херојско пре-бивање. Постигната е философската евдајмонија, дејствување во складност со доблеста. Ојдип ги прифаќа неможноста за човекова мудрост, опасноста од привидување среќа, слепилото на тиранида: - Човек е мерка на секоја вредност, вели двосмислениот софист Протагора, - А со Нужноста ни Богови не се борат! Четириаголната човекова судбина се трие од Тркалото на Нужноста ( $\text{Τροχὸς Ἀνάγκης}$ ); тоа се и интригата на мудриот Симонидов облик, Одата на Скопас, и трагедијата на Ојдип. И хорската ода и трагичката песна за Ојдип Тиранос се логос за единството на спротивните суштини, - Суштествувањето и Битието; сепак Човековото суштествување ги определува четирите насоки на Светот, Четирите Ветра, топос - Овде и топос - Онаму. Околу светиот тетрагонален Папок ( $\text{Ἐμφαλός}$ ) Човек го гради својот Дом, својата Полис, Акрополис, Хелиополис, Козмополис и Хипнополис. Во поетскиот простор симетрично е поредено и подредено сè тајно и јавно: Симонид и Питак, тиранос и граѓанин, бивање и суштествување, совршенство и доблест, Бог и Човек, презир и милост. Основниот агон е меѓу Кругот и Четириаголникот, нивната љубов и омраза, нивното општење и

разделба, и, постојаното властување на Кругот кој штити, но и унижува со вечното прескокнување на Човековиот квадратен свет. Во целата оваа софистичка Симонидова ода градена како *Ethica more geometrico*, чиј ехо е Ојдип Тиранос, дебне фина иронија во парадоксалните заклучоци:

- Тешко е да се постане тетрагон! Но, јас го фалам и го љубам секого што радо не чини ништо срамно!
- Секако, најдобри се тие коишто Боговите ги љубат! А нема безукорен маж колку што нè има да се сладиме со плодовите на широката Земја!
- Ке ви јавам, ако го пронајдам јас!
- Зашто потомци на глупаци безброј!

### 2.3. Поетичка систаса како философска психагогија

И според Учителот (Платон) и според Ученикот (Аристотел), ефектот на поетиката е "водене на душата" - *ψυχαγωγία; τὸ ψυχαγωγεῖν*. Кај Платона психагогичкиот чинител има двосмислена вредност - вистинско водене на душата, и, заведување на душата. Миметичката поетика ја заведува душата, ја изместува нејзината рамнотежа и доблесна атраксија, ја исполнува со вознемирувачки чувства. Трагичкиот облик како совршена миметика е најголемиот виновник за исполнување на душата, која треба да си го задржи бесмртното спокојство, со прекумерни потресувачки страсти и

страдања. Вака суди пречувствителниот и страсен Платон, најстрасниот трагач на Вистината. Аристотел, пак, философ со поспокојна душа кој знае дека вистината се крие и се прикрива и во просторот на животот и во просторот на творештвото, истовремено знае дека човекова задача е да ја открива низ праксис и појесис, не ја истражува "чистата" вистина, туку во "привидот" на миметиката ги истакнува естетичкото својство на поетиката ("која во целина е миметика"), и нејзиниот артифициелен ефект: - Најважното со кое трагедијата ја плени душата го чинат деловите на митот, перипетиите и препознавањата (*Περὶ ποιητικῆς* 1450 а). Аристотеловата психагогија (*τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἢ τραγωδία*) се содржи во заплетита на прагматската систаса кои предизвикуваат чувствена и духовна напнатост, очекување, љубопитност, изненадување, очудување, артифициелно, или, естетичко страдање, кое, се разбира, не предизвикува реално, туку сосема друго задоволство и сосема поинакво од реалното, - сострадание и сладострастие. Аристотел добро знае дека едно се реалните страсти и страдања, а сосема друго заведувачките и уметнички слатките делови на систасата *παθήματα, περιπέτεαι, ἀναγνωρίσεις*. Кај Платона, пак, се мешаат "сон и јаве", уметност и реалност, телесно и естетичко задоволство. Вистинољубивиот Платон е фантаст, занесеник.

Сепак, тешко може да се толкува *ψυχαγωγία* како естетички поим, барем не во изворното значење на *αἰσθητικῆ*.



"Водењето на душата" е иманентно својство на појесис, не само на уметничкиот мит, туку и на амиметички, но уметнички логос, особено реторичкиот. И едниот и другиот облик својата динамика ѝ ја должат на логиката која се структурира во соодветна систаса. Уметничката логика е целосниот облик, таа е суштината и содржината. Секаква убедливост, и реторичка, и поетичка, се оснива на техничкиот логос, кој, истовремено има моќ да ја поведе душата - *ψυχαγωγία διὰ λόγῳ*. Но основниот проблем на кој Платон настојува не е неоспорната технолошка исправност (*ἡ πείθειν τέχνη*), туку - дали уметничката логика и уметничката убедливост се градат врз суштински "добри" и "убави" прагми (*τὰ ὄντως ἀγαθὰ ἢ καλὰ*), или, не на "убавото" говорене и пишување, туку на срамното и грдо; зашто тој којшто се занимава со уметност, вели Платон, и на јаве и на сон (*ἔπαρ τε καὶ ὄναρ*) треба да знае што е праведно, а што неправедно, што зло, а што добро (Фајдрос 258 d). Значи уметничкото пишување треба да се вреднува, не според формалната исправност и убедливост, туку според суштинската Убавина, а тоа платоновски и онтолошки значи - според праведноста; праведноста, пак, е еднаква на вистината што ја содржи определениот предмет (на творене и размислување). Вистината е мерка за секоја стварност, таа ја определува стварта според себе; секој логос, ако настојува да биде уметнички, должен е да го одредува и да го ограничува својот предмет според вистината, за да може потоа истото тоа составено множество да го разложува

до границите на разложивоста; Значи секој уметнички логос треба да е совршено вистинита и совршено составена целина. Таков логос, вели Платон, е "жив и полн душа" ( $\zeta\omega\upsilon$  καὶ ἔμψυχος λόγος), дијалектички динамичен и мудар. Во таков органски состав уметничкиот облик е оправдан и кога се создава "како играчка" ( $\text{παιδιᾶς χάριν}$ ), зашто поетиката може да биде "лоша игра" ( $\text{φασλῆ παιδιᾶ}$ ), но и прекрасна и благородна ( $\text{παυκαλῆ παιδιᾶ}$ ). Според нискоста и благородието на поетичките "игри и играчки" се разликуваат творците; едни се "мудри за привид" ( $\text{δοξόσοφοι}$ ), другите вистински љубители на мудроста ( $\text{φιλόσοφοι}$ ).

Аристотел не страда од таков ригизам; уметноста ја прифаќа, ја определува и ја разложува до (не)разложивоста, не според суштинската Убавина, која е и платоновска Праведност, туку според општите и поединечни одлики на поетиката во целост и по облици – парадигми.

Основната Аристотелова мисла е – поетиката да си биде вистинита самата себеси, да ја исполнува целта на својата сопствена доблест и на своето задоволство ( $\text{ἀρετῆ} - \text{ἡδονή}$ ). Заводливоста, пак, и убедливоста на поетиката, особено, миметиката, Аристотел не ја осудува како дајмонскиот Платон, туку ја фали: според него токму заводливоста е уметничка специфика, а се постигнува со знаење на определени правила и закони, и умеене, и природено и здобиено. Психагогичкото дејство се наоѓа во мајсторски сочинетиот мит. Психагогичкото поетичко дејство е и сладострасно

задоволство и возвишена животна радост. Навистина праксис е врвна човекова задача, зашто во неа е раздвижен целокупниот човеков логос (*πράξις κατὰ λόγον*), но непосредното дејствување и обезбедувањето живот го спречува хедонизмот својствен на сите луѓе (и Богови), особено, философскиот хедонизам. Мимесата, пак, на животот и на животната смислена праксис обликувана во поетички мит, претставува и творечки и философски хедонизам, истовремено рефлектирајќи разновидно задоволство. Поетскиот мит е носител на антропологиската суштина носејќи антрополошка реалност. Уметничкиот мит го содржи чудесното и самиот е чудесен и според средствата, и според начините и според предметот на творењето мимеса: мимеса на живот и мимеса на лица полни живот, прагматски, чувствен, мисловен, но не мимеса на луѓе! Речиси во целата Поетика, дури и во контекстот на примерите, Аристотел не споменува луѓе: имиња на поети (трагички, комички, сликари, вајари...), имиња на историски и митски херои, поетички лица и личности (*ἥθη*), но скоро воопшто не говори за мимеса на луѓе.

Се чини дека мимеса на луѓе би била недоволна определба за поетичкото обликување, зашто подражавањето луѓе не содржи самостојно, самосвојно и целосно видување на Стварноста, особено не на стварност со ентелехиска суштина. Подражавањето на секојдневното човечко живеење, според Аристотела би било мимеса на сè и сешто, а со самото тоа неуметничка мимеса. Поетиката е образование (*ἐπιποτήμη*),

вештина (τέχνη), вежба (μελέτη), истражување (μάλιота  
προάγειν); според овие белези врвна антропологиска дејност,  
а според ова - врвно антрополошко задоволство; и, не само  
задоволство, туку ентелехиска насоченост и евдајмонски  
простор. Поетиката, токму како мимеса, предизвикува порив  
за учење (τὸ μαθάνειν) предизвикувајќи го чудењето (τὸ  
θαυμάζειν); љубопитноста, чудењето и учењето се ланец вро-  
дени својства, според сите стари мислителі: "Луѓето се до-  
волно надарени за вистинитото и главно ја погодуваат ви-  
стината (οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὸ ἀληθὲς πεφύκασιν καὶ τὰ πλείω  
τυγχάνουσι τῆς ἀληθείας), вели Аристотел во Реторика(1355a).

### III ДЕЛ: СИСТАСА НА ПРАГМИ КАКО ТЕХНОЛОГИЈА НА ПОЕТСКОТО ОБЛИКУВАЊЕ

#### 1. Мимеса - обликовно начело на уметничката систаса

Без оглед дали модерната теорија на поетиката признава мимеса како суштина иманентна на поезијата, или ја именува со друго име, уметничкото творештво не може да се објаснува без овој поим стар колку и самото творештво, смислуван во античката мисловност и никогаш докрај смислен. Творечкиот процес мимеса опфаќа сè што има динамика да се обликува или да обликува во артифициелен модус; тоа е процесот во кој се трансформира градежниот материјал во вообичаена густа уметничка плазматика.

Според размислите, главно Платонов и Аристотелови, во мимеса се создава "телесноста" на секој уметнички облик кој ја спроведува идејата во реална и чувствена содржина; но, се чини дека мимесата како естетичко пренесување на стварносната суштина се содржи и во најапстрактното тело на уметничкиот "геометризам". Во десеттата книга на Политеја, Платон, на свој разговорен начин, со постојаната иронија, му ја објаснува на својот собеседник содржината на уметничката мимесис до која "најбрзо" може да се дојде, со

ваква "слика": - Ке земеш, вели Сократ, Платоновото миметичко лице, едно огледало (*κάτοπτρον*) и ќе го носиш насекаде; така брзо ќе створиш (*ποιήσεις*) и земја и сонце, и сè она што е на небо; ќе се создадеш самиот себе, ќе ги создадеш и сите други живи и неживи нешта. - Да, одговара собеседникот, но само она што е појавно (*φαινόμενα*), а не она коешто е суштинско (*τὰ ὄντα*), мислејќи при тоа на Платоновата архетипска и прототипска Стварност (*Πολιτεία* 596e). Во таа смисла продолжува Сократ да го убедува собеседникот, дека мимеса создава фантазми и идоли и дека е далеку од вистината; јасно, Платоновата вистина на ова место премногу се меша со полисната аретологија. Сепак суштината на мимесис е нешто "најлесно": - само треба да створиш она што е на небо, она во Хад, сам себе да се створиш, и да бидеш волшебник (*γόης*)!

Ова волшебно огледало и оваа волшебна сфера на миметичката поетика кај Аристотела трезвено е "сведена" на три начела кои опфаќаат безграничен простор на "живот и праксис": имено, миметички поет треба да подражава она што е, значи, онтолошка стварност, она што се говори или се чини, т.е. митска, митолошка и доксолошка сфера, и она што е нужно, самата нужност, што се чини дека спаѓа во чиста метафизика. Јасно е дека поетиката продира во сè што се појавува во свеста, а нејзиниот проблем е да се создаде (*ποιεῖν*) сеопфатно она што свеста го мисли, насетува, претставува. Начините на творење мимеса, се разбира се

различни, од status nascendi во лирското изразување на духот до симулираната непосредност на драмската поезија во процесот на претставата. Уметничкиот свет не може да "живее" надвор од миметичката содржина.

Мимесата, сфатена дури и аристотеловски, се содржи веќе и во Демокритовата и Платонова "божествена манија", зашто творечкиот вознес е најинтензивната состојба во која се интуира стварноста со сите нејзини нереализирани можности како веројатности на суштествувањето. Низ таа "божествена динамис" се антиципира суштествена супстанција која in vivo ѝ се нуди на мокта за обликување: "внатрешниот облик" (*εἶδος τῆς ψυχῆς*) се извлекува "надвор" со магијата на творењето, првично како мистериско чинодејство, подоцна како поетички чин и дело. Метафоричката природа на уметноста - пренесување суштина во обликувана содржина, не може да се оствари ниту во еден вид уметност без творење мимеса; миметичката фикција интензивно ја фиксира целината како ентелехиско единство доволно себеси во својата заокруженост. Мимесата го премостува јазот на рационално поделената стварност водејќи по аналогија кон и во симпатетичко соживување на нештата пренесени на сосема друго рамниште во кое поредокот го твори уметничката дијалектика.

Во мимеса се објавуваат универзалната нужност и законитост така што сè што се чини случајно и безредно, добива нова смисла и ред. Миметиката е фикција и фантастика (никако не подражавање на реалноста, или на "природата"

како реалност), навидум илузија и "лага" со оглед на реалната содржина, но миметичкиот облик кој содржи чудо (τὸ θαυμαστόν), необичност (τὸ ἄλογον) и атопичност (τὸ ἄτοπον), ја совладува "иреалноста", или така наречената ирационалност, со својата суштина - убедливо творене артефакт - облик. Мимесата е чинодејство во кое се контемплираат Знаковите на Светот и се симулира неговата содржина во "живо" тело. - Затоа поетиката е за надарениот (εὐφυής) или за вдохновениот (μανικός), вели Аристотел (1455 а 32-33); едните се способни за пластичност (εὐπλαστοί), а другите се екстатични (ἐκστατικοί).

Таква аналогична на творене облици се чита во Платоновата алегорична за божествениот Демиург и парадигмите - идеи. Уметничкиот облик, и кога е предметен, ја носи во себе архетипската идеалност искажувајќи ја низ себе најинтригантната вистина - предметноста е привид; под предметната опна лежи творечката стварност, најблиска на вистинската и според динамиката за создавање светови, и според истоветноста себеси. Во симетрието на с-творената стварност човечката свест за телесна, чувствена и духовна болка кристализира, се здобива со чудна и чудесна убавина која буди анамнетичка возбуда, еротски трепет за сфаќање "самото по себе исто".

Мимеса во поетиката е гледање на несогледливото и даденост да се гледа и да се види во уметничкиот симулакрум на сетилното и опипливото: пре-творба на апстрактното



во телесно, телесното во апстрактно, иреалното во уметнички реално, реалното во намерна иреалност.

Без оглед на старите и нови интенции на теоријата, или, на старите и нови естетички технологиски настојувања, единствено уметноста ја има таа моќ (и кога се откажува од неа), - да ја изрази онтологијата во сетилна форма. Се чини дека тоа е нејзината природа наспроти Платоновата битка со нејзиниот привид, наспроти платоновската онтолошко - ејдолошка парадигматика; очигледно е дека сето жестоко одречување на нејзината сетилност се одмаздува ширејќи се во творечките облици на Одрекувачите. Токму во Платоновите дијалози против миметичката телесност, бујно се обликуваат и ἡθῆ и πάθη, до мирис, боја и вкус на живите и неживи нешта "огледани" во "волшебното огледало". Уметничката сетилност е присутна и во онтолошките манифести на "Платонистите", - Кандински, Мондријан, и сите други, во сите други уметности. Смешно е да се тврди дека "самата по себе" хармонија, или, "чистата идеја" се претставуваат во црвени, модри, црни и слични обоени геометриски облици, или во каков и да е необичен звуков состав.

Евидентна е естетската содржина на уметноста без разлика на онтолошката суштина, но исто така е евидентна и нејзината философска насоченост. Навистина уметноста создава облици во кои слободата зема замав до опасноста да биде именувана *ars pro arte* сфера; но, неоспорно е дека творештвото претставува најсилна егзистенцијална потреба, и во

рамките на артистичкиот простор, и надвор од тие рамки, зашто единствено Појесис ја потврдува антропологиската суштина ослободена од аритмијата на секојдневието и бескрајното множество случајности на животот; во таа смисла поетиката е најмалку игра во аристократска безработица, *ars pro arte*, туку најсилна *ars pro humanitate*.

Самиот Платонов Ерос кон ахроматската и асхематска Хиперуранија одвај ја подига страсната плотност во која овој Голем Дајмон според определбата на Философот треба да пре-бива. Да беше поинаку не ќе ја испееше Платон својата философија, ниту ќе ја доловеше астралната суштина во песните кои во мал број ги сочувал самиот тој, или се сочувале самите: - Свездо моја, ти гледаш свезди, пее поетот Платон, - О, да станам многуоко небо, да те гледам тебе! (Платон, Епиграми 14.) Или во прекрасниот елегиски дистих, жива слика (*εἶδωλον*) на енигматична содржина во која го лови свездениот сјај на вечноста:

Свездо Денице, на живи им светеше ти,

Сега, штом умре, на мртви им светиш, - Вечернице!

(Платон, Епиграми 15.)

Со нежност сопираме пред една друга Платонова совршена хедонистичка идила, особено кога ќе се потсетиме со каков жар ја напаѓа идеалистот Платон ликовната површност на миметиката; и во овој простор пре-бива Платоновиот Ерос, но не како избекумен скокач над Уран, туку како слатка љубовна исполнетост на душата со убавина:

Штом во сенчест влегов лаг, внатре го најдов  
Синот на Китерка, сличен на порфирни јаболка зрели;  
Немаше тулец со стрели, ниту лакови вити,  
Туку висеја тие од расцутените дрвја.  
Сам во ружини грмови цветни, капнат за сонеч,  
Заспав насмејан. Жолти згора пчелички слатки,  
Медоносен рој, слета на моите пожедни усни. ( "Еп", 32 )

Маничната или пластична мимеса е творечки процес во кој се принудува стварноста да ја обликува својата веројатност или нужност. Обликувањето на веројатното не е субјективна фантазмагорија, туку влегување во вистинскиот лаг во кој почива Синот на Китарка; објавување на хипотетичката стварност ја погодува целта поточно одошто каква и да е реална индикативност; творечката логика се заложува и за суштината на збрканата реалност, и за скриената потенција на стварноста; точноста на реалното постојано се' покажува како изменлива точност, додека уметничката вистина е вечно издржливата, еднаш за секогаш воспоставена убедливост. Во границите на фикцијата ( *πλάσμα* ) живее уметничкиот свет како визуелна или акустична мимема, во секој случај, визионерска. Митскиот свет на поетиката зема учество во сетилното, но го носи во себе и знакот на божествената уредба - зашто на сите човечки закони им дава храна еден-божескиот: овој со својата моќ досега толку далеку, колку ќе посака, а го има доволно за Се, и, преостанува, говори Мрачниот Хераклит во 114 фрагмент. Миметичкото дело ја задржува

постојаната трансформација на реалноста, тоа претставува "неподвижен двигател" на подвижното носејќи го суштинското во миметичката разноликост, преминот од небитие во битие, од бивање кон бивање повеќе, од бивање Овде кон бивање Онаму, од бивање Вака кон бивање Онака; миметичкиот облик го опфаќа настанувањето и пропаѓањето, растењето и смалувањето, движењето и мирувањето во просторот; одделувајќи се од творецот, уметничкиот свет го затвора кругот и пре-бива сам во себе, но не сам за себе, постојано откривајќи се за очудување, радост и задоволство поради сознанието и учењето, како што се открива божествената природа кога се бара севажечкото и трајното во случајното, или, во привидно случајното. Наспроти променливиот и пропадлив мајстор, уметничкото дело е во надреална аналогија со привидот на суштествувањето, а во стварна аналогија со Видот. Уметничката мимеса открива дека над променливото стои Обликот - чувар на редот, поредокот и убавината; таа го собира светот во едно согледување, го осмислува во ритам и хармонија. Платон најчувствително ја забележува и ја одбележува оваа "божествена снага" (*θεία δύναμις*), но повеќе како "свет занес", помалку како технологија и епистемологија.

### 1.1. Аристотел и поетска миметика, или миметичка поетика

Аристотел, човек со истенчена емпирија, исто толку со занес за теорија, прифаќајќи ја поетската моќ како природна дарба (*εὐφροσύνη*), се нафаќа да докаже дека творењето облик е своевидна методологија и технологија. Суштината на неговата теорија на поетиката не е различна од Платоновата; разликата е во друго, и на друго се однесува евентуалната полемичност во списот *Περὶ ποιητικῆς*: да не се потцени вештината правење поетички облик, и да не се искриви суштината на миметичкиот процес; да се покаже дека поетиката е висока човекова задача - *ἔργον ἀνθρώπινον*. Во таа смисла тој ги систематизира Платоновите мисли и поимања во продлабочена мисла, и ги истакнува, навидум едноставно, основните својства на поетичкиот облик, истовремено смислувајќи го и ефектот на уметничкото дело, иманентен нему. Тој сооднос меѓу творецот, творечкиот облик и неговото восприемање, Аристотел наспроти Платона, го согледува "чисто" без нагласување на воспитувачката цел или етичката целесообразеност.

Многу стари и нови теоретичари му префрлаат на Аристотела дека не ја опфатил душата на поезијата, дека малку говори за флуидната природа на творештвото; но префрлањето е напразно, зашто *Περὶ ποιητικῆς (τέχνης)* е содржина на полно соодветна на намерата: поетичката техника е метод на конкретно вообликување и се однесува на свесна и

планирана дејност која ја води творечката енергија до остварување на духовно - сетилно дело. Ништо не пречи уметникот, иако "маничен" и "евпластичен" со "знаење и умеене" (*διὰ τέχνης καὶ ἐπιστήμης*) да дојде до "Дверите на Великата Уметност", напротив. Мајсторството е содејствие на материја и облик (*ὕλη - εἶδος*), а тоа содејствие е во про-длабоченото знаење и умеене: материјата треба да се динамизира, зашто творечката динамика (*δύναμις*) е и можноста на граѓата за обликување, и моќта на *εἶδος* да се про-јави во сетилна *μορφή*. Творецот, според Аристотела, свесно и трезвено го с-фаќа тој однос, го хармонизира и го динамизира во единствен облик. Творецот е основа и "вина" (*αἰτία*), зашто "од камен образува возвишена мимема на Севс". Содејството, или, единството на хиле и ејдос е суштината на секое творење, а начелото се творецот и "обликот во негова-та душа", но не како трансцендентна не-свесност, туку како трансцендентна логика. Според Аристотела поетиката е цели-на: целосна и единствена област во која одделните видови се поврзани со една номотетика: Аристотел ги открива општите закони на поетиката која е "во целина миметика" (1447 а), потоа со познание на начелните одлики ги одбележува видови-те разлики и специфичните "доблести" (*ἀρεταί*) кои претста-вуваат поетска вредност посебно за секој вид, главно, "до-машната доблест" (*οἰκειὰ ἀρετή*) на трагичката и епска пое-зија.

Основно својство на поетиката во целина е "творењето мимеса" без разлика дали поетското дело е стихувано или во прозен ритам. Стихот, или ритмичката единица - стапка (*πούς, πόβος*), квантитативното стопало што чекори по ритмот на функцијата на движењето, е важен стојхејон на уметничкото дело создадено во логос, но не е основа врз којашто се гради поезијата.

За разлика од Платона кој намерно ја тривијализира миметиката на празно отсликување на предметите (идеја - стол, предмет - стол, слика на предметот - стол), Аристотел со најсериозен философски органон ја разложува суштината на творечката мимеса (*τὴν μίμησιν ποιεῖσθαι*) како процес свесен и зналечки во кој се открива и се обликува, не сликата на предметите, туку суштината на животот. Поетиката е немоќна за обликување без мимеса, но мимесата е и општ човечки импулс, своевиден вроден стремеж за откривање на суштинското, философски нагон (*Περὶ ποιητικῆς IV*). Копнежот по мудроста кај Платона е неговата ератолошка поезија, кај Аристотела пак, човековото природно својство да твори мимеса за да сознава. Но, додека мимесата надвор од поетиката има случајно, неопределено и неосмислено појавување, најчесто како вежба за усвојување на реалноста, афективно реагирање, или бесцелна игра, творечката мимеса е телеолошка дејност која опфаќа и преобразува во целост една праксис; никако само дел од смисленото единство на праксата, ниту пракса како степен на друга пракса, туку една

единствена прагматска целина којашто содржи целина во себе. Во таа смисла кај Аристотела нема творење мимеса на "природата", зашто Φύσις е самосвојна и неопфатлива за човека ἀρχή, безгранична, несогледлива; но, антропологиски преобликуваната природа, сфатена и обработена во дело, претставува човечка дејност - πράξις κατὰ λόγον. Ваква смислена дејност со животна цел е предмет на творечката мимеса, подражавање животни прагми во смислена систаса, а сè друго амиметичко е физиологиска аподиктика или историографско раскажување.

Значи, граѓа на поетиката е праксата која миметички вообличена претставува нова стварност, - појесис. Таква мимеса на пракса не е целината на предметот, ни негова слика, ниту некое соседство реалии, туку целина на смислата: не сè што сторил Одисеј, туку смислените прагми на систасата кои го сочинуваат неговото враќање дома (νόστος), систаса на неговото копнење по домашната Μοῖρα, која во ликот на Пенелопа деноноќно ја ткае и ја расткајува неговата смртна судбина; навидум сукцесивно редене на чудни и чудесни собитија на коишто се наидува по долгиот пат, Одисеја е строга симетрична и симпатетична систаса која лови една идеја и твори единство на спротивставени насоки: од една страна се подредува скитањето на Итрецот кој е Никој и Ништо, или Секој и Сешто, надвор од исткаената судбина која го врзува за родната земја, од друга, - се ткајат дните, а се расткајуваат во ноките, во чекање на неговото враќање.



Сè додека не се исполни Немеса и не го препознае Пенелопа – Судбина, Одисеј е скитачка сенка, или бајковен скитник на испитание во страшен и чуден тугински свет. Во систасата утопични прагми се кажува Не-бивањето на Секој Одисеј во бескрајниот свет бесмртници, а сигурното суштествување во својот крај и со својот смртен крај. "Митот не е еден, како што мислат некои, ако е за едно лице, зашто на Еден му се случуваат многу и неограничени нешта од коишто нема никакво единство. Поради ова се чини дека грешат сите оние поети, кои ги создале Хераклејда, Тесејда и други такви теми. Мислат имено дека митот треба да е еден бидејќи Херакле е еден. Хомер, како што се одликува и во друго, се чини дека и ова убаво го видел (*καλῶς ἰδεῖν*), било поради умеене (*διὰ τέχνης*) или поради природна дарба (*διὰ φύσιν*), зашто творејќи ја Одисеја не испеја сè што му се случило на Одисеј (на пр. ранувањето на Парнас, преправањето дека полудел во Собирањето војска); од тие две собитија немаше никаква потреба или веројатност да настане второто, ако настане првото" (*Περὶ ποιητικῆς* 1451 а 16-28). Значи кога Аристотел говори за мимеса на живот и праксис, мисли на суштинската дејствителност која е многу повеќе од суштествување *φύσει* или *αὐτομάτου*.

Појесис, иако егзистенцијално необврзувачка, е битно човечка сфера, зашто многу повеќе од непосредната пракса, ги открива можностите, т.е. веројатноста и нужноста на животот како смислена целина, дури и при намера да се

открива и да се види неговата бесмисленост. Мимесата допира до можното во реално неможното, до веројатното во реално неверојатното. Уметноста сепак не е само "благородна игра", туку неопходност да се појави, сетилно и телесно, уште непојавената, или, општо, непојавната Стварност, зашто миметиката презема појавност за да ѝ даде друга смисла, - философска, вели Аристотел, во подражавање - препознавање - сознание. Уметноста се однесува како средниот член на силогизмот; помеѓу праксис и ноесис, поетиката е отелесена *υἱῶσις* и сетилна философија. Целта (*ἔτι, διότι*) на поетиката е освојување конкретен облик, мимема на живот, а систаса на складни делови сложени во целина соодветна на козмосот, соодветна и на органскиот состав, ни преголем, ни премал, туку во точна мерка создаден - микрокозмос. Таква систаса е многу повеќе од драмски состав на собитија, зашто деловите на целината, прагмите, можат да не бидат собитија, туку архитектонски чинители и причинители на висока законитост; на пр. Поликлејтовиот Дорифорос е мимема лишена од собитија, но составена од прагми кои творат драматична архитектоника на Битието на Човечкото Тело. Уметничкиот состав на миметички прагми може да биде нужноста од повеќе собитија, чинови, дејствувања, приклученија, но исто така, - состав на прагми - при-чинители на дијалектичка целина. Според Аристотела схематизираните ритми на орото се творба во систаса на миметички прагми, етички, патетички, праксички (1447 а 2в); и орото не е случајна пантомима, туку мимема на определена и цела пракса.

## 1.2. Митхос - систаса на поетички прагми

Уметничкиот состав на прагми секогаш и во сите поетички видови е *μῦθος*; книжевниот, или, пошироко, говорниот облик, ако е уметничка творба, никогаш не е логос; логос е само неговото миметичко средство (едно од миметичките средства), додека делото, без оглед на градежната материја, е мит (*μῦθος*). Определувајќи го уметничкиот облик како мит, Аристотел не мисли ниту на митологема, ни на парче митологија; поетичкиот мит е едноставно *миметичка систаса на прагми*; замислен, измислен и осмислен свет изграден од слики, тонови, звукови, гласови, говори и зборови, опфатени во ритам и хармонија, коишто го искажуваат срцето на животот. Митот е носител на "измислена" многузначност и суштинска означеност; поетскиот мит постојано ја објавува свежината на митската свест, безгранична, непресушна митопоетика која се развива и среде историска и научничка почва, а животната средина ѝ е секаков вид "астронаутика", простор меѓу ѕвездите и *cos*ѕвездијата на Духот.

Аристотеловиот мит е структурирање животна плазма во кружна сегментација околу централната интрига која е врв на заплетот (а секој уметнички облик има заплет) и "катастрофа" во "измислениот" свет. Уметничката структура наполно зависи од логиката на митската прагматика: "така што прагмите ѝ се цел на трагедијата, а целта е највозвишеното од сè" (*ὥστε τὰ πράγματα τέλος τῆς τραγωδίας ἐστί, τὸ*

δὲ τέλος μέγιστον ὅπαντων 1450 a 22-23). Според Аристотела драмата (и драматичноста) може без етички елементи, но без мит како систаса на прагми не може да опстои. Во Поетиката Философот посочува аетички драмски митови (Περὶ ποιητικῆς III 1450 a 25), иако помеѓу сочуваните драми тешко можат да се посочат такви парадигми; можеби Ајсхиловите Хикетиди или Евмениди: иако високо етични, тие не се изразито етички, ако се знае дека автентичното ἦθος е качество на личноста според неговото дејствување и според потврдувањето на личниот избор или волја; во таа смисла овие трагички облици се повеќе хорски оди што пеат определена етична идеја, одошто прагматеја на дејствуваачки лица. Сепак напнатоста на драмскиот облик се образува од дејствувањата на драмските лица кои спроведуваат волја наметнувајќи го своето страсно ἦθος како исклучива *προαίρεσις* поради која се раздвижуваат и се смируваат сите тесно поврзани прагми. На тој начин обликот завршува. Внатре иако "сижето" може да "скита", како што открива стариот Шкловски (Енергија на заблудата), не само во рамките на една тетралогија, туку во сета поезија со векови напред и назад. "Скитачкото сиже" е во голема мерка присутно во сите сочувани антички дела, но посебната систаса секое дело го гради како единствен затворен облик. Свршениот облик - мит е создаден така што не допушта ни случаен почеток, ни случаен свршеток; меѓу почетокот и свршетокот се затвора единствената, за тој конкретен мит, цел, или целовитата идеја која го осмислува обликот. Својата

убавина уметничкиот облик ја искажува како свое сопствено добро (τὸ εὖ; τὸ ἀγαθόν), а ова добро е истоветно со мајсторската доблест (ἡ ἀρετή), што значи - полн погодок на определениот вид творештво во тој единствен облик. Аристотеловата поетичка аретологија не е моралистичка теорија, туку синоним за телеологија, расцутување на врвните својства на видот или родот in concreto, "ἀρετὴ τοῦ σώματος" (Реторика 1361, 37): колку е едно тело (или душа, се разбира) на самиот врв, наполно поистоветено со симетријата и хармонијата, толку една целовита стварност содржи во себе совршенство. Не само за Аристотела, акмеизмот како изострување на обликот е постојан копнеж на античките мислителци. За Платона цветната убавина е залог за бесмртност: само во таква врвна убавина се зачнува и се раѓа за бесмртност. Во оваа сфера на аналогија меѓу козмичка хармонија и уметничко дело се испитува убавината: "уметните" својства на поетичкиот облик, изработените ритам и хармонија, се всушност природните манифестации на козмосот. Светот има строга симетричност и во ова е неговото Битие и неговата убавина; уметничкиот облик ја подражава пропорционалноста и симетричноста, и според ова се здобива со убавина. Ваквата (убава) уредба на Светот има единствена цел, да се зачува Целината во редот на нештата; тој Ред има толку цврст и неизбежен поредок, што секоја и најмала промена го загрозува опстанокот на она што Латинците го наречуваат Mundus; според ова сета природа содржана во своите делови поодделно се

искажува со убавина кога ќе го постигне врвот на својот развиток во кој учествуваат сите делови на неговата целина.

Аристотел ги открива суштинските одлики на уметноста и уметничкото дело, нивниот меѓуоднос, општо, нивниот пат и сопаке (*μέθοδος*); го истражува уметничкото *ἔργον* како *ἔργον τοῦ ποιητοῦ* за да ја смести универзалната смисла во целината на Едно, потврдувајќи го духовното во секогаш поинаква и нова форма, нова појавност, реална, но не конфузна, туку интензивна содржина на животот. Вистината на животот "се чита" во творечка метаморфоза на Светот, откривање на неговата стварност низ мимеми на стварносната суштина.

Аристотел ја набљудува поетиката во систем, организиран свет схеми и симболи, знакови и означувања во коишто се согледува општоважечката законитост. Поезијата гради знаковен систем на имагинарни и иреални прагми; уметничката топка е алогична и атопична, но само надвор од тој систем, како што реалното атопично и алогично се претвора во уметничка логика и топка. Најсвојствената одлика на поетиката е да го створи чудесното (*τὸ θαυμαστόν*), зашто уметничкото чудо е "слатко" (*τὸ θαυμαστόν ἡδύ*). Ако веќе се говори за античка естетика, тогаш таа продлабочена сетилност, како шесто сетило, се однесува на "чудесното слатко" кое потресува, възхитува во изненадувањето што се крие во мајсторскиот облик, а се прифаќа како сушта вистина во строгата, не природна, не разумска, туку уметничка логика

на систасата. Систасата ја заплетува во мајсторски смислени јазли лабиринтската нишка, за да изненади, и постојано на друг начин, да доведе до Очудувачкото Чудо. Аристотеловото "чудесно" сепак не е сетилно слатко (дури и да е), туку слаткото чудо се содржи во анагностичкиот момент, - моментите на "препознавањето" (*ἀναγνώρισις*), во "преминот од несознание во сознание". Уметничкото чудесно е естетско - гносеолошки поим, токму поради мимеса на суштината. После секое изненадување и чудење останува да се памети чудото, зашто не можеш да му се спротивставиш, вели Псевдо-Лонгин, толку е силно и неуништиво, а секогаш ново во секој нов облик. Изненадувањето во тоа уметничко чудо и чудесно, според Аристотела, е исполнување на "домашното задоволство" (*οἰκεία ἡδονή*). Во првиот случај се изедначуваат уметничкиот "хедонизам" и уметничката телеологија: *ἡδονή* значи *τέλος* на обликот, т.е. *τέλος*, точно погодената цел со копјето на некој совршен (а тоа е Поликлетовиот) Дорифорос, е чистото поетичко задоволство на обликувањето; во вториот случај, кога се набљудува патот на копјето и надвор од обликот, хедонизмот е естетички. Секој вид, според Аристотела, како широк дом (*οἶκος, οἰκία*) има свое *τέλος*, своја телеолошка топика, а во секој конкретен облик таа видова топика треба да ја има во самиот центар; на пр. епопејата има своја телеолошка топика, драмата своја; трагедијата едно *τέλος*, комедијата друго, сатирската драма трето (Аристотел ѝ дава голема предност на трагедијата не само во

однос на комедијата, туку во однос на древната, возвишена и совршена епопеја, Хомеровата), зашто трагичкиот мит се одликува со длабока мета во најстегната систаса; овој мит ги содржи сите миметички содржини, поточно, сите моменти на миметичкиот процес, сите средства во двојната манифестација на овој облик, и како книжевно дело и како опсис - претстава и гледање; потоа, често, двата предмета, - возвишениот, херојско-дајмонскиот, но и антропологискиот, поточно - човечкиот; и, на крајот, сите начини: апангелија, лирска и епска, и, се разбира, најмногу драмскиот тропос на самодвижечка стварност низ лица кои дејствуваат. Во својата драмска метабаза трагедијата се возвишува во хорската супстанција која ги содржи сите видови пребогата хорска поезија, ода, химна, дитирамб, пајан, комос, тренос..., а се остварува во најпластични еписоди, чудесни перипетии, страшни пресврти, најчесто со духовно препознавање и покрај предметните препознавачки белези. Трагедијата (за жал некогашната атинска трагедија чиј театар е древно неповратно минато) била и систаса на екстатична музика, инструментална и меличка, хорова и монодиска, систаса на танцова хармонија и ритам; за ликовната семиологија може само да се претпоставува и "ничевски" да се фантазира.

Со таква интензивна мимеса на едно и цело дејство, драмата, особено трагичката драма, постигнува телолошка исполнетост на внатрешниот простор и внатрешното време, а тоа е вистинскиот поетички акмеизам. Трагичкиот



облик е парадигма на книжевниот вид поетика, парадигма на сјајност (τὸ ἐναργές) и чудесност, и кога молкум се чита, и кога се гледа нејзиниот Козмос како сценска претстава. Ова философско својство, *multum in parvo*, мудречка економија, претставува класична одлика на овој поетички вид. Епопејата пак, смета Аристотел, иако драматична и обединета во едно цело, има неограничено (ἄβριστος) време и пребогата, растегната систаса (нејзино "домашно задоволство" е *μεγαλοπρεπεία* - величина и величие) на разновидни собитија, епизоди, пролепси во иднина и во минатото, каталози, инвокации, апангелии, диегестички елементи. Аристотел ја почитува нејзината возвишеност, но својата наклонетост на полно му ја предава на трагичкиот мит. Сепак, и од совршените епопеи на божествениот Хомер не може да се направат повеќе од две трагедии, вели Аристотел, што укажува на мајсторско единство на дејство.

## 2. Аристотелова поетичка телеологија

Аристотеловата теорија на поетиката на полно ја содржи неговата философска телеологија. Имено стварноста се движи меѓу два пункта: материја, поточно граѓа (ὕλη), и облик - вид (\**ἔξειδος*), создавајќи суштинска ајтиологија - *causa materialis, formalis, efficiens, finalis* - (Метафизика I, III, VIII); под оваа методологија се спроведува и

теоријата на Поетиката: генеса, - од што што настанува (*ἐξ οὗ*), качествена состојба (*εἶδος*), образец на видовиот облик (*παράδειγμα*), суштината на видовото битие (*τι ἦν εἶναι*), суштината чиј извор е творецот (*τὸ ποιοῦν - ὁ ποιητής*), секогаш определена цел (*causa finalis*) - поради што е што (*τὸ οὗ ἔνεκα*). Есотеричната ајтиологија на секое настанување (се разбира и поетичкото) се состои од супстратот (*τὸ ὑποκειμένον*) и од супстанцијата (*τὸ τι ἦν εἶναι*) во таков однос на динамика, во каков се образува состав кој претставува органска, или "како" (*ὡς*) органска, целина, - природен или створен облик.

Платоновата "естетика" е *gnoseologia superior*, Аристотеловата теорија на поетиката - *teleologia superior*. Највисокото етичко начело за Аристотела - ентелехија, во поетиката не се содржи во аксиолошката граѓа, туку во целесообразноста во самото поетичко дело; поетичка ентелехија е заокруженоста на делото, неговата завршеност и совршеност (*μίμησις πράξεως ... τελείας*). За Аристотела *τὸ τέλος* не е само врвна доблест на фисис, праксис, на она определено како метафизичко, а никогаш докрај јасно - *μετὰ τὰ φυσικά*, туку врвна и "домашна" доблест на поетиката: - Митот е цел на обликот, а целта е најважна од сè (а да не се изуми - велам дека митот е систасата на прагми).

Ако е целесообразен поетот ќе твори добри облици, било да се од сферата на "убавото дејствување" (*καλὰς πράξεις*), или од сферата на "долните дејствувачи" (*τῶν*

φάυλων); дека и првата (херојска) и другата (пародичка и комичка) може да му се својствени на еден ентелехиски мајстор, потврдува Аристотел посочувајќи го Првиот Поет (Ποιητής); имено Хомер е поет на драматични мимеси (μιμήσεις δραματικές) и на трагичното и на комичното, автор на херојските исконски епопеи, но и автор на комичниот, пародиски еп Маргит (можеби на ова мисли и Платон во епилорот на Симпосион, велејќи дека еден ист поет треба да знае да твори и трагедија и комедија; трагичкиот поет Агатон и комедиографот Аристофан му потврдуваат, веќе дремливи, на секогаш бодритот за разговор Платонов Сократ). Но и покрај признавањето на еднакво мајсторство во трагичното и комичното, се чини, Аристотел се определува за повисоката етика на сериозните (σπουδαία) и "почеститите" форми (ἐντιμότερα σχήματα), т.е. за херојската епопеја, а особено за трагедијата. Аристотел со малку зборови, но промислени во богата семантика, ја заокружува определбата на обликовната суштина на најинтензивната песна - трагедијата, во круг дистинктивни поими, кои, означени од општите поетички определби, ударно ја означуваат "домашната" (οἰκεῖος - е вообичаен Аристотелов поим за видова специфика) сфера: определбата - εἶδος - τραγωδία ја започнува кружницата, а последната синтагма - πραγμάτων σύστασιν ја затвора изедначувајќи се со почетокот; поимскиот круг се спојува - обликот трагедија е систаса на специфични миметички прагми, мимеса на сериозна и целесообразена една и цела праксис.

Обликот ја носи содржината и суштината на настанувањето ( $\tau\acute{o}$   $\gamma\acute{\iota}\gamma\nu\epsilon\omicron\theta\alpha\iota$ ) и на творењето ( $\tau\acute{o}$   $\rho\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ ) и претставува нивен показ ( $\rho\alpha\rho\acute{\alpha}\beta\epsilon\iota\gamma\mu\alpha$ ); овие основни причини докажуваат -  $\tau\acute{\iota}$   $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ , зашто секое докажување започнува со неговото определување; но она што се определува мора да има суштинска вредност и се определува доколку е суштинско -  $\epsilon\acute{\iota}$   $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ ; качеството се определува според неговото припаѓање на настанувањето ( $\tau\acute{o}$   $\gamma\acute{\iota}\gamma\nu\epsilon\omicron\theta\alpha\iota$ ) или бивањето ( $\tau\acute{o}$   $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ ), зашто за небитието ( $\mu\grave{\eta}$   $\acute{\omicron}\nu$ ) никој ништо не знае, освен она што означува зборот или називот (Втора аналитика II 893 а).

Примарна во Аристотеловата онтологија е протаза-та -  $\epsilon\acute{\iota}$   $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$  - ако е, а секундарна -  $\tau\acute{\iota}$   $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$  - што е (ако е)?  $\tau\acute{o}$   $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ , Битието, за Аристотела не е Платоновото Самото по Себе, туку суштествено бивање; категоријата дека нешто е -  $\acute{\omicron}\tau\iota$   $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ , се оснива на -  $\tau\acute{o}$   $\delta\iota\acute{o}\tau\iota$  - затоа што тоа (раз-лог); во философската поставка која делува како своевидна игрозборка -  $\acute{\omicron}\tau\iota$  -  $\delta\iota\acute{o}\tau\iota$ , и обратно, се содржи мисловната дијалектика на Философот, неговите опсесивни силогизми. Во синтагмата  $\tau\acute{o}$   $\delta\iota\acute{o}\tau\iota$  се содржи вистинското значење, зашто  $\tau\acute{o}$   $\acute{\omicron}\tau\iota$  - тоа е - постои на емпириско рамниште. Вистинскиот логос одговара на "зашто е тоа", коешто ја истражува стварноста; имено, поетиката е во целина мимеса, зашто не е ниту теорија, ни ноесис, ни праксис, туку подражавање на праксис и животна суштина во нивната веројатност или нужност. Конјункцијата  $\epsilon\acute{\iota}$  е суштинската врска со којашто започнува најпримерната реченица во

мисловниот, логички процес, врска меѓу претпоставката и заклучокот, елементите на доказот. Дека ова ако ( $\epsilon\acute{\iota}$ ) е интригантно, покажува Плутарховиот спис во којшто се претпоставува сакралното делфиско E како иницијал на таа морфема со која започнуваат енигматичните пораки на светлосниот Бог Фојб.

Цел на философијата е вистината, светло на вистината - логиката и дијалектиката кои го извлекуваат од небитие - доказот. Зборот  $\epsilon\acute{\iota}$ , кој создава и воспоставува таква поврзаност, Мудрите му го посветуваат на Аполон кој е Лице на објавена Вистина; пророштвата се енигматични, а задача на мантиката ѝ е да ги сведе на логична синтакса која започнува со хипотетички сврзник; ако е пророштвото божја манија во која се објавува ( $\tau\acute{o}$  ἀπαγγέλλειν) божја волја, побожниот човек треба да ја разложи објавата по човечка логика, за да ја сфати пораката. Звучењето на песната ( $\rho\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ ) е артикулирана објава на божествената порака, и, со самото тоа вистина. Древниот поет Тиних (Ион 534 d) така и ја нарекува својата прекрасна песна, пајан, посветена на Аполон, - пронајдок некој на Музите ( $\epsilon\ddot{\upsilon}\rho\eta\mu\alpha$  τι τῶν Μοισῶν), - не човечко дело. Самата апангелија според Платона е немиметичко воспевање, и се содржи во најдостинствената, химнична поезија. Аристотел, пак, ја смета за еден од начините на творење мимеса (апангелија е начин на стварање поетски прагми присутен и во епската и во така наречената лирска поезија, но јасно е дека таа не е ни раскажување, ни

прераскажување). Раскажувачкиот елемент е диегеса (διήγησις), а според Аристотела таа е своевидна пауза, празно место во поетската драматика (своевидна диегеса се драмските прилози, раскажувачки митолошки хипотези - ὑποθέσεις што воведуваат во драмскиот мит).

Аристотеловата Поетика аподиктички говори за суштината на уметничките облици остварени во миметичка семантика, иако, и според Старите, - тешко доказливи и постојано толкувани на идејно рамниште: "Едно е да знаеш што е трагедија, друго е трагичното; едно, што е хармонија, друго - хармоничното" - вели Платон во Фајдрос (268 e). Јазичната (λόγῳ) миметичка семантика е градење простор за еден мит кој сепак не се гради како објавувачки логос, туку многу повеќе во подвижниот διά-λογος, зашто низ таков поетички дијалог (често метафизички) се твори мимеса на животната содржина и суштина; поетскиот дијалог исконски е агонички и агонистичен, одобрувачки и одрекувачки; низ уметничкиот раз-говор се соопштува страдање и сострадание, болка, плач и скрб, се застрашува и се жали, најчесто се разговара со Боговите. Дијалогот е соодносот на лицата во поетскиот простор и напнатоста на митот во којшто се спроведуваат прагмите на етичкиот избор (προαίρεσις). Дијалогот во Платоновите дела, пластичен и етички, го сместува неговиот опус на уметничко рамниште, драмскиот, пак, дијалог е најнепосредната прагматеја која се симулира во флуидниот феномен - говорот.

Сета мимеса на животната пракса се изразува во натпревар и судир на реч со реч; во дија-логос лежи пресвртот во чудесното, самото искажување на чудесното; сè што е веројатно во остварениот или изгубен живот се твори во тој уметнички разговор. Точно просудува Платон определувајќи го трагичкиот облик како систаса на прагми која се твори низ говорни изрази (*ῥήσεις πολεῖν*), зашто зборовните мимеси творат пластика на соодветни прагми (Фајдрос LII). Поетската систаса на говорни изрази полна е динамика да апсорбира и да рефлектира прагматска содржина во иконичка плазматика која пред сè дејствува сетилно со своето фантазматично заводливо тело. Во мимесата која го употребува зборот за видео - претстави се учествува со срце и ум. Секоја песна има своја опсис, своја ментално - чувствена глетка, инаку не може да се влезе во нејзиниот простор. Од уметничкиот облик во реч - извира телесна стварност согледлива од почеток до крај во сите димензии што систасата ги предава смислено и складно како убедлива животна дејствителност според веројатноста на реално неверојатните настани. Поетската реч не објаснува, ниту докажува, туку создава стварност која сама со себе и сама во себе ја содржи моќта која е посилна од реалната прагматичност; творечкиот јазик е хиерофантско пеене и неговата сугестивност е во човечката истенчена чувствителност токму за таквата надреална стварност која нуди насетување и откривање на вистината. Насетената вистина, вселена во уметничката телесност, исткаена од самата

идеја на убавината, така што да не може поинаку, е поетскиот мит, според Аристотела - душа на обликот. Најголемото поетско својство - метафизиката, претставува премостување - од привид до вид. Секој уметнички мит, всушност, е единствена и неповторлива метафора на различни рамништа: од материја кон облик, од прагма во јазик, од јазик во имагинација, од сетилна претстава во духовно поимање на идејната стварност. Секој мит почнува и завршува како идејна стварност колку и да се развива во богата реалност. На самата "замисла во душата" неопходна ѝ е метафорика за да се оствари во дело; меѓу Аристотеловата мимеса и мит - метафората, се чини не преостанува простор. Уметничкиот јазик не се занесува во апстракција, тој е полн страст и жолчност, но неговата плотна снага ја истиснува есенцијалноста на нештата, не како лексичка синтеза, туку како органски организиран систем; навидум спонтан, уметничкиот јазик е пресметан до буква и звук за да создаде еквивалент на напрегната прагматика составена секогаш, и во најмала творба, од остар заплет и, ако е обликот идеален, неочекуван (вешто подготвуван) расплет (*παρὰ τὴν δόξαν*).

Чудесно е што уметничкиот мит има динамика да објави молчење и тишина, да ја искаже немошта на болката, во голем замав да прет-стави губење здив; молкот на Светот, којшто не му се поддава на разумскиот, разложувачки јазик, се реализира во Светот на уметноста, често како животна суштина. Со најфлуидното средство - логос, како под некоја



метафизичка принуда, се образуваат цврсти и вековити облици кои во антропологиска содржина ја пренесуваат козмичката смисла, или, исто толку, хаотичната бесмисла, колку што на човека му е дадено да ја осмислува тајната на Светот; но, секогаш, и кога во очај се пее за бесмислата, поетскиот мит ја подражава козмичката неизбежност за ред и поредок. Возвишена или комична, таа поетска содржина ги преобразува атопичните нешта во логика и топос на една чудесна Утопија. Поетичкиот облик токму поради обвинението дека е измислица и лага, мора да го докаже не, можното, а неверојатното, туку неможното, а веројатното, во извонреден ред *in toto et in concreto*, т.е. како *ούτοαίς τῶν πραγμάτων*. Зашто ако е, а во најдобар случај е, уметничката содржина во ејдоличка и симболичка сегментација, поетичкиот облик би останал темен и затворен во својот простор без совршена подреденост и поврзаност на појавувањето прагма поради прагма, бидејќи книжевното дело е растројство на вообичаената јазична материја, за да се оснажи зборовната енергија во неочекувани судири меѓу морфичките и синтаксички единици, ваквата намерна јазична ентропија треба да се совладува во совршен тропос на обликот и неговата лексис. Според старото (класично) гледиште, уметничката стварност – мит е валидна само како систаса на соодветни делови, подеднакво битни и неизбежни; секое "отсекување" предизвикува "инвалидност", функционално оштетување, што значи немање облик, зашто обликот се препознава само според својата внатрешна логичност: една идеја

во една форма, сраснатост на граѓата со смислата; секоја богата и многузначна идејна содржина се преточува во една обликовна идеја која се спроведува во идеалноста на прагматската систаса; "флуидната" идеја и сублимната лексис во дијалектичка проникнатост творат не само цврста форма, туку и форма со достоинствена тежина (*gravitas*), или, како што вели мудриот Шкловски, "отежната" форма над чиј уметнички реалитет натежнува надреален нимбус: единствена кон-ституција (*οὐ-στασις*) на повеќеслојна структура која се издига над "геометриска" схема исполнета со метафоричка телесност која е залог на духовна содржина. На овој начин обликот станува носител и преносител на животната смисла преобразувајќи го "случајното" и "апсурдното" во животот во нужно единство. Нужноста во обликовното и обликуваното, не е непоимливо *fatum*, туку мајсторски улов на суштината и пренесување на метафизичката супстанција на систасички план како формална нужност на конститутивните елементи; спојувајќи антистетички содржини, систасата гради поетички мит кој е отежнат од логиката на паралогичките прагми. Обликот е парадоксална хомологија на "неисказливото" и именуваното, "како" - реалното, и идејното, бивањето и суштествувањето, божественото и човечкото. Единствено сублимниот поетски облик ја опфаќа тајната на Светот без граници во границите на строфа и антистрофа. *Poetica potestas et poetica licentia* секоја немоќ ја преобразуваат во моќ, секоја неможност во нужност. Музите се тие кои амузичкиот и

апоетички свет го претвораат во музички блескотен, Аполонов; нивните вљубеници, поетите, вели Платон во Фајдрос, крилати и свети суштества "собираат мед од ливадите на Музите", разговарајќи со Божиците во светите дни на побожното празнување и набљудување на Убавината, наречено - *θεωρία*.

## 2.1. Систаса на прагми според веројатност или нужност

Аристотеловата *θεωρία*, навистина не е таква празнична контемплација, туку аналитичка философска состојба во која се презема подвиг да се продре во сферата на "крилатите и свети суштества" и во "медоносните ливади на Музите" за да се створи Топос од оваа Утопија. Навистина Аристотел говори за динамис на поезијата во целост, но не за "божествена динамис" (*θεία δύναμις*), ни за "божествена манија" (*θεία μανία*), ни за "божествена судба" (*θεία μοῖρα*), барем не во својот Логос за Поетиката, но проникливо и мудро говори за вештината на творењето поетска морфологија која повеќе од другите епистемологии ја содржи философската настојчивост. Во таа смисла Философот го открива единството на обликот и како внатрешно видување (*ἔνυλον εἶδος*) и како предметена стварност, видлива и согледлива целина - *μορφή*. Определувајќи ја поезијата како една од врвните човекови

својства и врвна човекова задача (*ἔργον ἀνθρώπινον*), т.е. како мајсторска задача на творецот (*ἔργον τοῦ ποιητοῦ*), само еднаш во овој спис тој си дозволува да ја нарече поетиката - творештво во кое пре-бива Бог - *ἔν-θεος ἢ ποίησις*. Сепак, тој често тврди дека творечката динамис е "природна дарба" (*εὐφροσύνη*) која се појавува низ умеене и вештина (*τέχνη*). Но ако е творештвото своевидна метода за откривање на мудроста (поезијата е пофилософска од историјата, тврди Философот, а се знае дека *ἱστορία* етимолошки произлегува од поимот *οἶδα*, што значи човеково видување, искуство и знаење), технологијата на поезијата се вреднува според обликовната исправност и правилност (*ὀρθότης*). Вештината (*τέχνη, ars*) делува како правилно осмислување на поетската граѓа (*ῥῆμα*) и содржина според вистинскиот логос (*μετὰ λόγου ἀληθοῦς*). Софистичките поими - *τὸ εἰκός* - сферата на веројатното, и *τὸ πρέπον* - сферата на она што во определена прилика одговара, кај Аристотела ја губат својата релативистичка тенденција, означувајќи го токму битното во потенцијата на стварноста, откривајќи ја истовремено нејзината латентна снага и создавајќи ѝ соодветно величие на поетската творба; всушност во поетичка смисла - "κατὰ εἰκὸς ἢ κατὰ ἀναγκαῖον" - според веројатност или според нужност, луцидното Аристотелово откривање на творечката суштина, одговара на синтагмата - *μετὰ λόγου ἀληθοῦς* - според логосот на вистината.

Аристотеловото "веројатно" не заговара само лов на универзалната потенција, туку искажува и дека една "замислена" стварност станува веројатна нужност во просторот на најфантастичниот мит, но (ова Аристотел постојано го повторува) *само во систасата на прагми која е стварно поетичкиот мит.*

## 2.2. Систаса на прагми како поетички хабитус: поетичка убавина

Внатрешната прагматска условеност ја оптега митопејата до совршенство така што внатрешната добра оптегнатост дејствува Обликот "да се држи убаво" (*καλῶς ἔξειν*). На ударно место, во почетокот на општиот логос за поетиката општо, стои ваква естетичка определба - "убавото држење" на делото, и на неа се настојува во целата теорија на Поетиката. Аристотел речиси никаде не говори за убавина како интуиција, аналогон на бесмртната душа (Платон, Плотин), анамнеса на Идејата или Хиперуранијата; за Аристотела "убавина" е едноставно обликовниот хабитус, *убаво* во смисла на структурирање како внатрешна согласност и рамнотежа на качествените и количествените делови на формата, истовремено согласност со битната структура на видот. Во таква смисла се употребуваат и "естетичките" поими - *ἡδονή*, *ἡδύ*, *ἡδυσμένον*, *κόσμος* (сладоност, слатко, засладено,

украc). На пример, во самата определба на трагичкиот облик, Аристотел го нагласува "засладениот говор" (*ἡδυσμένῳ λόγῳ*), сосема погрешно преведена синтаγμα, а навистина непреведлива, било да се пренесе со "отменост" (ἡურიῆ) или со "красене" (Dukat) или со кој и да е "естетички" збор, зашто, се разбира дека не се мисли ни на стилска "засладеност" и слаткост, ни на реторичка украсеност, туку на структуралното миметичко средство - "велаm дека засладен говор е тој којшто има ритам, хармонија и мелос" (*λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος* 1449 b 28), а истовремено сето тоа е мерка и на козмичката суштина. Таква смисла има и поетичкиот поим *κόσμος* = свет, украс; навистина *κόσμος* значи "украсеност", "накит", но ваквиот "превод" сосема ја помрачува суштината на овој стар збор кој во некаква понова обработка може да го содржи аналогонот *Κόσμος* - *микροκόσμος* (се чини дека навиката зборовите да се прифаќаат по површина ја лишува старата лексика од нејзе иманентната онтолошка стојност, зашто во старогрчкиот јазик секој теориски и поетски збор има онтолошко значење и сакрална или теософиска основа, па оттаму и философска иднина; истовремено секој таков збор има своја онтолошка антитеза така што философската и поетската лексис се избраздени со длабоки усеци меѓу зборовите кои на "отежнатото" испитување му рас-кажуваат понори смисла).

Значи за Аристотела Обликот не е убав поради "дотераноста"; неговата убавина не ја создаваат ни

префинетоста ни богатството на изразот, (иако и ова се цени како поетичка одлика) не е убав ни со изобилството гномо-  
-пласиологии, ниту поради возвишеноста на мислите (иако сето ова е величие на поезијата), не е убав ниту со етично-  
ста или патетичноста (иако *ἦθος* и *πάθος* се основни одлици на миметиката), туку, обликот е убав со тоа што "убаво се држи" опфаќајќи го сето ова во мимема на дејственост и дејствителност, чувства, мисли и размисли, доколку "се состават" сите поетички делови во поврзана целина како Едно и Цело. Во име на оваа единствена целина во која поезијата се по-јавува и станува видлива, гледлива и согледлива, Аристотел изградува теориски модел во кој извршува диереза *καθ' ἕκαστον*, видово разложување, и повторно синтетизиране на универзалната посебност на творештвото.

Во теориското истражување *Περὶ ποιητικῆς*, Аристотел ја обединува (обединувањето е правене единство од множество) поезијата во единствен миметички процес во кој се творат облици - мимеми на животната супстанција. Во технологијата на поетиката се ограничува Платоновият Ерос како бес-краен Дајмон со мерката која во обликот хармонија и обликот ритам убедливо и убаво ја држи митската стварност. Ученикот на Платон го определува еротолошкиот простор на Појесис како зналечка, антропологиска, ограничена на човечка мерка, сфера, за да го испита во тој стеснет простор "преминот", не "од Небитие во Битие", туку од аморфна граѓа во миметичка (животоносна) морфологија.

Секоја техне, вели Аристотел во Никомахова етика (1094 а), има своја област која се влева во сè поширока дејност до – базичната, архитектонската, во која се содржат основните телеолошки начела. Секоја вештина има предметност од најширок род до речиси неразделив вид, и пат (μέθοδος) во границите на тој предел. Поезијата исто така мора да се појави како вештина, специфично умеене и знаење, а тоа се разгранува во широко поетичко стебло кое си обезбедува опстанок од своја сопствена почва; нејзината својственост претставува специфична телеологија: телос на поетиката е поетско дело (едно од најсамосвојните човекови дела) кое е тотално, и во таа смисла идеално; поетичкиот облик не е ни фаза ни стапалка кон друго, ни пошироко, ни потесно, како што е во другата демиургија, туку индивидуално нешто, и, покрај својата сложеност, моноејдетично. Поетската метода (τῆς αὐτῆς μεθόδου) е логос (λόγος ἀληθῆς) кој се движи по начелата и законите на таа сфера испитувајќи ја и нејзината ентелехиска суштина. Секоја уметност има свои облици (εἶδη ἴδια) и своја разложност (τὸ οὐ ἕνεκα); во таа смисла и поетиката е целесообразена човекова дејност, а се развива до својата вистинска појавност природно (φύσει), според вродениот нагон да се подражава животот, да се воспоставува аналогија во светот и да се чувствува радост од ваквата пре-творба на нештата: "Се чини дека поетиката целосно ја создаваат две причини, и двете природни. На луѓето имено од детство им е вродено подражавањето, и со тоа се разликуваат



од другите суштества, што е човек најмиметичко суштество и што учењата ги создава пред сè низ мимеса, а на миметичките творби (*τοῖς μιμήμασι*) им се радуваат сите. Знак (*σημεῖον*) за тоа е суштината на уметничките дела: има нешта на коишто гледаме со одбивност, а кога ги набљудуваме (*θεωροῦντες*) нивните слики, највнимателно изработени, се радуваме. Причина за тоа е што учењето не им е особено слатко (*ἡδίστον*) само на философите, туку подеднакво и на другите, но овие уествуваат во него накусо". (За поетиката 1448 b 4-15) Значи кај Аристотела е застапена една друга трансценденција, не ентузијастичката Платонова, туку трансцендентно доживување на Стварноста, и во нејзиното творечко подражавање, и во восприемање на творечкото подражавање: мимеса, појесис, философска радост.

Се чини дека миметиката е главната интрига што му ја создава Учителот на Ученикот. Аристотел има цел да ја извлече високата вредност на поетиката и како технологија и како миметика, наспроти страсното одречување на Учителот и на поетичкиот занает и на привидното подражавање на Стварноста. Всушност, според Аристотела *ἔξις ποιητικῆ* е еднаква на *μιμητικῆ*. Општо, човекова *ἔξις* е способноста за среден духовен живот, средено однесување и дејствување. Самата *σοφία* е знаење и стварносно држење - *ἔξις* во највисока смисла, зашто тоа е став за точно, правилно, во определена област вистинито однесување и промислена насоченост кон доблест: "Тоа се духовни состојби според кои се цени каков

е некој во животот, зашто не се сите животни состојби со такво - определено качество". (Реторика III 7.6.) Оваа качествена одлика особено важи за "убавината" на поетиката како сфера на веројатното или нужното во стварноста, а се однесува на нејзината технолошка доблест - да се развијат специфичните својства на родот и видот во облик кој го достигнува врвот.

Секое творење, како и сета праксис и теорија, тежнеат кон свое сопствено добро (εὖ); Аристотеловото εὖ е достигнување крајна цел која се содржи во облиците на мислењето и дејствувањето, а тоа е истовремено задржување на целта во себе - ентелехија. Всушност ентелехиска енергија на секој вид уметност е творбата. Философијата ја спроведува својата телеологија низ облиците на мислење, поетиката пак, е насочена на творење миметичко дело кое ја содржи творечката енергија во едно цело како реално појавување. Како секое Добро, и поетичката доблест се јавува како врв на повеќе творечки суштини: онтолошка, или метафизичка, "зашто божествена е поезијата" (ἐνθεος γὰρ ἡ ποίησις), теориско - гносеолошка (ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μαθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι = зашто се случува испитувајќи да се сознава и смислено да се заклучува 1448 b 16), качествена, во смисла на нејзината ἕξις, нејзиниот висок обликовен habitus, аретолошка, т.е. моралната суштина и етичкото задоволство (За поетиката 1448 b 15); во ова Добро на поетичкиот облик се содржи и количеството како суштина на мерка, и релацијата

како полза (ὠφέλεια), - се разбира полза сфатена на фило-софски начин - усовршување на човечноста; потоа, временска категорија, т.е. време соодветно на дејство, и, просторна суштина како топка на видот.

Целокупната поетичка динамис се однесува на по-станувањето (γίγνεσθαι) на оние нешта кои можат да бидат, но не мора да бидат (καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι), зашто нивната causa efficiens не е во нив самите, туку во волјата, во изборот и во духовното видување на нивниот творец. Уметничкото дело има кривка судбина, зашто не спаѓа ни во она коешто е бивање според неопходност (τῶν γὰρ ἀνάγκης ὄντων), ниту во она коешто има егзистенција определена помеѓу раѓање и смрт, ни во она што суштествува според неменливи природни закони (φύσει), зашто тие нешта своето Битие или својот Постанок го содржат како свое сопствено начело; навистина Аристотел многу често во својата теорија на поетиката почетокот на творештвото, или поточно, зачетокот на родот, видот и обликот го врзува со природата (φύσις); честа синтагма му е модалниот датив φύσει, - по природен пат, но таа "природа" претставува линија на развиток на видот (еволуциона линија), минување пат од нешто несовршено до совршенство, од "самородност" и "по тамина" (ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων 1448 b 25) до ἡ ποίησις; односно, поетичкиот вид ги исцрпува сите можности на развитокот и доаѓа до "острина" (ἀκμή), па "застанува", "прави пауза" (...ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν = сопре, бидејќи ја

доби својата сопствена природа 1449 а 15), вели Аристотел за совршениот вид - трагедијата. Врв на сите стварносни сфери, според Аристотела е да се опфати (ἔσχε) "сопствената природа" (значи φύσις нема никаква врска со "натурализмот" или со животинскиот и растителен свет); достигнување сопствена природа е излегување на видело на сè што нужно содржи некоја ствар. Принципот на творештвото е во Творецот, Творецот е основната "вина" (αἰτία, causa) на створениот облик, кој понатаму е стварност со своја динамика, никако предмет во пасивен залог.

### 2.3. Систаса на прагми како поетичко - философски хабитус

Одрекувајќи ја случајноста во самиот облик, Аристотел допушта случајна судбина на творбата; неговиот постанок не е нужност: -Некаде, вели Аристотел во Реторика, пее трагичкиот поет Агатон "Уметноста ја љуби случајноста". Но, откако настане "случајно" поетичкиот мит, ако е вистински творечки облик, мора да има своја ἔξις, инаку е атехнија: -ἔξις ποιητικῆ μετὰ ἀλεθοῦς λόγου ἐστὶν ἢ τέχνη, μετὰ ψευδοῦς λόγου - ἢ ἀτεχνία = поетичкото држење според вистинскиот логос претставува уметност, според лажен, пак, логос - неуметност. (Никомахова етика 1140 а 6) Секоја уметност има своја мудрост (σοφία), која е и итност: Фидија

е мудар (*σοφός*) за вајане камен, Поликлејт - за бронзано кипарство. Да се оствари способноста за творење потребна е мудрост со древното значење - знаење и умеене; ова го признава и самиот Платон, иако, како Симонид и Пиндар, мудроста ја сместува на самиот врв на божеското.

На поезијата, според Аристотела, ѝ припаѓа таква мудрост, - вештина да се употреби знаењето, итрина, лукавство, речиси софистика: "Така што е јасно дека најистенченото нешто од образованоста е мудроста; мудриот не само што треба да ги знае нештата кои произлегуваат од начелата, туку треба да ја открива вистината којашто се однесува на начелата". (Метафизика 980 а)

За творечката итрина како древна и извонредна одлика, говорат Сократ и Протагора во Платоновниот дијалог Протагора; најстарите поети и мислителци не се ништо друго одошто прикриени, а врвни софисти. (Протагора 315 d)

Уметноста е своевидна емпирија, но таа го надминува таквото искуство со моќта да створи суштинска содржина и да врзе на единствен начин сè што е суштински слично, зашто уметноста е знаење за универзалното, познавање на целината на една област. Јасно е дека способноста за диференцијација е моќ на знаењето, но и способноста за хомологија е животна мудрост на поетиката; всушност ваква мудрост е дарба која во најголема мерка ја имаат најголемите творци, а се содржи во надареноста за "пренесување" суштини - тò *μεταφέρειν* кои се и реално и мисловно непреносливи; првата

фаза на философскиот поглед е чуденето (*θαυμάζειν*); чуденето е философска одлика, но одлика и на вљубеникот во митскиот израз - *φιλόμυθος*, зашто очудувачкото (*θαυμάσιον*) најмногу се содржи во митот. (Метафизика 982 b) Чуденето е првиот порив на философското истражување, но и на творечкото "пренесување" и обликување; низ чудесното се интригира духот да тргне по патот од незнаење (*ἀγνοία*) во радосно сознание: "Само најблагородниот човек одбира најблагородно уживање, а тоа има корен во најголемата убавина. (Политеја 1338 a) Според Аристотела и според сите стари мајстори творештвото и творечката убавина предизвикуваат најчиста радост и блаженство. Поезијата ја исполнува душата со восхит, а восхитот е етичкиот и патетички дел од духот: Мимема на благородно чувство предизвикува сличен етички квалитет. Во хомологија се вклучуваат својствата на душата со поетичката ентелехија, зашто според Платонов Кебес "се чини дека душата е сродна со хармонијата и ритмовите; поради ова многу мудреци велат дека душата е хармонија, а многу други сметаат дека таа во себе содржи хармонија". (Фајдон XXXVI)

Аристотел наведува општа согласност (чест негов аргумент) за поетичката енергија на душата, но и самиот тој смета дека битна за човечката природа е енергијата на душата за творечки логос - "*ψυχῆς ἐνέργεια κατὰ λόγου*" (Никомахова етика 1097 b); а творечкиот логос не е ништо друго одошто моќ за обликување. Основното својство на поетиката во целина (*καθόλου*) е творенето мимеса (*τὴν μίμησιν*

ποιεῖσθαι), без разлика во стих или во проза; штом е обликот мимема. тој е поетички, тоа е единствената разлика и одлика. Во таа смисла Аристотел одбива да ја прифати поезијата на старите мислителите како поетика, иако во стих, но според него, амиметичка (За поетиката 1447 b). Миметичкото начело ја образува формата како поетичка, ја определува нејзината структура и своевидната функција; функцијата на обликот е негова иманенција, – исправноста според "домашната доблест" (οἰκεία ἀρετή), соодветноста со "домашното задоволство" (οἰκεία ἡδονή) и неговата евдајмоничност.

Аристотеловиот логос методолошки постојано се движи помеѓу анагогичка парадигматика и сведување на принцип. Центрипеталната сила во самата систаса на теориските прагми е основното поетичко начело *-σύνταξις τῶν πραγμάτων*, искажана во речиси секој ред, експлицитно и имплицитно. Од дваесет и шест поглавја, стегнати и кратки, систаса се објаснува, се потврдува или се нагласува, најмалку педесет пати. Во уводот на Поетиката, кога Аристотел започнува "природно со она што е прво" говорејќи за поезијата, нејзината динамис и нејзините видови, отсечно нагласува дека ќе го истражува проблемот "како треба да се составуваат митови" (πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους) за добриот хабитус на поезијата (Μῦθος е творечката плазма во уметничка логика, а не првична митска свест, ниту традиционална или авторска митологема, употребена како парадигма или ентимема, што често го прави Платон во своите дела, пренесувајќи

или "измислувајќи" митологеми - алегии). Сржта на уметничкото дело е мит - систаса кој може да содржи митска граѓа, да употреби "она што станало", да искористи историска материја, или да биде целосна "измислица", сосема "нов" во смисла на реалитетот; сепак обликот е секогаш нов естетски мит кој плотно ја опфаќа смислата и ја искажува единствената естетичка порака.

Во своето префинето размислување Аристотел одбегнува да говори за убавината, зашто убавината како идеја во која учествува стварноста не е секогаш присутна во сферата која подражава праксис и живот, кои, пак, често го содржат прекумерното и грдото. Всушност "убавината", или поетичкиот ефект, треба да произлезат од самата структура на делото. Аристотел добро знае дека уметноста треба "убаво да се држи" дури и со реалната грдост (За поетиката IV;V), како што и денес, не само што се знае, туку и се настојува на оваа специфична уметничка "убавина" која со деформирана и фантазмагорична содржина дразни и предизвикува очудување.

Класичниот облик добро и убаво лежи на строга схема, т.е. основна схема која е систем на схеми (figurae); *σχῆμα* е кај Аристотела често синоним за обликот: "Како што Хомер бил главно поет на достоини (сериозни) дела - зашто единствено тој составил не само епови и драмски подражавања, така тој и формите (*σχῆματα*) на комедијата прв ги покажал прикажувајќи го смешното на драматски начин, а не како ругање". (За поетиката 1448 b 33-36) Имено, разликувајќи го



фолклорниот облик - *ψῦχος* (ругачки логос) од уметничко дело, Аристотел го поистоветува уметничкото со схема во која мајсторски е структурирана драматичноста на смешното; драматичноста, според Аристотела, е најдоблесното својство на поетиката, а тоа значи смислена, планирана интригантна структурна схема во која опозитните прагми се движат кон драматичен судир и пресврт. Се разбира драматиката не се содржи само во драмската распределба на "лица на драмата" (*τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα*), ниту на нивниот дијалог, дури и кога минува во жестока стихомитија; уметничката драматика избива од перипетиите и препознавањата кои се најбитните делови на поетичкиот мит како една единствена систаса на прагми, авторски печат на најпозната, и најчесто користена митска материја. Имено, ако се прифати дека секој вид има специфична структура, а ова е очигледно правило, навистина секој вид поетика има структурна номотетика, тогаш во рамките на ваква законитост секое дело е автентично според распоредот на митовите прагми, т.е. според заплетот и расплетот, градење на интригата и исфрлање на поентата, не само како драма, туку и како најкус поетски облик - епиграма. Јасно, драматичноста е *virtus propria* пред сè на најсложениот облик - трагичкиот, потоа на секаков вид драма, но со драматика обилуваат и најстарите епопеи Илијада и Одисеја. Хомер се истакнува како чудесен поет, зашто е најдраматичен: - Што се однесува до диегематичката миметика во метар, јасно е, вели Аристотел, дека треба да составуваат

драматички митови какви што се во трагедиите, а тоа значи, за една цела и завршена праксис којашто има почеток, средина и крај (*ἀρχή* - почеток, но и основа; *μέσα* - средишна супстанција која произлегува од основата, а го предизвикува крајот, истовремено, целта - *τέλος*), за да го создаде својственото задоволство (*ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν*) како да е едно и цело живо (*ζῶον ἕν ὅλον*). (За поетиката 1459 а) Обликот треба да е исполнет со дејствителност и дејство, да го искажува својот интегритет, да се однесува "како да е" (*ὡς περ*) нешто што живее свој живот и дише само со свој здив. Сето ова "како" произлегува од "првото и најважно" (*πρῶτον καὶ μέγιστον*) својство, и на трагедијата, совршен облик, и на сите други видови форми како систаса на прагми (*τῶν πραγμάτων σύστασις*).

Споредувајќи ги Платоновите и Аристотеловите размисли за обликувањето, станува јасно дека вака смислените одлики на обликот се академско, а не само перипатетичко, истражување; имено двајцата философи трагедијата ја сведуваат на прагматска систаса; интересно е што ни едниот ни другиот не говорат за најзината мистериска, мистична или метафизичка суштина, туку само за *Составот* на страшни и жални прагми.

### 3. Систаса на прагми како уметничка логика

Мимеса на завршената и телеолошки совршената праксис е самиот цел и неповторлив облик - авторската систаса која на општата граѓа ѝ изградува логични граници за да може да се гледа и да се види како целина.

Исто "сиде" (според терминот на Шкловски), на пример, имаат Ајсхиловите Хоефори, Софокловата и Еврипидова Електра, но истото сиде се разработува во различни видувана - идеи, во разнолики облици - митови, и врз основа на поинаку компонирани схеми на систасата. Целината (Аристотеловото суштинско -  $\delta\lambda\omicron\nu$ ) е конкретниот облик: тесно врзани почеток, средина и свршеток во меѓусебна нужност не смеат да почнуваат според некоја случајност, ниту случајно да завршуваат ( $\mu\eta\theta' \delta\pi\acute{o}\theta\epsilon\nu \acute{\epsilon}\tau\upsilon\chi\epsilon\nu \acute{\alpha}\rho\chi\epsilon\sigma\theta\alpha\iota \mu\eta\theta' \delta\pi\omicron\upsilon \acute{\epsilon}\tau\upsilon\chi\epsilon \tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\acute{\alpha}\nu$  За поетиката 1450 b зз), туку органски да се прелеваат еден во друг. Почетокот ( $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$ ) нужно ( $\acute{\epsilon}\xi \acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta\varsigma$ ) не се наоѓа по ништо друго, а од него се создава или настанува друго; свршетокот ( $\tau\acute{o} \tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$  или  $\acute{\eta} \tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\acute{\eta}$ ) нужно настанува од средината, а по него не смее да има ништо друго ( $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu$ ); средината ( $\tau\acute{\alpha} \mu\acute{\epsilon}\sigma\alpha$ ) е во нужна ајтиолошка врска со она пред и она после. "Убавината" на секој поделен облик зависи од таквата уметничка изработка која сугерира дека таа убавина е единствената, а произлегува само од тој состав како нужност. "Едноставни" се Аристотеловите мерила на убавината на појавното, било

природно или изработено: убавото како појава и облик е состав на делови, никако случајни, туку подредени (τὰ τεταχμένα); оваа обликовност ѝ е својствена не само на човечката сфера на вештини (τέχνη), ниту само на она што спаѓа во просторот на свесната постапка (θέσει), туку на сè што настанува според природна нужност (φύσει). Сепак стварноста која се создава според човечко знаење и умеене, е стварност со смислена убавина, а со самото тоа повозвишена според ентелехиското начело. Аристотел изедначува убавина на природно суштество (ζῷον) и на изработено дело (ποίημα), а нивната номотетска различност се премостува со органскиот, нужно сраснатиот, in concreto – облик кој го претставува како убав состав на размерни делови. Осмислената прагма нема да биде ни преголема, ниту премала, туку сосема сообразена со една идеја во една теорија (θεωρία – кај Аристотел, *логично согледување*). Единството на идејата и теоријата се конкретна систаса, а таа е мерка на обликот според качество и количество, бидејќи реалноста е неопфатлива логички и технологиски. Уметничката архитектоника, иако тежнее кон стварносна суштина, мора реално да се среди, да се определи, да направи најдобар избор; етичко-поетичкото начело се трансформира во естетичка творба. Сетилноста на поетичката творба е примарна зашто таа го овозможува обликот како еквивалент на дејствителноста и животворноста. Во смислено изградена сетилност уметничкото дело го интуира објективниот свет откривајќи ја неговата дијалектичност и

хармонија како првично Единство на Светот - harmonia praestabilita, која воспоставува единство на Живот и Логос, кој пак, претставува творечки залог и сведочење на Стварноста во миметичката содржина на поетичкиот живот. Миметиката ја реализира светската Unio mystica градејќи ја како артистички мит. Со обликот се совладува човековиот фобос од бесконечностите. Уметничкиот облик како миметичка веројатност, според логиката на веројатното, ја издига релативноста на гледиштата на идеално рамниште без оглед на херменеутичките можности. Уметничката логика на секој облик е неменлива до Платоновото незадоволство од Сликата и Писмото кои на различни прашања одговараат едно исто, иако, мора да се признае, дека тоа "едно исто" е толку длабоко што може да задоволи безброј прашања од сите човекови области. Уметноста со сите свои видови е пролепса која воспоставува аналогија меѓу Стварноста и визијата на Стварноста. Невидливото, скриеното, потајното и непознатото, постојана интрига на духот, се укинуваат во совршено осветлениот простор на обликот, секогаш, дури и при намерното градење енигми, или намерно и ненамерно затворање во Corpus Hermeticum. Растурената за нашата свест реалност, се схематизира во ред и поредок во кои а-топичноста се сместува во безбедна топика која ѝ овозможува почесно признание на логичност. Во ваква честита и сериозна логика на алогичното, магично се затвора Тајната на Светот, постојано како нејзино различно откривање на трите "светски плана",

"преден", "задан" и "метафизички". Козмичкиот ред сводлив единствено на Судбина и Нужност, се претвора во мит кој може да го насочува драматичното лице - Судбина.

Во поетскиот мит сосема е видлива намерата - со логос да се обезбедат сите димензии на творечката топка како отскок кон сознаен топос. Реалната *materia diffusa* се преточува во јазична синтакса која ги подредува прагматските синтагми во систаса што се заложува и за "најфантастичната" замисла; етичкото и патетичкото се јавуваат во естетички облик, а естетичкиот облик ги содржи универзалните етики и патетика, и како определено добро ( $\tau\delta\ \alpha\gamma\alpha\theta\acute{o}\nu$ ) кон кое цели секаква енергија, особено праксис, и како видова поетичка аретологија.

Поезијата, секогаш, и етички и патетички, помеѓу два пола - живот и смрт, твори миметички простор во кој се наоѓа поривот за откривање на смислата и на едното и на другото. Поетската форма како "премин во Битие" се гради според суштинска аналогија на идејата за Едно и Цело. Ова е всушност метафоричноста на обликовниот процес - пре-несување сознание за Целината во целовитост која ги содржи сознатливите димензии на стварноста - кон што, кога, за што, кому, поради што ( $\pi\rho\delta\varsigma\ \acute{o}\nu\ \eta\ \acute{o}\tau\epsilon\ \eta\ \acute{o}\tau\omega\ \eta\ \acute{o}\tilde{\nu}\ \acute{\epsilon}\nu\epsilon\kappa\epsilon\nu$ ). Убавината во победничкиот *habitus*, од материја *sub specie mortis*, низ жал, страв, гнев и други страдања, создава врвна радост на творба *sub specie aeternitatis*. Секаков скептицизам, цинизам, *odium et taedium*, се претвораат во

радост, задоволство и восхит, благодарение на цврстиот облик; најапсурдниот исказ на реалноста ја потврдува својата бесмисла во смислениот прагматски состав; дури и жестоката замисла да се урива смислата на животот се преобразува во страсна желба за градење облик. Поетиката не ја редуцира стварноста на мислење, нејзиниот козмос е (како -  $\omega\varsigma$ ) телесен, така што секое поетско дело си обезбедува маркантна индивидуалност, плотна но не - пропадлива убавина која се ре-креира со секое поколение, а се памети како посебна persona во историјата на човештвото. Така Ајсхилев Прометеј станува еден од "светците" на Човештвото, а Сократ "живее" како Платонов Сократ. Самата, пак, драма твори вистинска телесност, зашто нејзиниот  $\theta\upsilon\sigma\lambda\omicron\varsigma$   $\mu\acute{o}\rho\omicron\varsigma$  - гледањето на нејзиниот козмос, не е само дејност на духот, туку остварена сцена на живи лица кои дејствуваат во ритмични схеми, така што секоја единка се јавува во полн надворешен и внатрешен сјај и во сјајот на целината. Било како театар на поединечната свест или како општо гледалиште, драматичната динамис дејствува како мимеса на дејствувачи ( $\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\epsilon\varsigma$ ), качествени чинители кои со оглед на етхос и дијаноија градат собитија во судирот на искажаните тврдена, одречувања, докажувања и побивања во просодиска дикција како хармонија и ритам на логосот. (За поетиката 1457 а 24)

Иако однапред промислено, се чини дека поетичките лица се здобиваат *hic et nunc* со етичка определба според дејствувањата и собитијата во кои учествуваат како во

спонтана праксис и во која се определуваат со избор кој не може да биде поинаков од принудата на стварносна логика. Лицата се вклопуваат во логиката на целината како носители на успешна или неуспешна пракса во која се погодува или се промашува целта (за трагичното дејствување погодувањето на целта - τὸ τυχεῖν, не е запазување на живеенето, туку чување на идеалот; секој трагичен избор е метафизички копнеж и подготвеност за ис-качување во состојба на страдање и гибел).

Сето ова планирање во привид на животната спонтаност (оттаму и привидот на игра и привид, "измама" и илузионизам) се содржи во цврстата уметничка логика (која може да биде и дајмонска состојба, ingenium, θεία μάχια, ἐυθουσιασμός); сè треба да има своја целосна причина, "прагма поради прагма" (τάδε διὰ τάδε), а сè ова совршено логично треба да настанува наспроти очекувањето, каузално, а парадоксално. "Чудесното" (τὸ θαυμαστόν) не смее да се случи, тоа треба да произлезе од логиката на систасата; дури и она што е по случајност чудесно, поетскиот облик го содржи како веројатно нужно. Стариот логичар знае дека флуидноста на уметничката фикција (ја нарекува τὸ ψεῦδος, τὸ πεποιημένον, За поетиката 1460 а, - лага, измислица) треба да добие мајсторска убедливост на целовит состав кој како крепост ќе ги задржи сеништата и привиденијата за да ја изиграат својата маскирана игра на Суштината која не може да се прикаже себеси зашто е со Еден Лик, ниту може да се



појави во својата асхематска вистинитост. На суштината ѝ е потребна поетичка *ποικιλία*, шаренило, боја, разноликост, која е привидно привидна, и во ова е паралогичката содржина на уметничката логика. Од самата систаса на митот (*ἐξ αὐτῆς τῆς συντάξεως τοῦ μύθου*) во која се нужно вградени смислените прагми, произлегува метабасата на суштината; битно е, овој чудесен свет на шарени сенки да се движи во кружен ланец зависности врз основа на метабасата, од привидот до видот. Секој поетички облик нуди, дури принудува, сознание, а во совршениот облик, трагичкиот, таа принуда се извршува низ засилена страсност и чувственост *διὰ ἐλέου καὶ φόβου*. Трагедијата својата "честитост" ѝ ја должи на логичната *μεταβολή*, промена која *παρὰ δόξαν* извршува премин од незнаење во сознание (*ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν*, 1452 а 30). Всушност секој поетички вид, вклучувајќи го и комичкиот, се гради на таа структура (заплет и препознавање - сознание) во метабаса на чувствена вознемиреност сè до сознајна тишина, која е најтажна среде комичното. Поетиката ја открива страсноста на антропологиската праксис во потрага по сознанието. *Γνώθι* - е Аполоновата порака која се спроведува во хипотетичка поетска стварност. Нужен е театар од индивидуализирани знакови кои исчезнуваат во ексодос оставајќи ја на сцена невидливата, но препознаена суштина.

Уметничкиот облик треба да се објавува божествено вдохновен и божески сигурен во својот состав на стварноста и без помош на семоќните Богови, иако - на Боговите

им даваме да видуваат сè (ἅπαντα γὰρ ἀποδιδόμεν τοῖς θεοῖς ὄρῳν, 1454 b 5), вели Аристотел во За поетиката, со господска иронија. Мајсторската поетика им го одзема зборот на овие Мокници што обично им се дава "надвор од драмата" (ἔξω τοῦ δράματος). Во самата поетска драма (а нема поетска творба без драма), стварноста не смее да ја води Бог, дури и кога учествува како драматско лице, туку уметничката логика од која произлегува целото збивање. "Ништо алогично да нема во прагмите" (ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασι, 1455 b 6), порачува авторот на теоријата на уметнички реализираната веројатност.

Логиката на веројатните прагми треба да има септилна реалност, - На тоа треба строго да се внимава, вели Аристотел, советувајќи ништо алогично, а освен тоа на септилноста (αἰσθήσεις) која нужно ја следи поетиката (ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆς, 1454 b 16); не апстрактна логика на веројатностите, туку видна, слушна, "допирлива" стварност. Тој необичен, а убедлив свет, се развива во самостојна логика до тој степен што Аристотел, забележувајќи му на Ајсхила неубедливост на трагичкото лице Орест во Хоефори, духовито искажува навидум парадоксален исказ: имено, Ајсхиловиот Орест говори она што сака поетот, а не митот! (αὐτὸς λέγει ἢ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος, 1454 b 33-34). Со други зборови поетот не смее да се однесува хибристично во поетскиот простор, тој самиот треба да ѝ се потчинува на почетната хипотетичка содржина, а

веднаш потоа обликoвна автономна економија. Ни Бог, ни Поет ех machina; механицизмот и насилничката (странична) изработка ги нарушуваат органското единство и "природната" конституција на уметничкото тело. Еднаш основан, обликот се развива според свои причини и станува последица на сопствени вини; тој има своја семиологија рани и белези, свој говор и разговор, своја тага на секавањето и минувањето низ поетскиот простор. Сè треба да биде јасно за гледање ивидување "како да си присутен крај самите собитија", вели Аристотел. Поетиката не е илузија, туку визија на светот што се набљудува во целина (*θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου*, 1455b 2). Целината (и општоста) се именува со хипотетички имиња (*ὑπόθευτα τὰ ὀνόματα*) и се раздвигува по свои патишта (*οἰκεία ἐπεισόδια*).

Убедливоста на секој облик се содржи во неговиот логос, убедливоста, пак, на книжевната поетика, исклучиво во логос и како миметичко средство, и како предмет и начин; од логос се подготвуваат (*ὑπο τοῦ λόγου παρασκευασθῆναι*) докажувањето (*τὸ ἀποδεικνύναι*), побивањето (*τὸ λύειν*), чувствата (*τὰ πάθη*), величината (*τὸ μέγεθος* или *ἡ μικρότης*). Логос е творец на реторичкото, естетското и естетичкото. Автентичните идеи (*τῶν αὐτῶν ἰδεῶν*) се јавуваат (*φαίνεσθαι*) како сетилно доживување.

За да го постигне чудесното, поетиката ствара не-обичен јазик кој ги врзува во симпатетичка аналогија не-обичните прагми низ само нејзе својствена метафорика,

поточно, метафорички процес. Оваа динамична метафорика е творечко пренесување на содржина и суштина од едно на друго рамниште: од аморфија во морфологија, од облик - праксис во облик - поема, или, мимема, кому метафората му е одлика и обличје (τὸ γὰρ εἶ μεταφέρειν τὸ ὁμοίου θεωρεῖν ἔστιν = добро пренесување - согледување истоветност, 1459 а в). Најчудесниот феномен - јазикот, така кревок навидум, гради и разградува фантастични светови. Поетичката лексис има достоинство (σεμνὴ λέξις) да носи соматски и ноетички знакови, семиотичка иконологија, реторичка аподеиктика, сложен семантички говор (φωνὴ συνθετὴ σημαυτικὴ) во широкиот простор меѓу јасност и енигма. За да го постигне ова чудо, поетскиот јазик треба да биде непознат, туѓ на секојдневие-то (τὸ ξενικόν). Самиот атрибут ξενικός содржи необична опозиција - туѓ, а гостопримен: не оној "установениот" (τὸ κύριον), туку возвишен (σεμνὴ) кој ја отклонува (ἐξαλλάττουσα) секојдневноста (τὸ ἰδιωτικόν) употребувајќи го невообичаеното (ξενικοῖς κεχρημένα, 1458 а 21). Иако метафорична (ἐκ μεταφορῶν; κατὰ δὲ τὴν μεταφορᾶν), поетичката лексис треба да биде благородно јасна, да ја чува мерката во елитноста за да не го затвори поетскиот облик во целосна метафора - енигма која дејствува како нем барбаризам, зашто и енигмата ќе создаде слична немок: имено "истата идеја ја има и енигмата, да говори суштина која нема можност да се соедини" (За поетиката 1458 а 26-27). Не гатанка, туку искусно и благородно пренесување кое не-обично ја согледува

истоветноста на нештата што обично се различни и спротивни; метафората гради фина загадочност, не гатанка. Поетската лексис ја отклонува привиката (*παρὰ τὸ εἰωθός*), ја одбегнува наивноста (*τὸ ἰδιωτικόν*), не ја поднесува баналноста (*τὸ ταπεινόν*). Поетиката заговара суштинска аналогија која се содржи во мајсторската метафоричност, мимеса на козмос, ред, хармонија и ритам како систаса на логосни и логички прагми. Метафоричното својство на поетиката е теорија (*θεωρία* - гледање) на стварносната хомологија, природна дарба (*εὕφροια*) или дајмонска моќ да се види суштината на стварноста во целина, наспроти дијализата и дијафората што ги извршува разумот.

Од една страна дајмонизмот на метафоричката динамика, од друга динамис на единство на праксис, се суштествени својства на обликот - мит. Аристотел засилено настојува на единство на дејство, но никаде не говори за единство на време и место, зашто во драмата таквото единство е органската сплотеност на динамичниот заплет и силовитиот расплет, а во другите видови самата мимеса на една праксис воспоставува уметничко (симболично) време, и уметничка (симболична) топка. Органското единство на овие симболи ја создава драматичноста која е основна одлика и на лиризмот. Во самата диегематичка (*διηγηματική*) поезија, уметничкото време е ограничено на една праксис, инаку се создаваат "синтези на историја" (*ἱστορίας τὰς συνθέσεις*) во која разновидната праксис се врзува едно по друго, често по

случајност (*ἔτυχευ*) без заедничка цел, без ентелехија (како да сака да го утеша човештвото за многуте изгубени уметнички облици) Аристотел заклучува дека многу поети постапуваат во таа смисла неискусно и неуметнички (*οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσιν*, 1459 а 29).

Парадигма за совршена синоптика на дејство, време и простор, прегледност од почеток до крај и, покрај величината (*μεγαλοπρεπεία*), големина со мерка (*τῷ μέγεθει μετρίαζον*, 1459 а 34) за Аристотела е Хомеровата епопеја. Поетот не пее ниту за Еден, ниту за едно време, ни за повеќекратна праксис (*πρᾶξις πολυμερῆς*), туку за една завршена праксис која може да се измери со прагматската систаса (*κατὰ τε συστάσεως*) на една трагедија. За разлика од драмската опсис, во епопејата Аристотел посочува епски паноптикум, – во исто уметничко време творење мимеса на многу делови (*πολλὰ μέρη*) на дејство и простор. Сепак ова се само делови на една праксис. Уметноста содржи привид време, уметничкото време е простор за обликовна ентелехија: секоја форма има свое време, т.е. ентелехиска содржина која со определена брзина, зависна од тесната или опуштена каузалност на прагмите, стреми кон целта за да го затвори кругот.

Таа ентелехија не смее да ја нарушува поетот: "Зашто самиот поет најмалку треба да говори (*Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὸν ἐλάχιστα λέγειν*, 1460 а в)", најсериозно препорачува Философот (вака извлечена синтагмата може да заведе на Платоновото тврдење дека – не поетот, а сам Бог говори

низ него, поетот е гласник Божји; сепак Аристотел мисли сосема друго: - нека не говори и нека не објавува поетот во свое име, зашто според неговото отворено говорене нема мимеса). По некоја таинствена автономија во поетичкиот облик се вградува чудесното ( $\tau\delta\ \theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{o}\nu$ ) и алогичното ( $\tau\delta\ \acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\upsilon$ ). Драматичното "чудесно" се содржи во очудувачкиот пресврт на прагматската систаса, а епското "алогично" е волшебното кое по определена паралогика ја гради својата логика; навистина многу различности и спротивности на логос, но стариот логичар ја раздвојува разумската логика од поетичката. Обичната логика ја унижува уметничката стварност, ја прави проста; "нашата душа" ја прифаќа творечката паралогика за да ѝ се отворат дверите на тој волшебен свет. Признавајќи ѝ ја оваа динамис, Аристотел благонаклонето гледа на уметничките "лаги" ( $\psi\epsilon\upsilon\delta\eta$ ); паралогичноста му успева само на одличниот мајстор; Хомер знае како треба да се смислуваат лаги ( $\psi\epsilon\upsilon\delta\eta\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu\ \acute{\omega}\varsigma\ \delta\epsilon\iota$ , 1460 а 19). Со длабоко разбирање на поетичката суштина Философот мудро советува дека е подобро да се одбира неможното, а веројатноста, одошто можното, а неверојатното т.е. неубедливото ( $\pi\rho\alpha\iota\rho\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota\ \tau\epsilon\ \delta\epsilon\iota\ \acute{\alpha}\delta\upsilon\nu\alpha\tau\alpha\ \epsilon\iota\kappa\acute{o}\tau\alpha\ \mu\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu\ \eta\ \delta\upsilon\nu\alpha\tau\acute{\alpha}\ \acute{\alpha}\pi\acute{\iota}\theta\alpha\nu\alpha$ ). Логиката на алогичното е единствениот и цел облик - мит; другата, необработена, несоставена алогичност треба да се исклучи, таа нека остане надвор од митската творба ( $\acute{\epsilon}\xi\omega\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\upsilon\theta\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ ); во принцип не треба да се составуваат митови во кои може да се случи алогичното, зашто вакво

нешто се случува само поради невештина. Сето атопично и алогично мора да се обликува во висока смисла (*εὐλογωτέρας*) Евлогичноста е во редот и поредокот. Во таа смисла, вели Аристотел, пречи и "премногу сјајната лексис" (*ἢ λίαν λαμπρὰ λέξις*, 1460 b 4-5); блескавата лексис укажува на празно место во поетскиот простор. Не сјајна лексис, туку прагматска напнатост во мимеса "на она што беше било, на она што е ... или на она што мора да биде" (*οἷα ἦν ἢ ἔστιν ...ἢ οἷα εἶναι δεῖ*), мимеса на целосна онтологија (1460b 10) Наспроти повеќето толкувања на "имитативната" природа на уметноста, т.е. погрешното сфаќање на Аристотеловата теорија на мимесата, Аристотел настојува на нејзината онтолошка содржина. Аристотеловата поетичка мимеса во овој исказ (и општо во целата *Поетика*) сосема прилега на Хесиодовото пеене за Хеликонските Музи кои ја носат целата козмичка меморија - она што било, што е и што ќе биде (*Теогонија* ст.38). Како да е творењето мимеса Платоновото тврдење дека творечка манија и мантика се под еден знак - откривање вистина; "Ќе им ја покаже на граѓаните времето кусо мојата манија, / ќе им укаже на вистината што пристига јавно...(*Δείξει δὴ μανίην μὲν ἐμὴν βαίῶς χρόνος ἀποῖς / δείξει ἀληθείης ἐς μέσον ἐρχομένης; Ὑποθήκαι εἰς Ἀθηναίους*, 10), пее Еден од Седумте Мудреци, поетот Солон, кој го гради човековиот козмос - πόλις во творечки занес на она што е, и на она што мора да биде.



Но, не само што треба да се укаже на "вистината што јавно пристига", туку таа во творбата треба да се открива. Според "потсмешливиот" исказ на Хесиодовите Музи - Знаеме да говориме и многу лаги на вистината слични (*ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα*, Теогонија ст 27), поетичкиот човек треба да го изостри умот за питискиот јазик на поетиката. И Аристотеловата теорија допушта таков привид во миметичката сфера, - не само она што е и што треба да биде, туку и "она што говорат или се причинува" (*ἢ οἷα φάσιν καὶ δοκεῖ*) е предмет на поетиката. Се чини дека Аристотел ѝ доверува на поетиката укажување на стварното и во она што се јавува како привидно. Сепак, секој поетички привид - *εἶδωλον* е Ерос кон сознанието, кон "невидливата мерка на сознанието" (*Γνωμοσύνης ἀφανὲν μέτρον*, Солон, *Ἵποθήκαι εἰς ἑαυτὸν* 16), како што пее мудриот Солон. Обликувајќи ја бескрајната граѓа од онтичкото (*οἷα ἦν ἢ ἔστιν*) до приповедното (*οἷα φάσιν*), од имагинарното (*οἷα δοκεῖν*) до метафизичкото нужно (*οἷα εἶναι δεῖ*), поетиката мора да содржи автентична точност (*ὀρθότης*) која се разликува од точноста на другите вештини, знаења и искуства. Грешката на поетиката (*τῆς ποιητικῆς ἀμαρτία*) е исклучиво нејзина, сопствена - изневерување на уметничката ентелехија. Не е поетичка грешка да се наслика "кошута со рогови", но уметничка грешка е тоа суштество да се твори "амиметички" (*ἀμιμήτως*)!? (1460 b 31-32) Неверојатно, но Аристотел ги опонира "реалистичното" прикажување и миметичкото творење!

Творење мимеса не е подражавање на реалниот изглед, туку на внатрешната содржина, реализирање на суштината на миметичкиот предмет: не реализам, туку есенцијално реализирање – кошутата мора да се докаже во поетичката иконологија како Кошута, макар со рогови!

Се чини дека мимесата ја принудува стварносната суштина да се појави во идолот на нејзиниот изглед како различит облик дејствителност – мимема на телесност во која е концентрирана идејата. Поетскиот облик твори естетичка суштественост, а не реален предмет кој е ирелевантен за поетската идеја (Ајсхиловата трагедија Седумината против Теба е драма на знакови, артефактна семиотика која ја носи целата поетичка семантика: "низ објавување" во драматична лексис се судираат штитови на кои се насликани митски симболи и иницирани симболични искази кои создаваат антиципација на трагичната содржина; хероите се само имиња, носители на знаковните антитези). "Не она што е вистинско, туку она што веројатно е потребно" (οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως δεῖ, 1460 b 33). Всушност поетската вистинитост е целокупната нужност на обликот – да се твори како што треба (идеално), занемарувајќи ја поединечната реалистичност. Ова поетичко правило – како што треба, се однесува и на поетската вистина за божјата суштина: божествената сфера не се обликува според побожните приговори на рапсодот Ксенофан (1461 a 1), ниту според гневните афоризми на Хераклејт: – Можеби ова не е добро ни вистинито според побожноста, забележува

Аристотел со благ потсмев, но творечките митови имаат своја фантичка стварност и се потврдуваат според исконската свест. Моралноста на надворешните логоси и чинови е индиферентна за поетската логика и етика. Поетската етика се однесува на смислената мимеса на дејствителноста според творечкото битие (πρὸς ὄν), според уметничкото време (ὅτε), според односот меѓу прагматската ситуација (ὅτω) и според обликовната цел (οὗ ἕνεκεν); (1461 a 7-в). Поетиката има своја ортологија која се содржи во метафоричноста, дијајресата, амфиболијата, полисемичноста, ритмот и хармонијата; реалното неможно не е поетското неможно, и обратно. Поезијата се искажува со доблеста да го улови веројатното во парадоксалното. "Противречностите" (ὑπεναντιόα) на поетиката се побиваат само според поетската логика - "исто според исто и исто така" (τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαυτῶς, 1461 b 17): истоветност на "најфантастичните" хипотези (ὑποθεσεῖς) - во доследноста на градењето систаса. Поетската убедливост, според Аристотел, одговара на пет вида приговори:

1. Нешто "како неможно" (ὡς ἀδύνατα), но за поетиката правилно, зашто е целесобразно (εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς), а целта е постигната ако се створи "потресувачкото" (ἐμπληκτικώτερον).

2. Нешто "како алогично" (ὡς ἄλογα), но, веројатно е да настанува и против веројатноста.

3. Нешто "како штетно" (ὡς βλαβερά), - но, "штетноста" на дејствителноста не важи за поетичката етика; не - дали е нешто возвишено или ниско надвор од обликот, туку - дали е "штетно" или "полезно" за соодносите во миметичкиот свет.

4. Нешто "како противречно" (ὡς ὑπεναντία), - но поетиката има своја внатрешна непротивречност.

5. Нешто "како да е од онаа страна на исправноста според вештината" (ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην), - но техничката или епистемолошка исправност не се совпаѓаат со исправноста на поетската фикција.

Очигледно е дека Философот ја гради поетичката апологија во спротивставување на уметничката логика и логиката на реалноста, доближувајќи се до теоријата на над-реализмот; Всушност, според Аристотела, поетиката е "природно" "над-реална", надреалноста е нејзино својство. Во овој дел на Поетиката паѓа во очи настојувањето на адвербот како (ὡς) не само во формулирање на "приговорите", туку во целата поставка на миметичката содржина; се чини дека овој збор е клучен за природата на мимесата: "како" е вклучување во поетичката "игра", замислување претстава, фингирање, измислување; едно е вакво или онакво во праксата, емпириска и ноетичка, друго е кога минува истото тоа во мимема на пракса и живот; во нова стварност секоја поетичка прагма е во однос како со реалитетот под чиј лик ја игра својата ролја на неговата суштина.

- Систасата не смее да биде составена од алогични делови (*ἐκ μερῶν ἀλόγων*, 1460 а 28), зашто поетската логичност ја прави убедлива и атопијата, вели Аристотел, откако прорачал - треба да се одбира повеќе она што не е можно, а е веројатно, одошто она што е можно, а неверојатно (1460 а 26-27).

- Убавината на поетичките говор и чин се содржи во убедливоста на целиот состав (1461 а 5-9). Секој исказ добива оправданост и значење во контекстот (*ἐπισημοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημαίνοι τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ*); имено - треба да се погледа што би означувало тоа во она што е речено (1461 а 32).

Јасно е дека Аристотел пред сè верува во философската природа на поетиката, а потоа истражува, не измамничка убедливост и површна заводливост, туку врвна структурираност на обликот кој треба да има козмичка рамно-тежа и да ја содржи "вистината која надоаѓа", што ги обзема сетилата, го освојува видот со блескавата утописка "реалност", ја заситува жедта за потполност и исполнетост. Трагичкиот облик ја извршува онтолошката пролепса во најголема мера, зашто низ проблесок (*τὸ ἐναργές*) го подига сознанието (*ἀνάγνωσις*) во простор на интензивна и густа миметичка прагматеја.

За Аристотела трагичката форма е *simulacrum* со кој испитува како се обликува чудесното за да предизвика (сознаен) потрес (*ἐκπληξίς*); сетилата отапени од привиката,

а душата дремлива во секојдневието, се потресуваат, се изоструваат за да ја прифатат суштината - ератолошкото совладување на светот во неговото совршенство.

Поетската патетика, артистички оддалечена за естетичко доживување, секогаш е блиска за етичка и метафизичка симпатија (*συμπάθεια*); состраданието посредува меѓу конфузната непосредност и дифузната претстава на идеалното; таа овозможува копнеж и анамнеса која ја опфаќа стварноста во сите димензии. Уметноста извлекува и обликува вселенска хомологија и животна симпатија, а ова "чудесно е слатко" (*τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ*). Оваа синтагма е извлечена помеѓу парадигматичките укажувања на постигнатата уметничка цел, и јасно, не е само аристотеловска и платоновска; во целокупната теорија на поетиката се настојува на овој поетички феномен, кој навидум афективен, претставува првичен импулс за "издигане" (*ἀνά*) на сознанието (*γνώσις*). Во просторот меѓу чудното и формално логичното, изненадува слаткоста на чудесното и води кон слаткоста на очудување. Уметноста го буди човековиот нагон за освојување астрални и хадски *terrae incognitae* за да се доживеат опасностите на суштествувањето. Но овие артистички авантури бараат високо мајсторство во правењето облици.

- Најмногу Хомер ги има поучено другите како треба да се осмислува лагата (1460 а 19), вели Аристотел со философско простодушие. Дали со оваа забелешка Аристотел го надминува својот Учител чија вистинољубивост не поднесува

ни "уметнички лаги"? На Ученикот му е битно да ја открие философската природа на поетиката. Ако е историјата куп извршени дела кои не произлегуваат едни од други, иако "на-вистина" станале и се извршиле, тие претставуваат несущтинска реалност. Уметноста пак во органска поврзаност твори мимеса на суштината, на смислата; ја содржи идејата на козмичката ентелехија. Се чини дека уметничката постапка "ψευδῆ" е намерно смислена "измислица" која "откривањето" на вистината го овозможува поради совршениот поредок на прагми и идеи во кои се контемплира вистината, не на реалноста, туку на Светот и животот. Мора вака да се толкува оваа фина иронија на сметка на "божествениот" Хомер. "Лагата" се содржи во "страничното заклучување" (παράλογος), не во аподиктичкиот суд својствен на сувиот разум, кој постава непробојни граници, туку во неограниченото на-сетување на разумски неисказливата Вистина која според фиктивна логика се оформува како метафоричка метафизика: "Зашто луѓето си мислат, ако е присутно А (τοῦδὲ ὅτιος) дека е присутно и В, или ако се случува А дека се случува и В, и тогаш мислат, ако е В вистинско, дека и А е или станува исто така; а тоа е лажно. Затоа треба, ако е првото лажно, а второто вистинско, да се додаде дека и првото е или станува вистинско. Зашто поради знаењето дека второто е вистинско нашиот ум погрешно заклучува дека е и првото" (1460 а 20-25). Аристотел, големиот логичар, не може да одо-лее, а да не ја открива магијата на уметничката убедливост

сведувајќи ја на магионичарски трик - изведување "сило-  
 зам" по спротивен пат и своевидно заведување на душата:  
 поради знаењето дека "другото" е остварено, душата парало-  
 гистички (*παράλογίζεται*) заклучува дека - како да е стварно  
 и претходното (*ὡς ὄν*). Парадигма за паралогистичка логика е  
 една епизода (*ἐκ τῶν Νίπτρων*) од составот на Одисеја: имено  
 пред да му ги мие нозете *дадилката* Евриклија, на препра-  
 вениот Одисеј, тој ја убедува Пенелопа дека скоро го има  
 видено Одисеја; таа не верува; за да ја убеди тој ѝ ја  
 опишува облеката на Одисеј; Пенелопа поверува - штом ја  
 "согледала" облеката, го согледала и херојот: Ако бива А  
 бива и В (во составот на собитијата *τάδε διὰ τάδε*); но ако  
 бива В, значи бива и А (последницата ја докажува причината).  
 Вештината на поетот е *паралогизмот да го претвори во логос,*  
*но не разумски, туку митски.*

Со одлично познавање на реторичките спекулации,  
 Аристотел во поетиката согледува совршен начин за парало-  
 гистичка (уметничка) логика во структурирање уметнички  
 прагми со животворна енергија на логосот и неговите чудесни  
 пресврти. Илузијата е во мајсторството, визијата е во по-  
 етската содржина и суштина. "Сликањето невозможност" ја со-  
 држи најфилософската одлика - творење "она што треба":  
 Сеуксид го слика неможното - идеалното, зашто "парадигмата  
 треба да надминува" (*τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν*, 1461  
 b 13); поетиката е миметика на идеалното - да се из-мисли  
 примерок кој го надминува реално постоечкиот.



### 3.1. Систаса на прагми како поетички холизам

Целината го причинува познанието, но не како препознавање поради повторливоста на искуството, туку поради неповторливоста на конкретното обликување. Таква неповторливост и неделивост, сепак не може да има секој вид логос, туку исклучиво уметничкиот, естетичкиот. Уметничкиот мит е плотен строј во чија "индивидуална" внатрешност пребива онтолошка супстанција која според своето поимане се однесува како *Едно* (ἕν).

Деловите на митот, ако се логично устроени, не ќе смеат да ја напуштат целината, а таа да не почувствува, ниту ќе ја надминуваат со мајсторска виртуозност, ниту ќе се осамостојат во епизодичност, туку своите схеми органски ќе ги соединат со главната обликовна схема. Ваква нецеловитост поради автономија или излишност на пооделни делови со "празни места" и претерано реторичко мудрување, Аристотел посочува во поезијата на, инаку саканиот, Еврипид; кај Еврипид целината често се разбива со реторички монодии и неповрзани хорски песни кои делуваат како парабаси (за Аристотела Хорот треба да дејствува во логичниот состав на драмата како едно лице, нужно судбински поврзано со другите лица). Мајсторскиот облик е само навидум слободен и спонтан состав, всушност тој претставува пресметано градежништво не само во однос на качество, туку и на прагматско количество

(κατὰ πρόσα καὶ ποῖα) според површинска, композициска и длабинска структура. Мајсторскиот план на делото по површина опфаќа главно наследена и вообичаена структура – пролог, еписодии, пресврти, строфи, антистрофи, еподи, епилог и слична реторичка градација, додека по вертикала се структурира вистинскиот мит кој го твори делото како единствено – ја продлабочува интригата во перипетии, препознавања, страсти и пресврти, но според идејата на единственост и неделивост. Уметничката стварност во "реална" појавност настојува на идеалност, а идеалноста се искажува во ритмичноста и хармонична пластичност на монолитната целина.

Најдобро составен мит е сепак оној кој е мимеса на добро и доблесно извршена праксис (εὐπραξία): опфаќање на дејност која се стреми кон дајмонско добро во творечка мимеса на таквата веројатност, дава заложба за цврст, што значи, убав состав (εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσειс, 1447 а 10). Во секоја, пак, праксис, во секоја одлука и во секој избор на дејствување мора да се содржи цел (τέλος): "Митот е, вели Аристотел, мимеса на праксис" (ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησιс, 1450 а), мимеса која ја проицира фиктивноста на уметничката содржина во сферата κατὰ εἰκὸс ἢ κατὰ ἀναγκαῖον – според веројатност или според нужност. Всушност уметничкиот мит е "измислица" – ψεῦδος; уметничката логика е паралогистичка (παρалоγισμὸс) па, пред да говори за мајсторството – како се создава убедлив облик од измислена и паралогистичка содржина, Аристотел повеќе пати,

уште во почетокот, ја нагласува оваа метаморфоза на парало-  
 гика во логика со равенката - мит = систаса на прагми (*λέγω  
 γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύστασιν τῶν πραγμάτων*, 1450 а 4).  
 Систасата на прагми е творечка постапка од најкачествен  
 ред, зашто таа го при-чинува обликот, а обликот е највисо-  
 кото нешто: "Највисоко од тие нешта е систасата на прагмите"  
 (*Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις*, 1450 а  
 5); таа најзначајна постапка е носител и чинител на убедли-  
 воста (*πιθανῶς ποιεῖν*); обликувањето е своевидна телеологи-  
 ја, а целесообразената логика е обликување; пониско е она  
 што е етапа и премин кон друго, а совршено (*τέλειον*) - она  
 што е заокружено околу својата цел; не "едно по друго изна-  
 редени зборови" - *ἐφεξῆς*, како реторички редослед, ниту  
 измислување софизми, како што вели Платон во Фајдрос, - за  
 мала прагма крупен исказ (*περὶ σμικροῦ πράγματος ῥήσεις  
 παμμήκεις ποιεῖν*), а за голема прагма ситен (*περὶ  
 μεγάλου...πάνυ σμικράς*), туку вистинит и жив органски  
 состав на соодветни прагми како единствена целина.

Поезијата стреми кон суштината на општото, но  
 нејзините форми се строго посебични; философската општост е  
 само основа (*ἀρχή*) на видливиот, сетилниот и "полн душа"  
 уметнички облик. Систасата ја подредува целината во делови  
 кои меѓусебно се докажуваат укажувајќи на целината. (Се  
 разбира систасата е секој вид органски составен логос и  
 надвор од уметничката митопеја; секоја артистичка динамика  
 за строене целина). Обликот се движи заокружено, таа

сферичност ја изразува идеалноста во апсолутна ограниченост, или, апсолутна неограниченост на онтологиското.

Добрата уметничка систаса се изразува во симетрија, не само на разновидности, туку и на спротивставености без кои нема динамично единство од многу, ниту многу во единство. Суштествено класично својство е обединување на математички ред и геометриски простор со мимеса на митска прагматска содржина, чие јадро е исконска култна и мистеријска суштина, во широкиот распон меѓу аполоновска ониричка светлина и дионисиска оргиастичка мистика; математика и мистика се првобитните творечки импулси, и философски, и поетички; две антиномиски сфери - страст и бестрасност, прекумерност и "ништо прекумерно", нагон за посебичност и нагон за "распрскување" на посебичноста. Меѓу овие антиномии создадени се (и изгубени) бројни совршено лични форми кои ја посведочуваат единствената Целина. Имено, иако совршено лични, поетските облици на хеленската уметност секогаш се исполнети со универзална духовна сфера.

Особено универзална супстанција носи лирската песна, наспроти вообичаеното определување на нејзината изразита субјективност. Од самиот почеток, во ткивото на епската поезија, лирското е носител на сеопшта чувствена енергија; ваквата одлика на лирска универзалност се задржува во долгата еволуција на поезијата од Хомеровата лиричност до александриската идила. Наспроти жестоките пориви на епските и трагични лица кои се однесуваат не само

според својата индивидуалност, туку и според прекумерниот субјективитет на волјата и агоничкиот нагон, лирската поезија својот "тесен" (графички, звуков, лексички) простор го отвора за бескрајна духовност која го спојува мисловното и чувствено лирско лице со универзалноста. Лирската песна всушност е носител на мерката и етичката и метафизичка калкагатхија на облиците. Физичката и духовна сфера на старата лирика е урамнотежен спој на мит и логос, музика и збор. Нејзината "објективност" лежи во архетипската аналогичност според која се воспоставува метафизички силогизам: Судбината (*'Ανάγκη, Μοῖρα, Νέμεσις*) се однесува кон боговскиот Свет како Бог кон Човека, врзувајќи ги во Целина. Основна жедба на древната лирика ѝ е богожедноста; особено кога е еротска; метафизичката еротика е всушност основна одлика на целата појесис; таа ја "пофилософува" поетиката и ја поетизира философијата. Таков чуден спој на философски логос и лирски мит претставува Симонидовата Тажачка на Данае; позната е митологемата за аргивската принцеза Данае, за нејзината љубов со Севс претворен во Златен Дожд и за нивното полубожеско дете Персеј. Префинетиот софист и поет Симонид ја занемарува оваа епска плазма со богата бајковна содржина, одбира само два симбола: мајка и дете, митската девојка што раѓа - Данае, и митското Божествено Дете. Ги исклучува бурните и сложени настани на овој митски киклос, и сета поетска енергија ја концентрира на тажачката на Данае, или поточно, на монолошкиот дијалог на отфрлената

принцеза со Новороденчето, со Севса, а најмногу со својата Судбина. Одбран е најлиричниот облик - тажаленка (*θηῆνος*) која е секогаш и молитва: тажи и моли Данае затворена во "красен ковчег" и фрлена среде бурно море. Лирскиот мит е композиран од кусо и брзо "објавување" на стварносната ситуација и од непосредното појавување на етичкото лице кое ја носи мисловната рефлексивност. Но, за разлика од епската и драмската песна, во овој вид лирски мит нема етичка волја, нема пред-избор, ниту било каков избор за дејствување и дејствителност. Дури го нема ни универзалниот поетски судир помеѓу прекумерност и мерка. Лирската ситуација е напрегната до крај и напната во апсолутна статика: свиткани во "дајдалски ковчег" кој е "чемерен кораб", Мајка и Дете се на врвот на губелноста, скочанети во трпењето, неподвижни во страдањето, во време - Невреме, во Простор без простор, во Стварност - безпричинска последица; тотална пасивност на апсолутна егзистенција лишена од сите разумски категории - нема ни зошто, ни зашто, само - тоа е тоа: вселенска бура, или поточно, егзистенцијална луѓа и во неа Ковчегот како единствен простор на суштествување: суштествување од самиот "четириножен" почеток до самиот "двоножен" расцут, исправената човекова позиција, но сосема лишена од тетрагоналната совршеност. Во Новороденчето и Мајката збиена е онтологиската определба на човековото суштествување во Изгубеност и Тескоба. Бог и неговата Правда се Бура и Нок без светлост. Единствената утеха - детскиот сон и страсна желба за Сон.

Во сонот и привидот е единствената можност да се опстои до - Промената (во смрт или...!) Над егзистенцијалниот ужас се Севс и Дика: божјата правда е ужас, чемер, срам, сè во едно - Нужност. Нова побожност и необична песна, ни херојска, ни трагична. Симонид намерно одбира нехеројска сфера: митот за Данае и Персеј не спаѓа во херојската трагика, туку во бајковната митопеја; Данае и Персеј се во волшебноста (ἄτοπος) на стварноста, на полно лишени од волево дејствување, лишени од можноста да "згрешат"; нема можност да се "падне во грешка", нема метабаза за премин од среќа во несреќа или обратно, нема прилика за хибрис.

Волјата дејствува "однадвор", незнајно кога, каде и како. Новата побожност бара безволево, бездејствено; смртниците оплодени од "златниот дожд" и родени поради божествениот порој, треба да се прифати како последица, смислена од некаква недофатлива смисла; суштествувањето е виор, нема насока, само круг нужности кого го врти судбинската Определба.

Симонидовата песна воспоставува совршено единство на најразлични прагми, и на стварноста надвор од митот, и на најтреперливото појавување на стварноста во митската миметика. Философскиот "егзистенцијалистички" логос се сместува во уметнички мит; продлабочената мисла се инкарнира во тих лирски шепот и плач. Драматичноста, толку својствена за старата поезија, се спроведува низ врвната (и неподвижна) напнатост на лирскиот миг.

Песната е врвно драматична, но не во прагми - собитија, туку во прагми - зборови; тесниот синтаксички простор го принудува поетскиот јазик да скока во место и жестоко да ги судира своите морфолошки единици со антите- тичка содржина често во еден ист знак: "прекрасен ковчег" (λάρναξ δαιδαλέα) подеднакво и "чемерен кораб" (ἀτερπὲς δόρυ); привид на прекрасно дело - вид на гибелно дело; спа- сот е во тханатолошкиот знак - ковчегот; неговиот атрибут е дајдалството, прекрасното човеково својство да твори пре- красност; Ковчегот е и Кораб (уште еден артефакт), но атрибут на Коработ е - чемерност.

- Ветар што движи и пучина раздвижена до неподвижноста на - ужас (δειμα).

- Луња која фучи и мајчинска приспивна песна.

- Тескоба (πόνος) и "мила" мајчина рака (φίλων χέρα) "околу" (ἄμφι); околу "будната" Данае "нок без светло" и "сиња помрачина" (νυκτὶ ἀλαμπεῖ κινάεω τε δυόφω), а "околу" Персеј кој длабоко спие "со срце на доенче" - "мила рака"; прекрасно детско лице на порфирно перниче во "чемерен кораб закован со бакарни клинци"; цврсто граден ковчег - кораб потонат во пенестиот вител: - Над твојата глава длабока вода, вели Данае во Кругот на Нужноста во кој е сеедно Над и Под, Горе и Долу, Високо и Длабоко.

- Да беше оваа гроза, гроза и за тебе! Дали на будната Данае и се причинува Гроза, или за заспаниот Персеј е - Негроза (Εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν)!?



Во страшниот метеж пее плачејќи Данае - спиј ми дете, нека спие море, нека спие безмерно зло!

Сеусе, нека се јави промена (μεταβολία) некоја од тебе, оче!

Крајниот етички судир, како Ојдиповиот самосудир, ја завршува песната во совршено јасна двосмисленост: врвна ироничност која се двои во длабока побожност, или, во длабок цинизам: "Зашто дрско молам за нас Правда, Опрости ми Боже!"

Од почеток до крај е јасно - песната е скептична и "песимистичка", и, на исто рамниште, достоинствена и побожна; сентиментална до плачливост, иронична до одбивање; мрачна и безнадежна, филантропска во суштина; женска во тајачкиот јазик, машка во суморноста на мислата; невина во лирскиот етхос, искусна во безмилосното сознание; во "реалистичка" миметика, метафизичка метафорика; силна лирска непосредност што сигнализира - алегорика; есхатолошка ликовност и козмогониска рефлексивност; крај како почеток на бескрајноста; живот - губелност, смрт - безбедност. Сеус и Дика, дали се Правда или Неправда?! Прашањето на песната е сосема јасно. Се укинува дејствениот Хомеров хероизам, се воспоставува нов, човечки - Подвиг без козмички подвизи, битка без Богови, битка со сопствената егзистенција здобие-на според неискажана и несфатлива божја интервенција. Се чини дека оваа песна не е песна на VI век пред нова ера, туку најчеста човечка песна, иако во тоа древно време

мисловно и етичко поглед. Сепак античката поетика цврсто останува на своето основно становиште – животот е дејствување, борба и подвиг. Етиката се обликува само во дејствувањето, а едно смислено дејствување се обликува единствено и целовито, можеби најсилно, во просторот на една "куса" лирска песна, која е ударна парадигма за "едно и цело".

### 3.2. Поетичка ономатика на едно цело

*Δίκη* е метафизичка и физичка рамнотежа, правда и казна за Бесмртници и смртни; Дике исклучува надеж; праведноста пак, *δικαιοσύνη* бара умереност и мерка. Праведноста на Обликот се спроведува во една единствена мимеса на една цела праксис во сферата на веројатното или нужното (*ἡ μία μίμησις ἐνός ἐστίν*); поради творечката пролепса на веројатното, Обликот мора цврсто да се држи во внатрешноста на прагматската содржина: се одземе ли дел, се разнесува и се разнишува целината (*διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον*, 1451 а 34-35). Целината не се содржи во живеенето на едно лице, зашто "живеенето" е неред, или несогледлив ред; најмногу што може да се постигне во едно трезвено живеене, тоа е – согледување една животна сукцесија во која нема драматична логика. Целината се обезбедува со еден чин во кој учествуваат, поточно, се судираат качествени лица на кои им е рас-поделена антропологиската суштина во ликови, живи,

страсни, волеви, творци на уметничка животна плазма. Универзалното (*κάθολον*) станува поединечно качество на дејствено лице кое извршува качествени дејствија и учествува во собитија. На таа универзална содржина поезијата ѝ поставува имиња (*ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, 1451 б 10*), вели Аристотел. Оваа Аристотелова констатација е необична: Имено Аристотел настојува врз мимеса на праксис како врз единствено уметничко мерило, а сета таа прагматика како граѓа и како уметнички состав ја определува како сеновидна номинална сфера на поименично делење и именување на Целината. Платоноворот "идеализам" ја обвинува миметиката за сеновидност, ејдоличност, празно и пусто именување, а Аристотеловорот "реализам" токму поетичката ономатика ја истакнува како поетички квалитет; низ условни имиња на кои е распределена стварноста - да се открие суштината на Целината и Животот.

Парадигма за веројатното именување, според Аристотела, е комичката поезија: комедијата ја распределува фиктивната стварност на хипотетички имиња и во таа смисла, опфаќајќи го универзалното низ именување, еволуира од неуметнички јамб и ругачка песна (*ψόγος*) упатена кон конкретен поединец, во висока поетика на комичкиот облик. Оваа Аристотелова изјава е, се чини, трето ударно место во неговата Поетика на кое тој недвосмислено ја истакнува философичноста на Поетиката (прв пат - миметика и философско задоволство и радост при создавањето и учењето; втор пат -

поетиката како сфера на општото и целосното е пофилософска од историјата; трет пат - комедијата постига поетичка висина со тоа што го именува универзалното). Трагедијата, особено постарата, обврзана е кон традиционалната (митска) стварност; иако мимеса на веројатното, трагичката граѓа е веќе овозможена и издејствувана низ херојските имиња од праискона. Оваа митска ономатика сама по себе е убедлива стварност, повистинита дури и од реалноста, која не може да има ономатичка тежина, зашто е распрсната и премногу блиска; митскиот логос за Аристотела има несомнено стварна динамика - *оти можното е убедливо (ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δύνατον*, 1451 b 18-19), а да не можело да биде не би било! Според ова, трагичкиот облик се гради од *она што станало (τὰ γενόμενα)*, сосема спокојно вели Аристотел. Но поновата трагедија, сведочи Философот, давајќи го за пример Сократовиот современик, убавецот Агатон, постапува како комедијата, и дава создавајќи (нови, измислени) имиња и прагми; не она што станало (*τὰ γενόμενα*), туку она што е створено (*πεποιήται*, 1451 b 22); интересна е разликата меѓу двата поима: *το ποιηθῆαι* - добива значење на правене фикција, обликување из-мислица.

Како и да е, врз основа на "предадени митови" (*παράβεβημένοι μῦθοι*), или, "измислени", со имиња од преда- нијата или со ново именување на општата животна супстанци- ја, поетиката "убаво се држи" само низ уметничките прагми кои се носители на животното појавување, поточно, на

динамиката на она што може да се појави во животната праксис; поетичкиот облик мора да има со-став чинители (τὰ πράγματα) кои ќе го "реализираат" уметничкиот чин како едно и цело кое се наречува - уметнички мит, а технологиски значи - τῶν πραγμάτων σύστασις: - Ако состави некој добро обликувани етички искази, говорни изрази и размисли, не ќе го создаде она кое ѝ е својство на трагедијата, туку тоа ќе го постигне многу повеќе онаа трагедија која поскромно се послужила со тие нешта, а има мит и систаса на прагми, заклучува Аристотел (1450 а 29-33). Имено уметничкиот мит сосема "нескромно" треба да ја опфаќа целината, а големина-та не смее да му се состои од вообичаените делови на реторичката вештина, туку од логичко поврзување на почетокот со средината, средината со крајот; имено - цело е она што има почеток, средина, свршеток (ὅλον δέ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν, 1450 б 26); ваква целосна големина има естетичка вредност, т.е. одговара на "добро составените митови" (τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους): добро пак составен мит е тој што овозможува да се искористат идеите кои го осмислуваат обликот (κ χρῆσθαι ταῖς...ιδέαις, 1450 б 34). Имина, идеи, согледувања, пракса и живот, сето ова е задача на миметиката и на нејзината прагматска систаса; чудна и чудесна комбинација, како што е сè во уметноста. Говорната уметност собитијата (τὰ πράγματα) ги твори во јазички облици (тие и се не само средства - οἷς, туку и предмети - ἅ и начини - ὡς: λόγος, τὸ λέγειν, ἢ λέξις, ἢ ὀνομασία, ῥήσεις, φωνή;

сета оваа јазичка структура има динамис "да открива низ именување" (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν) и да објавува. Идејата се вградува во облик (εἶδος); поетиката гради миметички облик; книжевноста - миметички облик во логос и ономасија: "Зашто сè што е безоблично, кога настанува, прифаќа облик и идеја, а ако нема удел во логосот и во идејата, останува грдо и исклучено од божествената смисла... Идејата е таа која доаѓа да ги сложи во едно многуте делови, да создаде единствена целина и да ја усогласи со самата себе. Штом е идејата единствена, тогаш и она што го обликува треба да биде единствено, колку што е можно да биде единствено она што се состои од многу делови", вели спиритуелниот Плотин потврдувајќи ги Платоновите и Аристотеловите мисли.

Кај Аристотела - систаса на прагми, во книжевноста, подразбира, јазички "прагми", т.е. јазичка пластика на прагми; кај Платона, пак, ова експлицитно се искажува - систасата на прагми се пренесува на текстуално рамниште; книжевното поетско дело има двослојна градба - искази и прагматеја, или обратно. Уметничките дејства и собитија се градат како јазичка структура во која се "отелесува", т.е. се отелотворува прагматската содржина, јасно во имагинативната сфера на свеста. Книжевната уметничка стварност добива живот само во духовноста и мисловноста; но за ваков живот треба да плати со убедлива стварност - идејата да ја исполни мимемата, миметичкиот облик "животно", "телесно" да

ја рефлектира идејата. Во едно исто – јазичниот логос искажува две стварности, една сознатлива, друга сетилна, гледлива; сетилната убавина сепак се постигнува само со обликување според идеалноста: "Победа над аморфија е божествено дело – εἶδος", продолжува Плотин. Убавината се пројавува само во обликот; обликот укажува на нејзината присутност (παρουσία). Видувањето на оваа присутност Плотин го искажува со јазикот на Сафо, Анакреон, Платон: "Душата ја обзема радост, восхит, истовремено, страв..." (Енеади I 6). Обликот му овозможува на Битието да ја појави својата светлосна суштина; уметноста ја открива таа висока стварност, го разбива мракот на безобличноста која е всушност не-битие, и ја твори појавната убавина која е само прототип на идеалната.

### 3.3. Систаса на прагми и нејзината оптичка димензија

Поетичкиот облик како книжевен мит се истакнува со својата оптичка структура и на лексичко рамниште кое е избраздано со морфолошка разновидност на поимот – вид, и на имагинативно "замислување" слики, призори, претстави и глетки. Оваа митска наклоност за визуелни сензации, од поетиката се пренесува на теоријата и философијата на поетиката.

Обликот, вели Аристотел, треба да биде "прегледен", "пред-очен", големината "добро согледлива"; самиот облик е веќе определен како вид - εἶδος, неговата систаса се состои од "качествени и количествени видови" (πρόσα καὶ ποῖα εἶδη); обликот во својот митски простор изобилува при-зори, сликовни ситуации, ликовно изразени чувства, ликовна метафорика, согледувања, видувања, привиденија, набљудување и толкување урано-семиологија, гео-семиологија и секакви други провиденија и видовитости. Основните антитези на мисловноста, поетиката и философијата се однесуваат на оптички определената семантика - привид и вид (εἶδωλον, εἶδος), заслепеност и прогледување, измама и вистина. Во Големиот Свет се набљудува малиот, во малиот се согледува Големиот; глетките се "чудни или чудесни за гледање" (θαῦρα ἰδεῖν), најчесто "страшни за гледање" (δεινά ἰδεῖν). Страста и чувствителноста се раздвижуваат со гледање и во глетките и гледалишата. Сознанието и препознавањето се објавуваат во видувањето. Драматиката се создава во судирот меѓу не-догледувањето и видувањето. Катастрофата е врвот на судирот меѓу привидот и видот. Самата трагична евдајмонија произлегува од такво проблеснување на внатрешниот вид. Дијаложките агони на прагматската систаса создаваат духовна енергија за дејствување во јасна синоптика. Во распонот меѓу вид и привид се јавуваат етичките и метафизички опозиции: хибрис - мерка, вознемиреност (ταραχή) - спокојство (ἀταραξία). "Болеста на умот" од која страдаат



трагичните лица, секогаш се наоѓа во при-видот кој се мани-фестира во нешто што е "поапстрактно", но и послабо изразено - субјективна докса (мнение), или индивидуална волја. Сепак, токму Привидот доминира; на неговото оптичко означување паѓа трагичната тежина. Во привидот се содржи и одбивната проекција на "добри надежи" - *ἐλπίς*, и празното играње со ликовните сенки - *φαντασία*.

Целата теорија се оснива на видео-поимливоста; особено теоријата на поетиката: *θεάομαι* - набљудувам; *τὸ θεωρεῖν* - набљудување; *θεωρία* - празник за очи и душа, мисловно гледане; *θέα* - глетка; *θέατρον* - глетка и гледалиште; *θαῦμα* - чудесно видување; *θεώρημα* - согледување; сите овие познати зборови со векови не можат да ја истропат својата енергија. Неисцрпна е енергијата и на другиот етимолошки тип поими за видот: *τὸ ἰδεῖν*, *ιδέα*, *οἶδα*, *εἶδος*, *εἶδωλον*, *ἱστορία..ῥψις*, *ῥαμα*, *τὸ ὀρᾶν*. Целокупното античко искуство, всушност, се оснива на оптика, синоптика, катоптика, еоптика; и духовното и световното, мистериското и олимпиското. Убавината, и како мистериско чудо и како Аполонов блесок, - се видува; идејата (*Ἔιδ*) на убавината е и вистина и мудрост; вистината, мудроста, добрината, и сета друга "идеалност" се појавува, поточно, се дава на видување и согледување низ облиците на убавината. Уметничкото уредување - *κβωμος* е укинување на несогледливоста, неопфатливоста и несфатливоста. Уметничкиот состав мора да биде јасен и покрај енигматичноста на митската материја, и покрај идејната сложеност и слоевитоста на структурните маси.

Очудувачкиот поетички свет е творечко согледување и гледање опфатено со еден поглед како свет "пред очи" (*πρὸ ὀμμάτων*); "пред-очениот" свет на - никогаш видено, на веројатно и божески нужно. Оттаму уметничката волшебност, неговата парадоксална природа: невиден, а пред-очен, непостоечки, а нужен, нереален, а убедливо стварен, духовен, а сетилно и телесно дејствен, алогичен и паралогистички, а изграден во совршен логос како - поетички мит! Творечка технологија на при-виден свет кој открива идеи. Театар (а театар се аојдските епски изведби, рапсодските агони, сценичните мимови, мистериските *δρῶμενα*, симпотичките музички, танцови и пантомимски изведби) е гледалиште и видно поле, иманентен топос на секој вид творештво; театарот е суштинско својство на целокупната античка праксис и духовност, сакрална и секуларна, од мистериската катоптика - гледање Чудо, теофанија, епифанија, низ апангеличко изразување на видливите (и кога не се гледаат) знакови на Светот до иманентивно или реализирано посматрање на драмскиот состав на собитија. Секоја форма има своја *θεωρία*, посебно - секоја уметност, од графика до драма. Во секој вид уметност, во логичката систаса, согледливо ("добро согледливо") се вградени основните делови на митот - *πράξεις, ἕθη, πάθη*.

Трагедијата како облик, според Аристотела, во најголема мерка го содржи најважното поетичко својство - оптичка динамика: пред сè, обликот - мит треба "да биде добро согледлив" (*εὖσύνοπτον εἶναι*, 1451 а); "да се вклопува

во еден поглед како едно и цело" (ἅμα ἢ θεωρία; τὸ ἕν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, 1455 a 23), "пред очи да биде поставен" (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, 1455 b 2); "а велам дека така целосно би можел да се посматра" (λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, 1455 b); "зашто треба да има мок да се согледа почетокот и крајот" (δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος), бидејќи, според Аристотел, само во ваква естетичка позиција убаво се содржат големината и редот (γὰρ καλὸν ἐν μέγεθει καὶ τάξει ἐστίν, 1450 b 37) на "добро составените митови" (τοὺς συνεστῶτας εὔ μύθους).

### 3.4. Систаса на прагми и евдајмонична суштина на поетиката

Драматичноста и трагичноста на хеленската поетика произлегуваат од строгата прагматска причинетост (αἰτία) и од флуидната константа на мимесата на дејствувањето, своевидна - виновност (повторно αἰτία). Таа, така наречена трагична вина, не е истоветна со конкретната прагматска грешка (ἁμαρτία), зашто "вината" е иманентна на трагичниот квалитет на дејствувањето, а во грешка "се паѓа" (πίπτειν); грешката е сосема согледлива во дадена систаса на прагми (во секоја поединечна обликовна систаса на друг начин "се паѓа во грешка"); можеби двете категории се сечат во една точка, зашто трагичната суштина и праксата се влеваат во

еднонасоченоста на "предизборот" и во концентрираното движење кон целта, "видливи" во реториката на тврдењето и одречувањето, страсното убедување себеси и другите. Всушност, во секој вид поезија и во секој поетички облик, убедливоста на целото дело лежи во етичката супстанција (ποιότης) која се искажува во мимеса на собитија и од која зависи метабасата на систасата.

Поетичкото етхос "влегува на сцена", предизвикува собитија во кои се искажува во посреден или непосреден агон помеѓу симпатија и анти-патија до корифајската точка на пресвртот - "од среќа во несреќа", или, што секогаш е само привид и во "најкомичните" облици - "од несреќа во среќа". Трагичната иронија, и општо, поетскиот парадоксизам, заплетени се токму во овој јазел - "среќа" (εὐτυχία) во привидот, "несреќа" (δυστυχία) во видувањето, но, на исто рамниште, многу посериозните, метафизички категории, прокоба (δυσδαιμονία) во незнаењето како "среќа" и блаженство (εὐδαιμονία) во трагичното откривање на вистината. Ако е поезијата философска област, а ова Аристотел го тврди, а Платон го воспева, тогаш е јасно дека врвот на обликот е "одврзување на јазелот" на привидот како универзална вина на дејствувањето, за да се премине во сознание (γνώσις); овој метаболизам (μεταβολή е преминот) на среќа, несреќа, привид, вид, - е топика на трагична, но и философска евдајмонија, чистата радост на Душата при откривање Вистина кога се согледува Доброто надвор од тесната сфера на субјектот,

одделено од сите "трици и кучини" на телесното живеење, што би рекол Платон. Оваа ездајмоничност се содржи во возвишување на свеста и онтолошко постигање суштинска Целина. Во патетична екстаза се откажуваат поединечните суштествувања и се соединуваат качувајќи се на повисока скала - кон Правдата. Херојската и трагична етика го содржи философскиот хедонизам во спроведувањето волја до погодување конечност и преминување во бесконечноста, што во мимесата на животот значи - погодување на смртта за да се овозможи бесмртност.

Се чини дека таков философски хедонизам и метафизичка ездајмонија се основа на поетиката во целина; секое обликување на животната материја содржи опасност од "паѓање во грешка", а супстанцијалното етхос се покажува во видување на "грешката" и ездајмонично прогледување. За да се постигне сето ова исполнување во просторот на обликот во кој се спроведува само еден чин, а не време, носителите на етичката драматика треба да бидат ефикасни со оглед на обликовната вредност (*ἡθῆ χρηστά*), складни (*ἁρμόττα*), т.е. сложени во дијалектичко и дијалогско единство, истоветни (*ὁμοῖα*) во творечка истоветност на стварноста и творечката стварност, доследни (*ὁμαλά*) себеси, на поетскиот вид и на антропологиското обликување на вредносните содржини. Во таа смисла доследноста треба да ја опфаќа и крајната недоследност (1454 а 2в), зашто сите овие качествени елементи ја градат уметничката логика.

Етичката евдајмонија и во поетиката (всушност најмногу во поетиката, така што философијата постојано употребува поетички парадигми) се оснива на тетрагоналната аретологија, поточно тригоналната - Храброст, Умност и Праведност (*ἀνδρεία, φρόνησις, δικαιοσύνη*) во почетокот и средината, во отсуство на четвртиот агол - Умереноста (*σωφροσύνη*), која се воспоставува како суштествен дури на самиот свршеток, за да се заокружи етичката суштина совидување дека вината е во Прекумерноста, а Блаженството во Мерката (која останува "пуста" желба во секој уметнички облик): имено обликот како промислена систаса се исполнува со неумерен патхос за да се опфати болното сознание за мерката, или болно - смешното сознание на немањето мерка. Секое дејствување, т.е. секоја мимеса на дејствување високо или ниско насочена, трагично или комично, се прикажува како хибристична. Поништувањето на хибристичноста со смрт или со смеене, овозможува состојба на евдајмонија (Ојдип, Ојдип на Колонос, Орест, Етеокле, Полинејк, Антигона, Ајас, Ахилеј, Аристофановите Сократ и Дионис во *Облаци* и во *Жаби*). Хомеровата сфера на "бесмртни подвизи" (*ἄφθιτα κλέα*) во чија аура дејствуваат митските херои, претставува топос на судир меѓу две спротивставени етички суштини - трагично пробивање на мерката, откажување од судбинската животна мерка, и, здобивање мерка на хероизмот, присвојување на Бесмртието. Во старата епопеја секое дејствувачко лице ја преминува својата мерка: Херојот - Нагоре, уривајќи ги своите граници

за да достигне евдајмонија (славно и бесмртно - Име), Бог - Надолу, губејќи го своето божествено блаженство, дејствувајќи во постојано менливата дејствителност и "паѓајќи во грешка". Низ страст и страдање "учат" и Човек и Бог. Човек спечалува Име, Бог се враќа на амброзискиот Олимп. За учене се плаќа со хибристична праксис, што значи со страдање, страв и жал; Бог го напушта своето Битие искушувајќи суштествување, Херојот своето суштествување; самиот Поет "страда", "манично" истражувајќи ја веројатноста и нужноста. Посматрајќи (*θεωροῦντες*) се учи, вели Аристотел, се заклучува "што е секое едно нешто" (*τί ἕκαστον*); необично е што "заклучувањето" (*συλλογίζεσθαι*) лежи во љубопитното прашање кое Секој Секогаш ѝ го упатува на поезијата сакајќи нешто да научи и од Целината; имено во поетичката стварност подобро се сознава и едно и цело, посилено и позбиено, одошто во "дифузната" реалност. Но, "ако случајно не е порано видено" (*ἐπεὶ ἔαν μὴ τύχη προεωραμώς*) она што се гледа и што се набљудува, не ќе се препознае суштината на поетското дело, а философското задоволство (*ἡδονή*) ќе биде спречено! - заклучува парадоксално Аристотел. Дали смета на вродената меморија или ја спроведува Платоновата анамнеса, протопамтењето на Душите! Во секој случај задоволството (*ἡδονή*) и радувањето (*τὸ χαίρειν*) се првиот импулс на сознајното Блаженство (и последниот, зашто вистинската, т.е. утописка евдајмонија се има дури по преселбата на "Островот на Блажените", или, иако е малку веројатно, во

Епикуровата Градина - Κήπος Ἐπιχοῦρου). Се разбира дека сите поетички лица, особено трагичните херои, ја дофакаат евдајмоничната сфера и патуваат кон "Островот"...

Самата животна евдајмонија како "практична" философија, велат, била обезбедена во Канонот на Епикуровата Схоле кон чија идеја копнеат Епикурејците на сите времиња: синтеза на неповредена Природа и Човек: Дом на братска заедница (Φιλία) и широк, во време и простор, философски топос, *con-templum*, во кој се истражуваат законите на бескрајната Вселена во единствено' философско спокојство - ἀταραξία; припаѓајќи ѝ на атомистичката φύσις, Човек, не растурајќи го она што настанало, ужива во својот Логос вградувајќи го во бескрајното движење на атомите од чиј префинет состав е сочинета и Душата. Основа на човековото суштествување не е неговата трагична, метафизичка детерминираност, туку неговото природно учество во атомистичката Целина (τὸ Πᾶν) и сознание дека од неговото знаење и умеене зависи неговиот и општиот "блажен живот" (μακάριος βίος); Ἄραθ' ἐβίωσας - порачува стариот Епикур, - кротко и стивнато да се живее, да не се истрчува со трагичко πάθος од сопствените граници, да не се уриваат тугите граници. Својата евдајмонија Човек сам си ја обезбедува, а Боговите се сами по себе и сами за себе блажени во Празниот Простор (Μετακόσμια) меѓу световите.

Но што се случува со епикурејското блаженство во поетиката на римскиот "Епикур", Лукретиј Кар, за кого



пресветиот Хиероним вели дека полудел од "љубовен напиток". Всушност овој "rosulum amatorium" е единствениот Лукретиев еп со манично - страсна содржина - *De rerum natura*. Што се случува со атараксичната философија, пишувана во каноничка проза, кога ќе се метаморфозира во поетска *ταραχή*? Песната на невротичниот Римјанин, поделена in libris sex, ја превзема Епикуровата философија која чисто и мисловно спекулира и со телесното задоволство и со духовното блаженство, и против сопствената волја ѝ ја уништува "прозната" *ἀταραξία* во нервозен, страсен, болен, химничен, и во секоја смисла крајно вознемирен стих, водејќи ја мимесата на философската праксис кон откривање на трагичната суштина на животот. Безличната философска дијалектика - единство на живот и смрт, кај Лукретиј станува плотна присутност на поетската пра-Мајка - Венера, од една страна, и страшното, гнило лице на Чумата - Смрт, од друга. Двете спротивности, прекрасната Венера и грозната Чума, вечно кружат прелевајќи се: кога ќе се до-живее ужасот на Смртта, Епот свртува на својот восхитен почеток - свечената химна на Раѓањето. Постојано се потресуваат поетското етхос и патхос, и од неизбежната присутност на Смртта, и од прекрасното Раѓање на Животот. Што останува од философската докса - "Кога сме ние присутни, отсутна е смртта, кога е присутна смртта, ние сме отсутни!" Мрачна е мимесата на смртта кај Лукретиј, тешко се до-живува пропаѓањето, и кога е далеку и кога е близу. Единствено хармоничната и кружна систаса на сите видови во едно

(егзалтирани химни, горки елегии, нежни идили, тихи пасторали, мрачни проповеди, учени гноми и епиграми, остри сатири, драматика и дијегеса) ја избавуваат оваа песна од апокалиптично застрашување и есхатолошка перспектива. Се чини како да нема свршеток, епот струи кружно во мимеса на козмички ритам, а тоа е единствената философска, поточно атараксична, Епикурова порака. Едно е философска спекулација, друго философска поетика. Спекулативната мисла, бестрасно и бесплотно е над животната плотност и над животната вистина, или, можеби, близу до "апсолутната" вистина; поетската, пак, миметика, и "не сакајќи" го открива очајот и безизлезот на суштествувањето. Во ова е огромната разлика меѓу Философот и Поетот, иако обајцата преземаат иста цел.

За да се постигне уметничка оптика и "добро да се согледа" (*εὖ θεωρεῖν*) уметничката стварност, треба да се обликува цврсто и јасно. Убавиот хабитус на уметничкиот облик го носи поетското добро (*εὖ*) во мимеса на една праксис согледана во една идеја и една "теорија" која е и поетската телеологија и поетската евдајмоничност.

Сепак секоја поетичка мимеса потврдува суштествена антиномија во суштествувањето: од почетното рамниште на судбина (како случај на настанувањето - *Τύχη*) до трагичното одземање на судбината - *ἀτυχία*; егзистенцијалната енергија се потрошува во премините на евтихија и дистихија, сè до последното - немање веќе судбина на суштествување; но не се истрошува евдајмоничната пролепса. Миметиката го

изразува животното вибрирање, за да открие, иако како фикција, и токму поради тоа, дека "среќа" и "несреќа" се топики на привид; во оваа топка се содржи и трагичната иронија често искажувана во парадоксот - и никогаш за никого не може да се каже дека е среќен до - смртта!

Еден е јазикот на мислата, друг на поетиката; и кога се презема иста авантура - објаснување на животот и светот, мислителот добива еден резултат, уметникот друг, зашто поетскиот јазик има една онтологија, мисловниот друга. Спекулативноста на мисловниот оди на бестрасност, сликовноста на поетскиот има два слоја - страсно "сликање" на животот, и под него, насетување - тајна; едниот смета дека ја открива тајната, другиот ја насетува и ја објавува - како тајна. Во неисказливоста на тајната се содржи трагичноста на поетскиот јазик. Во трагичното, пак, сфаќање е драматичноста на секој уметнички облик.

### 3.5. Систаса на прагми и лирска драматика

Ако се сфати трагичната суштина како широк поетички простор, кој поради трагичното веќе е драматичен, ако се прифати дека секоја поетска структура претставува поетички мит во сите видови поетика, зашто секоја уметничка структура дијалектички се гради во мимеса на антитетички прагми кои се заплетуваат во перипетија - интрига, а се

расплетуваат во препознавање како сознание, тогаш неоспорно таква структурна драматика има секоја висока лирска песна. Во лирскиот простор најчесто има цврст заплет на сознајни и чувствени прагми (покрај просодиската, фонемската и морфемската експресија) и бескраен простор за познание. Свршената лирска песна мора да има драматичен, патетичен и духовен судир во самото лирско етхос и секавичен проблесок со кој во под-ударност избиваат чувствата и мислите во универзално содејство. "Препознавањето" и во најкусиот епиграмски облик е сознание кое удира на свеста токму поради хармонизираната антистетичност во збиен вид.

Има еден Катулов дистих кој на прв поглед претставува непосредно излеано чувство, а всушност, мајсторска драматична форма; песната е прочуениот епиграм - *Odi et amo*: првиот стих се заплетува во најинтензивни и спротивставени афективни прагми, омраза и љубов, но не смекнати во апстрактна чувственост, туку нагласени во Јас - обликот и драматични во еден единствен миг - ситуација; намерно и интригантно драматичниот почеток е *Odi = Мразам!*, за да се судри ова *odium* со својата причина, средината на песната, и средишното место - *amo = љубам!* Во свеста сепак се одразува како првична чувствена прагма - љубам, зашто поентата на обликот е во неа: - Зошто тоа го правам, прашуваш, непосредно се обраќа лирското лице, се знае кому, но и секому. Збунува нагласениот патос на *Odi et amo*, и веднаш прашањето на хипотетичкото прашање: *quare id faciam fortasse requiris*

во кое наспроти глаголите на страст стои глаголот *faciam* кој изненадувачки опонира со својата трезвена содржина. Но во вториот стих, метрички покревок, синкопиран пентаметар, типичен за елегија, лирското лице се објавува како не-дејствено, нема одговор: *nescio* = не знам! Нема сознание (*scientia*) во густината на страста и маничноста: *sed fieri sentio* = но чувствувам дека се збива! Се оддалечува лирското етхос од жестокото и непосредно *Odi et amo*, се одделува од тесната соживеаност за да остави простор за до-живување; *fieri* = се збива, настанува во инфинитив кој обликува *fatum* - простор во кој се сместува парадоксалното чудење на вљубениот кој мрази; во почетокот збиено Сега и Тука, во вториот дел - оддалеченост, отугена и зачудувачка констатација дека настанува (*fieri*) нешто само од себе наспроти изразитиот проглас во почетокот. На крајот - расплет и трагично сознание во еден драматичен збор - *excrucior!* = се измачувам! - ламентира Беспомошниот. *Excrucior* е глагол со медијално значење кој семантички и етимолошки го содржи знакот - Крст (*crux*): - "Се распнувам" - стивнува лирското лице во овој трагичен топос на судир со самото себе и со Светот. Во просторот на страдањето помеѓу Мразам и Сакам, помеѓу Правам и Се збива, помеѓу Не знам и Чувствувам, драматичното Јаство е - распнато на крст!

Во еден елегиски, но не елегичен, дистих, крстосани се геометриски распоредени прагми кои изградуваат трагично место за "жал и страв". Драмската распнатост на

Прометеј се создава од објективниот судир на надворешното и внатрешното, па според тоа дава можност за драмска битка, додека "распнатоста" на лирската песна се прибира во есотеричност објавувајќи тескобност и схизофренија. Во драмата идејата се обликува во определено дејствување кое има време и развој; во лириката, пак, се наоѓа во изострена и напната драматичност на миговна рефлексивност која се расплетува и се ослободува само со "метајазикот" на толкувањето. Драмата има простор за катастрофа и расплет движејќи се кон апсолутното, лирската песна е објавен заплет и зачудена напнатост која се порева кон надворешноста очекувајќи одговор. Во таа смисла лирската песна е неисказливо апсолутна; драмската се движи по патот до апсолутното, а епската ги содржи двата вида приклучувајќи ја и својата специфика - епскиот "коментар", - дијегесата.

#### IV ДЕЛ: ПОЕТИКА НА ТРАГИЧКИОТ ОБЛИК

##### 1. Трагички мит како трагичка систаса

##### на страшни и жални прагми

*Трагедијата не е мимеса на луѓе, туку на пракса и живот (Пер̀̀ ποιητικῆς, 1450 а 16).*

Значи, според Аристотела, трагедијата е мимеса на пракса во која се вклучени херои и богови, и на живот кој го живеат поетски личности кои ја ловат бесмртната суштина.

Сосема е јасно дека во Аристотеловата теорија Пер̀̀ ποιητικῆς се истражуваат принципиелните својства на поетиката, иако е нагласката на трагичката песна, зашто таа се прифаќа како парадигма за совршен миметички вид. При крајот на сочуваните забелешки, Аристотел се определува за доблестите на трагичката мимеса, откако извршува истенчена анализа на поетските доблести; но, тој се определува и според својата лична симпатија, а можеби, опонирајќи му на својот Учител (чија жестина против трагичката поезија предизвикува на одбрана), подеднакво, спорејќи и со другите слични мислителите кои ѝ даваат предност на епопејата како на поблагородна и благородничка мимеса која не се унизува подражавајќи "сè и сешто".

Сепак, трагедијата не е сцена на која се изведува подражавање просто и неумерено кое зависи само од изведувачите, туку е богата поетска форма чие првично својство е да се чита (*ἀναγιγνώσκειν*); подобра (*κρείττων*) е од епската поезија (најценета од старите), зашто има сè што содржи епскиот облик; може да го употребува и нејзиниот метар, а збогатена е со музика (*μελοποιία*) која "не ѝ е безначаен дел" (*οὐ μικρὸν μέρος*) и "низ која најочигледно се составуваат задоволствата" (*δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα*, 1462 a 16); на крајот, трагедијата има и претстава (*ὄψις*), конкретно гледалиште; таа е, и во суштина, и во театарска изведба, во голема мерка - "најсогледлив" облик. Ова произлегува од нејзината динамика да ја постигне целта со помала должина, иако е "голема мимеса". Значи, трагедијата е позбиена, појадра во внатрешното време, и во таа смисла подобра од облиците "со многу измешани времиња" (*πολλῶ κεκραμένον τῷ χρόνῳ*, 1462 b 2); имено, таа е една мимеса (*μία μίμησις*) која опфаќа единствен мит, ни "кусаст", ни "разводенет" (*ὑδαρῆ*); единството на митот, според Аристотела, претставува техничко совршенство кое создава и временска збиеност и густина, и простор на прегледност, јасност, пластичност. Миметичките средства на трагедијата го опфаќаат сето количество средства за мимеса, - од говор во полиметрија, - секој нејзин дел има свој метар што ја следи патетичката и етичка структура, - до богато музичко творештво во кое се вклучени и инструменти и хорско и



монодиско пеене, дури и схематизирани танцови ритмови. Ако се додадат ликовната графика и пластика на театарската претстава, трагедијата се јавува како облик исполнет со сите видови творештво.

Необично е што во поетичката полемика за "поблагородниот" (*βελτίων, κρείττων*) вид, Аристотел интензивно пронаоѓа и наведува артефактички одлики (*τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ*) на трагичката форма; но за секој "читач" на неговата Поетика е сосема јасно дека тој во целата книга говори за "формистичките" доблести на поезијата насочувајќи ги кон естетичкиот ефект, - постигнување "наслада" (*ἡδονή*), но не "која и да е", туку токму својствената на видот. На таа линија - обликовна доблест како почетна точка, и - "домашно задоволство", како крајна, Аристотел размислува целосно за универзалните суштини на поетичкиот облик: како да сака да занемари каква и да е флуидност на поезијата; но, за класичен зналец, особено за трезвен аналитичар каков што е Аристотел, недостојно е да се објавува во "корибантски занес" или сибилски да се блада за неисказливото; преостанува секој умен да сфати дека облик створен според сите мајсторски знаења и умења, и според "природните" (*φύσει*) својства на видот и неговата динамис, совршено, ќе го пренесува идејниот свет, дури и идејата за несовршеноста на светот.

Зад овие суви набројувања на артефактичките одлики на мајсторскиот облик стои фина анализа на сложената поетска структура. Првата забелешка во одбрана на

трагедијата, - трагичкиот облик има сè што има и епската поезија (плус другите качествен делови), се однесува на структурните делови според квалитетот (*μέρη κατὰ ποῖον*) на секое јазично дело: *μῦθος, ἦθη, διάνοια, λέξις*: Мит е мимеса на праксис (*ἐστὶν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις*, 1450 а 4-5); поетскиот мит не содржи никакво мистифицирање, тој е производ на конзистентни прагми; трагедијата е состав на собитија кои ги изведуваат дејствувачите (*πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*, 1448 а 24); прилогот *ὡς* се однесува на начинот на творење мимеса, но истовремено, - како да се изведува дејство и да се има енергија, за да створи таа хипотетичка стварност.

Најважното обликовно начело е систаса на прагми (*Μέγιστον δὲ τοῦτων ἐστὶν ἡ πραγμάτων σύστασις*, 1450 а 16); целта (*τέλος*) не е само качество, туку качествена пракса; само во таа пракса се остварува божествено блаженство (*εὐδαιμονία*), или, прокоба и злокоба (*κακοδαιμονία*); во таа, философска смисла битни се прагмите и митот, во нив е целисходноста, а таа во поетското дело е "најважна од сè" (*ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων*, 1450 а 22-23). Имено целта на трагедијата не може да се исполни со "изнаредени етички изрази", размисли и лексис, макар најдобро изработени; обратно, целта може да се исполни со поедноставни реторички елементи, а да има мајсторски мит, т.е. систаса (*ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασις πραγμάτων*, 1450 а 32). Трагедија со мајсторски

состав на собитија - поетскиот мит, се одликува со силно психагогичко дејство (*ψυχαγωγία* е и еден од најчестите Платоновии поими, ератолошки, етички, пајдетички, естетички; чест е и кај Аристотела); психагогичките ефекти произлегуваат од убедливоста и возбудливоста на митската структура (тоу *μῦθου μέρη*): - пресврти (*περιπέτελαι*), препознавања (*ἀναγνωρίσεις*), патос (*πάθος*); трагедијата, како и секој уметнички облик, се развива во простор на интрига (духовна, идејна), создадена во судирот на прагмите, собитијата, дејствата, и откривање на интригата, најчесто парадоксално (како што се прави и во најмодерната литература, не само од криминалистички жанр); стварното поетичко препознавање е сознанието, откривањето на вистината во привидот од мимеми (како поинаку би се задоволил човечкиот ерос да открива вистина). Од овие крупни делови на митот се создава заплет (*δέσις*) и расплет (*λύσις*) кој води кон погодување на целта (на лицата кои дејствуваат) или промашување (*τὸ τυχεύειν - ἀποτυχεύειν*); според ова, во една или друга смисла, настанува - пресвртување, или, "пад надолу" (*καταστροφή*), што е секогаш знак за подобра трагедија, како што вели Аристотел, - најтрагична трагедија. Во сето ова движење (*μετάβασις*) полно логични, а изненадувачки промени, основната доблест и специфична наслада на трагичкиот мит се болните и погубни дејствувања (*πάθη*) кои предизвикуваат чувствена состојба на жал и страв. Трагедијата, на ова Аристотел настојува, е најтелеолошкиот вид поезија, зашто најсилно предизвикува

"потресување"; основната цел на поетиката е да потресе. Низ потресување на сетилата, чувствата, душата и духот - до сознание, - "минување од незнаење во сознание".

За да се открие вештината на создавањето перипетии, препознавања и катастрофи, од кои избиваат *παθήματα* - жал, страв, гнев..., треба да се согледа мајсторството на единственоста на митот, т.е. логиката на систасата. Единствен хегемон во овој сложен и чудесен свет е систасата; во неа не смее да се види учеството на авторот, ниту "Бог на помош" (*deus ex machina*): како што се заплело митското ткиво само, само треба да се расплете. Најдобрата трагедија има брз, страсен заплет (кој не навестува секогаш несреќа, но најчесто трагедиите почнуваат *in medias res* на страотни собитија) и полн болка расплет кој обично свршува со наполно одземање на судбината (*ἀτυχία*). Трагичните судбини започнуваат со етичката *προαίρεσις*, предизборот, првичниот (и последен) избор, волја за силно, страсно дејствување; трагичното лице одбира да страда, потоа одбира друг спротивставен силен страдалник (ако нема таков, се судира со само себе). Во неизменливиот избор има само едно сигурно знаење, знаење дека ќе се страда и ќе се настрада; инаку таа цврста одлука најчесто се донесува во незнаење или привидно знаење. Во таква состојба, "на слепо", трагичните личности зачекоруваат во мрачниот трагичен свет (внатрешниот и надворешниот (сценскиот) час, е утрински, дури пладневен), и "паѓаат во грешка" (*εἰς ἀμαρτίαν πίπτειν*); пред расплетот

тие ја препознаваат грешката, или ја согледуваат вистината, а од тоа препознавање зависи метаболиката на среќа и несреќа. Меѓу овој премин од среќа во несреќа или обратно (оваа комбинација на Аристотел помалку му се допаѓа) се воспоставува оптималната должина на обликот; врвот на митот е таквата промена (μεταβολή). Без разлика кон која среќа, добра или лоша, ќе се сврти дејството, вистинската трагична личност ќе сфати дека ја постигнала својата цел и дека може да се смета евдајмонична, блажена, во теософиска смисла.

Трагичните знаци (σημεῖα) произлегуваат од митот - тој е основа и душа на трагедијата (ἀρχὴ μὲν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, 1450 а зв). Како секоја душа и трагичката зависи од телесните чинители: и најситна прагма во трагичното тело има свое место, а ако се размести или одземе, се вознемирува, се пореметува "душата" на трагедијата: - Зашто не е дел од целината она за коешто не станува јасно дали е присутно или не е присутно (ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μήδεν ποιεῖ ἐπιδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν, 1451 а зб-зв). Продолжувајќи ја истата мисла, Аристотел ги определува како најлоши епизодичните митови: - Епизодичен мит е оној во кој епизодите следат една по друга (μετ' ἄλληλα), но не по веројатност ниту по нужност (1451 б зб-зв). Сосема е јасно дека Философот не поднесува лабава и нелогична приказна во која собитијата се случуваат едно по (μετά) друго, наместо да произлегуваат едно поради (διὰ) друго, според веројатноста која во обликот станува нужност.

Меѓу жалното, страшното, болното и парадоксалното, избива чудесното кое не смее да се јави ни автоматски, ни случајно, туку треба да произлезе од систасата на прагми која дејствува така што и при случајни згоди се чини дека чудото се јавува промислено и со намера. Прилично чудно е и Аристотеловото тврдење дека страдањето (?) - *πάθος*, третиот суштински дел на трагичкиот мит, е - праксис! Навистина, гибелна и болна праксис, јавно умирање (сепак во конкретните трагедии, смртта не се прикажува, секогаш се објавува и се опишува, единствена Алкестис умира јавно), измачување, ранување, - но сето тоа е праксис (1452 b 10-13); истовремено Аристотел ги именува *πάθη* како страв, жал, гнев! Трагичното се оснива на страдањето и на болните собитија кои создаваат страв и жал; за да се постигнат овие својства на обликот треба да се обезбеди трагична супстанција: носители на трагичката мимеса не смеат да бидат ни особено честити и справедливи личности, ниту порочни; ако паднат во несреќа честити лица, не ќе се предизвика жал и страв, туку гнасене (*μιαρβν*) и тегобност; ако, пак, порочно лице мине од несреќа во среќа, ќе се постигне најголемата грешка против видот, - "најнетрагичното од сè".

Значи, најсилните, најстрасните трагични личности не се ни премногу праведни, ни премногу порочни, туку "насредина" - *μεταξύ* (интересно е да се спомене дека такво "μεταξύ" - Битие е Платоновият Ерос); трагичните лица се еротолошки личности кои силно копнеат и тежнеат да освојат

најчесто освојуваат сознание дека на смртните не  
дено да освојуваат божески нешта. Во погубна праксис  
се судираат страсниците, определени од Аристотел  
едни", и, како да е трагичниот свет најтесниот про-  
светот, цврсто засидани од секаде; тие страсници се  
со најблиските, со своите, со најсемејните. Анти-  
агедија е збиена на толку мал, од митолошката тра-  
определен, простор, така што некако "природно"  
а и насилство и сквернавење. Ова Аристотел го забеле-  
ако определена незгода, оскудица на градежна суп-  
па дозволува и сосема нова "измислена" граѓа  
митови со фиктивни имиња и прагми (таква стара  
а се нема сочувано) како што постапува комедијата  
*τυχόντα δνοματα ὑποτιθέασιν*). Меѓу другото, фило-  
основа на трагедијата се содржи токму во тоа уни-  
именување според веројатност или нужност. Традици-  
ли "создадени" трагичните имиња се однесуваат на  
ни, лични качества кои се искажуваат во дејствија-  
чно, во мимеса на пракса. Дејствувајќи според свои-  
и поетските лица се обликуваат во етхос (*ἦθος*). Пое-  
личности (*μιμούμενοι*), - *ἦθος*, органски се вклопуваат  
сата како вредносни, употребливи за таа трагична  
т (*χρηστά*), како соодветни, прилични, сообразени со  
природа (*ἀρμόττα*), еднакви себеси според дејствува-  
οια), и доследни (*ὁμόλα*) до доследност на својата  
дност.

Трагичните личности градат собитија, објавуваат и опишуваат, но најчесто судирите настануваат во категоричното изјавување на нивните размисли (*διάνοιαι*); обликување на размислите во лексис, смета Аристотел, спаѓа во реторичката вештина, но главно се однесува на говорене аподеиктички исказ (*τὸ ἀποδεικνύοναι*), побивање таков исказ (*τὸ λύειν*) и подготвување (*τὸ παρασκευάζειν*) чувствена атмосфера, јасно, сето тоа во говор (*ἐν τῷ λόγῳ*).

Античката трагедија како да нема рамнотежа на структурните слоеви; таа има секогаш по еден онкос во насока на етичност, почесто, - патетичност; преплетена е или едноставна, а многу ретко - волшебна. Првата Аристотелова поделба се однесува на едноставна (*ἀπλή*) трагичка песна (таква е Ајсхиловата поезија), и на преплетена, сложена од пресврти (*πεπλεγμένη*); но и "преплетената" трагедија треба да има еднонасочна метабаза, главно, движење од среќа во несреќа; двојната (*διπλή*) метабаза, која свршува двонасочно, за лошите во една, за добрите во друга насока, повеќе ѝ прилега на комедијата, одошто на "едноумието" на трагедијата. Според превласта на едно или друго својство во прагматската систаса, Аристотел трагедијата ја определува како *ἠθικὴ τραγωδία, παθητικὴ, πεπλεγμένη, ἀπλή*, т.е. патетична, етична, преплетена и едноставна, која, според еден друг исказ, би требало да се однесува на едноставната "чудотворна" или, трагедија која го содржи "волшебното" - *τὸ τερατώδες*, - дејство кое се случува "во Хад" (*ὅσα ἐν Ἅιδου*, 1456 а з).



Оваа определба на видови трагедија, Аристотел ја пренесува без двоумење и на епската поезија чии "драматични митови" можат да бидат составени едноставно, без странични епизодии (Илијада), преплетено, со богатство епизодии (Одисеја), во етичка мегалопрепеја, или, патетично; не е тешко да се пренесе оваа разлика на секој вид поетика, дури и на кусиот лирски облик, кој мајсторски се сегментира во перипетии, чувствени и мисловни интриги, во кои се прикрива лирската поента принудувајќи на откривање и препознавање. Подеднакво, општо поетично својство е главното својство на драмата, - драматичноста; фалејќи го "најчудесниот" Поет, Хомер, Аристотел постојано ја определува неговата вештина, - да создава драматични митови - *μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὔ, ἀλλ' ὅτι καὶ μὲνῆσεις δραματικὰς ἐποίησεν*, 1448 b 35).

Според оваа "драматопоетичка" (*δραματο-ποίησις*, 1448 b 37) одлика, Аристотел се определува за "преплетената" трагедија која се изразува во извонредните состави на Софоклевиот Ојдип Тиранос и Еврипидовата Ифигенија на Таврида.

Во поетиката на трагедијата Аристотел има посебна почит за трагичното наспроти презирот на Платон кон "љубителите на скрбта" (*φιλόλυποι*). Всушност, трагичното, не само како егзистенцијална свест, туку како облик, творечки облик, е најбитното својство на хеленската култура: судирот помеѓу слободниот избор на личноста и апсолутната нужност, Ананка, се јавува како содржина на исконската

митологија, содржина на историјата, на философијата, суштина на најстарите епопеи на Поетот, сè до Еврипидовата "драма на апсурдот" (според необичната деструкција на возвишеното трагично). Во секој поетички облик Нужноста израмнува секоја поединечна хибрис налагајќи ѝ Дике. Во хеленското трагично нема модерна "вина", ни романтична "возвишена вина" (вина е всушност причина, вселенска ајтиологија), туку грешка - *ἀμαρτία*, во која "се паѓа" со самиот премин од небитие во битие, во која се паѓа и со секое поединечно суштествување, особено во секое хиперболично дејствување (а секое врвно човечко, херојско дејствување, е хиперболично) во просторот на сопствената докса. Филодоксијата ја насочува праксата кон едностранчива Правда, поточно, ја нарушува општата рамнотежа; свеста за поединечна правда автоматски е грешка: "правенето зло со предумисла, определи го како неправда (*ἀδικίαν τίθει*); ако, пак, се стори нешто штетно во незнаење, треба да се нарече - грешка (*ἀμαρτίαν εἶναι φατέον*)", вели Аристотел во Реториката за Александар (1427 а 31): *τὸ μὲν ἐκ προνοίας κακὸν τι ποιεῖν ἀδικίαν τίθει· τὸ δὲ δι' ἄγνοιαν βλαβερόν τι πράττειν ἀμαρτίαν εἶναι φατέον.*

Ентелехијата на поетското трагично е во видувањето Целина; трагичното *ἦθος*, настојувајќи да го спроведе своето видување, се судира со Нужноста, и во тој судир пука виделина во полза на Целината; но согледувањето на Целината е веќе негирањето на хероистичното, кое е практична

парализа; општата рамнотежа, Дике, дава можност за фило-софска атараксија, но во поетската стварност тоа е не-можност за судбина и живот (*ἀτυχία*). Откривањето на Дике како козмичка целина е највисока цел, етичка телеологија, телеологија и на самиот поетски облик, но во трагичкиот облик, кој е најсилна драма (напрегнато поединечно дејствување за поединечна цел макар доксолошки најсправедлива), значи - спречување на дејствување, поништување на поединечната волја (која се раширила надвор од просторот на рамнотежата), ништење на животот, поточно, ништење на суштествувањето, кое е сепак само дел од Бивањето (а хероизмот, иако индивидуален, копнее кон најуниверзалната состојба - Бивање).

Трагичната насоченост не е ни грев, ни емпириска погрешка, туку страсно копнење според поединечното мнение; "безбожното дело" (*δυοσεβὲς ἔργον*) на поединецот е во минувањето мерка, изобилство на прекумерност: - *μένει παθεῖν τὸν ἔρξαντα*, "очекува да страда тој што дејствува", вели Ајсхил; одлика на дејствувањето (што значи - човечко суштествување) е - да се поднесува (болка) - *δράσαντι παθεῖν*; токму таа рамнотежа (секој субјект автоматски се става во залог на објект, активното се под-легнува трпно) е цел на трагедијата.

Страсните поединечни налети предизвикуваат трагична бура која се смирува оставајќи пустош на егзистенцијално рамниште, но воспоставувајќи козмичка рамнотежа.

Триумф на трагичната Дике настапува кога трагичното етхос, борејќи се да ја совлада Нужноста и тешко страдајќи, умира со потврден предизбор (*προαίρεσις*) како волја - да дејствува, да страда и да умира. Во напнатоста да се совлада Нужноста и да се победи Судбината, се прифаќаат обете како сопствена волја - откажување од судбината (*ἀτυχία*). Трагедијата започнува со духовна и душевна енергија раздвижена во насочено дејствување, а завршува во трагичното етхос со целосно истрошување на неговите можности и моќ: приликата за вистинско суштествување е искористена; човечкото начело ја користи својата шанса постигнувајќи смрт, божеското, кое се спуштило на дејствувачко рамниште, се враќа во своето бездејствено блаженство; по аналогија, и трагичната смрт и божеското повлекување, треба да се сведат на едно исто - евдајмонија, - блажена починка. Само трагедијата како облик ја чува својата енергија која кружи во совршена целина на спротивставености и противречија. Во овој круг влегува и афективната рефлексивност и Судот на Правдата; трагедијата не дозволува ништо Надвор. Хорот, трагичко етхос, искажува и лирско сочувство, и егзистенцијална тажачка, и укажување на ред и мерка (*est modus in rebus*), укажува и на бесчувствената пресуда на Правдата пеејќи, вознесено воспевање на блажените Богови. Драмата привидно нема "точка на гледање", таа е "како" единствена оптика која се содржи во објективноста на собитијата и објективното при-кажување на нивните причинители; трагичното лице е во еротска *μεταξύ* - сфера,

меѓу знаење и незнаење, меѓу волја и нужност, меѓу зло (μοχθηρία, κακία) и добро (ἀρετή, δικαιοσύνη), но неговото својство не е μεσότης како "златна средина" на философски став, туку, токму поради распнатоста меѓу етичките крајности, постојана хипербола. Трагичната суштина се протега помеѓу заблуденост и откровение, дисдајмонија и евдајмонија, Еринија и Евменида. Ананка ги неутрализира двете динамики во Дике, што за трагичната свест се јавува како горка иронија - ловејќи знаење се судираш со незнаење, дејствувајќи за откровение, паѓаш во заблуда, борејќи се за правда извршуваш неправда; следува сознанието дека секое и секакво дејствување е во суштина трагично; трагичното му е иманентно на животот. Самите богови, штом стапнат во живот, се метаморфозираат во етхос и патос на поединечност, прифаќајќи и страст за дејствување, и податност за страдање, суштествени за ефемеридноста: - Вината е во тој што одбира (Αἰτία ἔλομένου) - вели Лахесис, ќерка на Ананка, во десеттата книга на Платоновата Политеја.

### 1.1. Пластичен трагички мит и едноставна систаса на страшни и жални прагми: Прикованиот Прометеј

Таква страсна пластичност носи "едноставната" Ајсхилова трагедија Прикованиот Прометеј (Προμηθεὺς Δεσμότης) која од Аристотела е посочена, не само како

непреплетена (според тоа послаба), туку и "волшебна" (τὸ τεραϊώδες), "волшебно-страшна", што е несвојствено за "чудесноста" (τὸ θαυμαστόν) на трагичката драма.

Прикованиот Прометеј со самото именување твори скулптурна реминисценција; титанско тело, најсилна можна динамика, распнато и "приковано", нужно, на "титанска" стена; вајарски мотив на апсолутно движење и апсолутна неподвижност, и драматика, но не на собитија, туку на патетични "маси". Прометеј е плазматична драма, едноставна како монументална скулптура, и, повеќе од сите други стари драми, патетична; многу повеќе ваква, одошто "чудовишна"; Прикованиот Прометеј не ја гради својата систаса врз перипетија, туку во основа на систасата и во нејзината патетична напнатост се наоѓа енигма, која можеби не се одгатнува во артистичката виртуозност, но во која се содржи интригата и поентата на "скитачкото сиже" на митологемата која Ајсхил, како што се чини, ја опфатил во трилогија. Перипетија - енигма има два лика, едниот видлив, а лажен, другиот прикриен, а вистинит; слепило е да не се види невидливиот лик, а штом се "открие" (ἀλήθεια) вистината, може да се види само пропаст и смрт. Во Прикованиот Прометеј нема таква сложена, двосмислена перипетија, зашто титанот Прометеј е Про-мислениот, Видовитиот, Светло-носецот, Огно-носецот, за него нема енигма, но тој создава енигми. Прометеевата загатка е неговото оружје во страшниот агон со Севс; загатката не се разрешува, но е причина за трагична катастрофа, не

за тој кому му е упатена, туку за оној што ја знае. Катастрофата не доаѓа ненадејно, не предизвикува очудување, сепак полна е страв, жал и страдање: се потресува целиот козмос и се урива во богатиот титански сили Хад."Предвидливиот" Титан е принуден да биде виден срамно прикован на стрмоглавата вертикала на својата хибрис.

Составот на трагедијата е во ликовните прагми: ајтерската височина на хибристичниот Прометеј завршува во тартарска длабочина во која се урива трагичното етхос; етичката хибрис е свесна определба, не "паѓање во грешка", туку акозмичка динамис својствена на титанизмот; но оваа божествена хибрис е и елдајмонизам, нужната меѓу-сфера на демиургија и хероизам. Трагичната хамартија е истовремено трагична ератологија. Прометеј, Дајмон и Демиург, се судира со сеприсутниот или сèотсутниот Владетел, кој, невидлив, низ своите хипостаси, Сила и Власт, го чува редот и поредокот на Идеалниот Козмос. Се чини дека Дике е помеѓу титанската демиургија и идеалната Севсова космографија. Прометеј ја пресметува својата "грешка"; тој свесно и намерно греша градејќи титански свет; градбата опстојува постојано загрозувајќи ја Севсовата идеја; Прометеј на долниот крај на вертикалата, очекува да се сврти тркалото на Нужноста.

Ликовната драматика се создава во пресекот на трагичната вертикала со атрагичната хоризонтала на "бесната крава" Иа која се движи во еротска хипноза од еден приземен крај на светот до друг, без своја сопствена волја, без

свесна насоченост и без цел. Таа атрагична хоризонтала ја презема Океан течејќи во кружен тек, под нозете на Прометеј, со своите, исто така кружни, атрагични пораки кои не допираат до ајтерската возвишена пустина на трагичниот херој. Површинската хипотеза на трагедијата - судир на стари и нови богови, насилство и казна, тиранија и филантропија, и слично, ја прикрива вистинската теза - поединечна правда против универзалната, лична симпатија и антипатија против сеопштата симетрија; Титанот Прометеј самиот себе се осветлува (Огноносец) на "срамниот столб" за да се "види" дека тој самиот сака да страда манично судирајќи се со невидливиот противник, Козмичкиот Господар (Παντελής), кој се хипостазира во Бија, Кратос, Хефајст, Хермес, Океан. Козмосот ја губи својата идеална рамнотежа и се колеба помеѓу симпатија и чување Закон и Правда, зашто апсолутната Правда појавно се прикажува како Не-Правда; од симпатетичните пукнатини на Светот избиваат етеричните Океаниди чие страдање е уривање на Поредокот; Океанидите, токму поради таквото дејствување се единствениот трагички Хор што пропаѓа со хибристичната личност. Кружниот татко - Океан, ја чува идеалноста, тој е персонификација на една од доблестите - *φρόνησις*, најнетрагичната доблест, наспроти која се издига титанската манија. Вистинска антитеза на безумната, а промислена храброст, или дрскост, е бестрасното, мрачно, слуганско етхос на Гласникот и Водачот на душите во Хад, Хермес; ако е Прометеј Дајмон кој води Горе, Хермес е



Дајмон - Водач Долу; Прометеј е вистинскиот Уранов потомок, и неговата трагедија е уривање; Хермес е хадски Дајмон, Хад е негово рамниште; Ставот Горе е услов за трагичен пад; Прометеј е еднонасочен, со самото тоа трагичен; Боговите се во сите насоки и без насока, и, сè додека се Богови, далеку од трагичната судбина. Самата трагична интрига "цветот на огнот" е божествена моќ, само додека е Горе; спуштен Долу, огнот станува хибрис; во ефемеридни раце тој престанува "да се пали и да се гаси со мерка". Вистинската "вина" на Титанот, се чини дека тоа е пораката на мудрецот Ајсхил, е во идеологијата и илузионизмот, ова Севс го знае: - Привидот кој им се создава на ефемеридите како Вид, - лажната моќ која се добива со "семето" на Огнот, истовремено, илузионистичкиот "дар", слепилото за смртниот крај, слепа надеж како основа на живот и привид на среќа. Прометеевата философија е спротивна на безнадежната мудрост на Бакховиот педагог, Силен, кој на богатиот Мида му ја открива човечката среќа: - најголема среќа е да не се родиш, а за оној што се родил, што побрзо да умре.

## 1.2. Трагична суштина во две антитетички систаси: Антигона и Филоктет

Старата трагедија имала обичај да биде во друштво на уште три или четири драми кои искажуваат ист

логос – прочуените трилогии или тетралогии, како да не можела да се исцрпи трагичната вест без такво празнично изобилство. Денес е јасно дека таква тетралогичка која има намера да опфати цела митска сфера, е прекрасното својство на овој поетски вид – сè прекумерно, наспроти мудречкото "ништо прекумерно"! (Μηδὲν ἄγαν).

Всушност, секоја поединечна трагедија од тој уметнички тетрагон има завршена и совршена форма, достапна за човечка вечност, така што секоја може да стои одделно во почесен антологиски збир, или да се здружи со други во намерен или случаен избор. Намерниот избор претпоставува аналогија по сличност, спротивставеност, или, според различност. Се чини дека аналогијата на спротивставеноста е најпогодна да се истакнат суштините на различните прагматски систаси кои пренесуваат идеја на трагично, спротивставената, пак, двојност е извонредна рамнотежа за испитувањето. Меѓу седумте сочувани Софоклови драми најнеобичен би бил спојот на Антигона и Филоктет кои се не само различни содржини, туку и суштински спротивставени поетски. Истовремено нивното "здружување" би можело да биде чудесно драматично, зашто "здружени" тие покажуваат апсолутна неможност за дружење. Формално и суштински различни и спротивставени, овие драми се поетички парадигми според правилото за начелното обликување на секоја поодделна систаса, правило на кое се настојува во Аристотеловата теорија: едната е "правилна" трагедија, другата сосема "неправилна" по строгите

начела на Аристотел. Веднаш е јасно дека совршена трагедија е Антигона, а парадигмата на поинакво и друго, ја носи драмата Филоктет.

Во конкретниот понуден избор, по некоја случајна нужност, од сите преостанати стари трагедии, би можеле да се судрат и да се спојат во еден возбудлив корпус, две сосема спротивни трагедии, едната испеана од цветниот Софокле, другата од долговечниот старец Софокле.

Антигона е врв (*ἀμνή*) на поезијата на Софокле, Филоктет е неговата старечка "дива болест" и неговото исцелување во помирливост и отстапка.

Но, "имаат своја судбина книшките!", а ваквиот спој на неспоиви драми создава драматична судбина; совпаѓањето по сличност е мирен спој без судири, возбуди и очудувања; совпаѓањето според спротивности е подостоен спој за драматска содржина. Во еден поетски вид (*εἶδος*) – трагедија, две различни дела и по однос на митолошка граѓа, и по однос на драматургија, и по однос на порака; две дела на ист автор, две поетски.

Митот во трагедијата е составот на драмските прагми, и душа на трагедијата, вели Аристотел. Секој трагички мит се изградува во границите на обликот, по определени надворешни и внатрешни закони, од митска материја, што главно се содржи во митолошките циклуси. Трагедијата Антигона се гради од тебанскиот круг, поточно од Лабдаковиот, т.е. Ојдиповиот, и претставува крај на оваа митолошка област.

Трагедијата Филоктет е митски почеток на пропаста на Троја, дел од гигантскиот тројански циклус.

Морфолошки Антигона е совршен драмски круг, органска целина со почеток, средина и крај во која се спроведуваат трагичките начела низ "жал и страв" драмата да заврши со трагична катастрофа; Филоктет е незатворена кружна линија, зашто "deus ex machina" го држи кругот отворен за нов подвиг и нова драма "Филоктет на Троја", стварно, но изгубено Софоклово дело.

"Домашното задоволство" (*οἰκεία ἡδονή*) во трагичкиот патос, ја гради совршеноста на првата драма, нетрагичните маки и болки на Филоктет ја разоруваат трагичната содржина и драмската форма. Антигона, совршен состав на прагми, има вистинско драмско време вplotено во единството на дејствието, време наполно употребено и истрошено; утрото е време на заплет - донесена е одлука, заповед, наредба; пладнето е време на пресврт - кршење на наредбата; вечерта, трагично исполнета, е расплет со целосна катастрофа. Времето во Антигона е време на главниот херој: утрото - предизвик за херојот, пладнето - херојски чин, зајдисонцето - исполнување на трагичната цел со двојно значење.

Во Филоктет нема време, само простор: деветте претпоставувани години набиени се во островскиот простор, кружно определен и со форма и со вртењето на годишните мени. Сцената на Филоктет е меѓупростор, прозорец со два погледа, назад во деветгодишната Филоктетова осаменост,

напред во десеттата есхатолошка година. Во безвремениот простор опстојува "дивата болест" на Филоктет во кружното сменување топло - студено, светло - темно, цутење - венеење, бура - тишина.

Антигона е човечко време што се мери со човечка мерка и во количина и во сила и во насока; време густо, страшно и жално, време трагично. Денот на Филоктет е ден на агонална реч, строфи и антистрофи меѓу немерливата пустина на Филоктет и замислената нефилоктетовска насоченост. Вистинскиот пат на Филоктет е неговото кружење околу пештерата со два влеза, неговото криеење, појавување, губеење. Пустиот неопфатлив простор и дивниот Филоктет се тежок блок во кој удира времето веднаш во почетокот на драмата. Носител на драмското време со насочено движење и цел што се разбива судирајќи се со Филоктетовата безвременост е ахајскиот кораб тукушто пристигнат во пристаништето на Лемнос: десеттата година од ахајскиот поход пристига кораб до лемноските спили, во просторот влегуваат ахајски морнари со вождот Одисеј и неговиот млад штитеник Неоптолем. Сценскиот простор се раздвижува од возбудено шепотење и договарање, договор и заговор, гледање и набљудување, криеење и откривање. Во безживотниот простор влегува животното време бременито смисли и замисли. Но, Филоктетовиот простор опстојува во овој судир до бесмисла кочејќи дејство, задржувајќи го насоченото дејствување, плетејќи дебел, нераскинлив јазол од намерите и целите. Заплетена, напрегната, без можност да

извиши и да се возвиши, па да се урне во катастрофа, драмската целина пука и во "дупката" на нејзиното битие влегува *ἀπὸ τῆς μηχανῆς* Херакле. Се спушта на сцена Бог од машина и од Бога раздвиженото време почнува да тече, но веќе во простор надвор од трагичкиот мит.

Филоктет е трагедија без трагика. Трагичкиот мит не се развива, не зрее, тој постојано се разложува и се распаѓа од сомневања и колебања. Филоктетовата цел да не учествува во Тројанската војна се судира со целта на неговиот противник, ахајскиот кораб кој треба да го "однесе" Филоктета со Херакловиот лак пред Троја. Судирањето на целите подеднакво силни или бесилни, го скочанува дејството. Недејственото етхос на Филоктет ја исклучува трагичната евдајмонија, страшниот и жален крај на херојот, со што се постигнува и целта на трагичниот херој, и целта на поетскиот вид; трагедијата и поетички и етички се обесмислува. Составот на прагмите не се движи "собитие поради собитие", туку *стои во место* преполн сожаление и мака.

Антигона е страсно насочена, телеолошка драма во која трагичниот заплет парадоксално открива цел со двојна насоченост, познатата и трагична хетеротелија (едно се саќа, друго се постигнува) со неизбежната на трагичната возвишеност, трагична иронија. Трагичната и трагичка грешка (незнаење, страст, хибрис) ја предизвикува и трагичната двојна насоченост и двојното исполнување: трагичната личност страсно и занесено се стреми кон определена цел

(τέλος) и постигнува исполнување на целта (ентелехија), но истовремено, трагичните личности, ненамерно (без знаење) дејствуваат на ним непознат план што завршува со неочекуван крај (пак τέλος!), полн жал и страв. Хетеротелијата (телос со двојно значење, цел и крај) ја содржи фината трагична иронија. Антигона стремејќи, сама и единствена да биде "виновна", дејствувајќи, спротивно на целта, предизвикува ланец "грешки и вини": Измена страда од вина до манија, Хајмон, заплетен во Еротова мрежа, прави "грешка" спротивставувајќи се на татко - цар, па паѓа во "грев" убивајќи се. Евридика паѓа во очај, лудило, самоубиство. Креон, заслепен од власта над живо и мртво станува владетел на пустош. Антигона "за љубов родена" се претвора во Дајмон на смртта.

Трагичната "грешка" (ἀμαρτία) во Антигона, страсното дејствување во две паралелни, но спротивставени насоки, води кон трагично "смирување", етичко и поетичко израмнување. И светиот Хераклов град, Теба, учествува во трагичната грешка поради својата занесеност и заслепеност од привидот среќа: одбиен е нападот на "Седумината против Теба", мртов лежи издајникот Полинејк, на престолот седи човек од родот, искусен и искушан, Ојдиповите ќерки, по толку болки и беди, заштитени се во царскиот дворец. Градот е спасен и празничен; ден на победа, слава и радост; над Теба светнува сјајното сончево око:

Се јави, о око на златниот ден  
ни пристигна преку Диркиниот извор,  
го натера в бегство белоштитиот јунак,  
во оружје сиот, од Арг што ни дојде...

пее во занес хорот стари Тебанци. Во таков ден се случува целосен пресврт, тешка трагедија, патетичен пад од врв до понор, или обратно, ако е Антигонин врв исполнувањето на трагичното.

Филоктет се случува во еден од многуте дни на празен и див остров; секој миг се готви морска бура; дојденци и туѓинци, загрижени, збунети, шепотат, подготвуваат измама; Филоктет плаче, колне, проколнува; сите посакуваат да ја напуштат случајната сцена; насоката не е ни нагоре, ни надолу, туку во рамнина: коработ тежнее кон Илиј, Филоктет кон копнежливата татковина Ојтаја. Во отсуство на безусловна страст иронијата на Филоктет не избива од двојниот трагички план, едниот видлив, другиот "невидлив", туку од необичното, недрамско, степенување, ниска скала смртници и висока, но не возвишена скала божества, - Лак и Херакле. Возвишеното и трагично, поради човечноста, начело на трагедијата во Филоктет го нема. Одлуката не е донесена во сржта на собитијата, туку почива во суштината на "Лакот" што е безвремена, неизбежна божја одлука која нема ни раст, ни пад. Артефактот - хероизам (Лак и "механички" Бог) ја снижуваат и ја понижуваат човечката сфера. Поради "божјата волја" во Филоктет нема ни трагична "грешка". Нема



објаснување зошто е Филоктет во Хриса, во "градината на нимфите", каснат од змија! Навистина Одисеј објаснува зошто е тој оставен на Лемнос: офкајќи и лелекајќи Филоктет ги спречувал побожните молитви и обредните жртвувања на ахајската војска, па врховните војди, Атридите, го жртвувале оставајќи го на пустиот остров што им бил на патот. Но ни ова не е ни "грешка", ни "вина", зашто се открива како божја одлука. Филоктет е "жртвениот јарец"; митските Ифигенија и Филоктет се жртви на "пакосните" или несфатливи богови. Ифигенија по божја одлука е откупена во дивата Таурида, Филоктет "обречен" на пустиот Лемнос.

Во Филоктет нема трагична хетеротелија, нема "прогледување", туку недогледување; нема "студена трагична тага", туку див плач и очајнички крик, нема страст, туку студено лукавство, ни разорен Ерос, туку беспоможна омраза. Стварноста е едно "по себе", друго за Филоктет. Откривањето *ἀπὸ τῆς μεχάλης* на намерата, иднината и целта, се надвор од трагичката осмисла. (На трагедијата ѝ припаѓа возвишен евдајмониски маченик, а Филоктет не е трагичниот маченик, тој е случајно одбран смртник со страшна прокоба без сопствена волја).

Во Антигона дејствува херојска волја: Ојдиповата ќерка извршува свет чин, подвиг со крајна смелост, самостојно, според свои закони (*αὐτόνομος*), но во име на Дике - "сожителка на долните богови". Во Филоктет жртвувањето е божја волја; Филоктет "жртвуван" останува "од онаа страна

на доброто и злото"; подвигот не е автономен за главниот херој, подвигот што се пророкува веќе се случил на божји план; божјата волја се исполнува: се демне, се открива и се лови "жртвениот јарец" што со своето родовско и лично благородие е достоинствен жртвен дар и одговара на теолошката суштина на жртвувањето, а од друга страна ја обесмислува со својата болест и сакатост. Треба да се улови веќе "уловениот", да зацели "дупката во неговото битие" да се подари на Бога. Против своја волја Филоктет се избавува од островскиот круг на очај, бесмисленост и болест, за општо добро и божја смисла.

Антигона е градена по нужност содржана во составот на собитијата, а во Филоктет има неизбежност што виси над драмската судбина. Антигона е драма на осаменост поради смелост и безумна храброст, Филоктет драма на самотија поради болест, кукавност, прокоба.

Антигона се случува во Град полн граѓани; судирот е меѓу свои и блиски, едни мили, други немили. Трагичкиот хор - старци блиско, присно и неуморно учествува во трагичната избезуменост охрабрувајќи со бодри паренеси, тешејќи елегично, тажејќи со тажачки песни, вознесено и достоинствено молејќи со химни.

Во Филоктет, на пуста, непозната земја пристигаат туѓинци, запознавањето е полуистина, полуизмама; Филоктет е измамен, беспомошен самотник; среде лаги и сплетки само неговата болест е вистина, а искрен само неговиот бесконечен крик.

Антигона е трагедија на крајна искреност и во говоренето и во дејствувањето; во "младата" драма Антигона се дејствува до крај."/ А јас младич бев/ на јазик тежок, но на рака полетен,/ а сега знам и гледам дека јазикот/ со луѓето управува - не делата..."/, вели Одисеј во Филоктет, драма без дејствување, драма на вешти лаги во говоренето, драма на прелаги.

Антигона е драма на евдајмонска трагичност, Филоктет - драма на какодајмонија за главната личност: ќе оздравее, навистина, смртно болниот Филоктет, ќе падне богатата Троја под Херакловите стрели, откако паднала во пресметаната боговска игра, но на Филоктет му е одземена секаква можност за сопствена волја макар во границите на кулата смртна судбина.

Антигона е трагедија на волев избор и саможртвување, свет и свештен херојски чин; Филоктет е драма на лов и улов на посветената жртва.

"Со врвна смелост" Антигона ја крши царската заповед, двапати го погребува трупот вршејќи света должност и стапувајќи на "највисокиот праг на Правдата". Тој чин е света мистерија, божје јавување. Драмата го достигнува врвот: со "божјото јавување" се врши препознавање и откривање; откривањето е централната криза од која брзо се развива расплетот. Решена е трагичната енигма, "откриена" е Антигона, објавена вистината на нејзината трагична херојска суштина. Старечкото оро отворено пее за трагичните "грешки" на

Ојдиповата ќерка и тебанскиот цар. Антигона е трагедија на самостоен и праведен хор кој со игра, ритам, песна и реч ѝ служи на козмичката Дике. Во Филоктет хорот е напрегнат, нехармоничен, несамостоен; собирот морнари - слуги Одисееви, тугинци за Филоктет, не може да биде праведен судија.

Антигона завршува со тиха, замислена песна, исполнета гноми и поуки: - за среќа е потребно да бидеш разумен, за горделиви говори се плаќа со големи удари, размислува добронамерно хорот старци, но не ги прекорува ни царската ќерка "што ум сменила со безумие", ниту "испустениот маж" царот Креон. Последниот стих ја нагласува трагичната тишина - на старост разумност научија! Кој? Дали самите старци од Теба, разумност што веќе не им е потребна.

Филоктет завршува со молитва за добар пат; митот не е завршен; се напушта Лемнос, Филоктет со воздив тага се простува од својата осаменост, хорот - морнари со воздив олеснување; свршила тегобната прелага, Херакле од божеската машина со хомерско - пророчки говор ја открива вистината, па се подига Угоре, луѓето самотни, секој за себе, зачеко-руваат во "славниот живот" надвор од трагичната сцена. Се потврдуваат Аристотеловите поетички правила. Антигона по веројатност до нужност од *ἄλογοι καὶ ἄτοποι πράγματα* изградува поетска логика и топка; Филоктет се гради со случајности, кои во поетската стварност доведени до необичност и бесмисленост, укажуваат на друга метафизичка стварност, која навидум се одразува во куп случајности.

Динамичните страсти во Антигона се смируваат во општа етичка симпатија, а Филоктет почнува и завршува со непомирлива антипатија.

Јасно е дека содржината на двете трагедии, битно различни, произлегува од суштинската разлика на драмските личности (*ἦθη*); секој вид душа (*εἶδος ψυχῶν*), вели Платон во Фајдрос, се изразува со посебен вид логос (*εἶδος λόγων*); каква душа, таков логос.

Антигона во сета драмска кружност стреми да влезе во "камената јама" без излез и да го смири своето "врело срце" (*θερμὴ καρδία*) положувајќи го на камениот жртвеник, влез во бескрајниот круг на смртта.

Филоктет во просторот на камената пештера со два влеза, или излеза, сето време стреми да се избави од островскиот круг на неживеење, да "зачекори" по патот на животот, тој, кој не може да чекори.

Антигона, совршена, *καλὴ κάγαθή*, совршено жива, копнее да стане вечна "невеста" на Адскиот Ахерон; загубениот и сакат Филоктет, туг и "горчлив на богови", копнее по почетокот на своето суштествување, татковото огниште.

Антигона, страсна и жива, вљубена е во мртвите и смртта, Филоктет, на смрт (или од смрт!) болен, мразејќи живи, во грч одржува привид на живот. Антигона исполнета со Ерос, самата Ерос, ја опфаќа со својата снага сета Теба, разорува сè што носи омраза и хибрис, урива сè до ништо, за да се воспостави повторно хармонија во Градот со Седумте

порти, седум места за постојан напад и исто толку за одбрана. Хибристочката љубов се судира со хибрис - омраза и го израмнува Светот на праведно рамниште. Исконска како Геја, таа го стресува должништвото исплатени и неисплатени сметки, дрзост и насилство со еден силовит сеизмички удар. По својата природа Антигона - Геја, Мајка Земја, настојува да се соедини, "вечно да лежи" со Полинејк (брат, љубовник, син, зашто митската теогонија не познава "инцест"). По митската семантика Антигона е и Ерос и Геја, но по полисната идеологија таа се однесува како доблесен маж, *ἀνὴρ*, кој "зачекорува на највисокиот праг на божествената Правда". Со еден мистериски потег, подигајќи прав и пепел (во ист миг и Антигона и Мајката Земја подигаат прав, Антигона грст сува прашина, Земјата правлива бура што ја заслепува стражата) Антигона го чисти нечистото, го свети скверното (*ἄσκη παυοῦρῦήροααα*); се посветува телесното во прав и пепел за да се обезбеди "вечно почивање Онаму". Копнежот на Антигона е токму тоа "вечно", "засекогаш", "бескрајно" (*αἰεὶ*). Со тој Ерос за "вечно" умира таа, точно на пладне полно жега, ветар, прав и искинати лисја, "умира" покрај голото тело на Полинејк, со "остар глас како птица" извикувајќи копнеж и победничка радост. Овој трагичен топос е врвната драмска причина за преминот од (привид) среќа во (привид) несреќа. Гласникот - стражар и Хорот го објавуваат пресвртот (*καταστροφῆ*) видувајќи ја Антигона како дајмонско чудо (*δαίμονιον τέρας*). Нејзиното јавување во летниот виор е

Еротова епифанија. Стариот лирски Ерос - ветар, бура, жештина, огнена мака, Ерос спалител на сè трезвено и студено, грдо и скверно. Во свет трошен, грд и скверен, Антигона бара смрт и носи смрт: - Јас сакам смрт!... мојата душа е кај мртвите одамна веќе... Антигона - Ерос копнее да зачне "во постела" што "на сите им носи мир", да се венча со Ахерон за низ смрт да се вивне во бесмртност - вечно ќе почивам! Од Седумпортата Теба низ седум дејствија, седум скали надолу или нагоре, се стреми Дајмонот со "врело срце" заплеткувајќи ги во својата мрежа и Хајмон и Евридика, Измена и Креон. Теба е израмнета и подготвена за почеток; се урива дрско дигнатиот Двор, трагичните лица ја напуштаат сцената; во пустиот Град останува Хорот, час мудро спокоен, час божески оддалечен, час тихо очуден. Јужно под Теба на Делфиските порти блескоти жртвениот дар на Седумте мудреци - Μηδὲν ἄγαν - ништо прекумерно!

Но мудречкото "ништо прекумерно" жестоко се крши во грчкиот театар кој живее живот совршено изграден на Прекумерното, зашто прекумерната Глад (Πενία) и прекумерната Ситост (Πόρος, Πλοῦτος) го сочинуваат трагичниот Ерос.

Тебанскиот циклус завршува едно свое целосно вртење, останува неподвижен.

Тројанскиот круг е некаде на средина со судбината на чудакот Филоктет. Меѓу алчните за бесмртна слава и ретките свесни за смртта, Филоктет "каснат од змија" треба да се жртвува зашто со дивите крикови ја руши претставата

за бесмртие Додека војската херои со "Ἔρως πρὸς ἄθανασίας" како знаме, плови по морето на херојската судбина, за жртвен дар (θυσία) посочен е вождот од Ојтаја, Појантовиот син Филоктет. Двапати е жртвуван Филоктет: еднаш здрав и млад, положен на Островот на Смртта (Лемнос означува Хад – див, пуст, со огнена бездна; во него слегува и Херакле, кој ја има таа доблест да извлекува од Тартар), вторпат, стар и болен, се жртвува за да овозможи од Бога означена евдајмониска цел.

Во трагедијата Антигона сета трагична пракса ѝ припаѓа на Антигона: првата реч во трагедијата е Антигонина реч, таа прва се исправа на сцена подготвена за хероизам; сета содржина произлегува од нејзината почетна појава и почетен збор; Антигона е ἀρχή (основа и почеток), μέσος (средина и срж) и τέλος (крај и цел); во Филоктет Филоктета го нема на почеток, за него само се говори, се шепоти за неговата природа и судбина; за Филоктета дознаваме сè пред самиот тој да се појави; неговото суштествување се претпоставува по надворешни знаци: гнојни и крвави крпи пред пештерата, сакати траги на немоќни стопала околу Дипилот, оддалечени лелекања. Се потсобира постоењето на главниот херој со секавањата на Одисеј и набљудувањата на Неоптолем. Полека и мачно се воспоставува тој како привид, како секавање и сон. Драмата почнува со недостојниот за херојска сфера лов на Филоктетовото сениште, зашто не е потребен стварниот Филоктет, туку вистинскиот херој, Херакловиот



лак, носител на смрт и бесмртие. Привидот е нужен како залог за стварност. Распаѓањето на Филоктет како да е неопходно за да се посведочи совршеноста на Бога; Бог има потреба да биде посочен со прстот на Ништожното за да се укаже на неговата Семок. Филоктет е сопственик на Богов лак, неговото суштествување е условено од Лакот, но боже-ственото битие на Лакот е над суштествувањето на Филоктет и надвор од неговите страдања. Кај Филоктет е совршеното и бестрасно божество - Лакот, но до неговата суштина не може да се допре, зашто таа е "сама по себе" и "сама за себе". Филоктет нема Дајмон кој ќе го води Напред и Горе. Со зми-скиот гриз се расточува целината, истечува животниот ерос, останува сениште кое блуди во кружниот простор, туѓо за себе и за други. Меѓу живото и бесмртното, Сеништето - Филоктет копнее само по храна и татков дом (ниту една тра-гична личност не страдала од глад и страв од глад, тоа својство го има само Филоктет; зарем сенките на умрените не се успокојуваат со храна!). Појавноста и видливоста на Филоктет се во неговата змиска рана; тој е свесен само за својата болка, несвесен за човечката задача кон Бога, зашто вистинската свест е учество во божеската мудрост, а совеста е само човечко мерило за праведност и неправедност. Одисеј, на пример, неговата вистинска антитеза, побожно чекори по општиот друм Напред до општа цел; тој мудро го прифаќа жи-вотот менувајќи се од Секој до Никој со ентелехиска насо-ченост. Филоктет, пак, куца по Сопствениот пат во Круг

Осама, "везден сам, болест дива боледува избезумен од непрестајна потреба...лежи тука лишен од сите добра на животот". Единствено Одисеј е побожно свесен за боговската ентелехија, човечката мерка е во свеста за мерка. Антигона ги минува сите мерки во својата побожност, побожниот Одисеј ги чува трезвено и мудро човечките и свои мерки. Антигона е трагично начело на прекумерност и безмерност, иако со побожна вредност, во Филоктет нема друга вредност освен чување ништожната мерка на смртните и покорување на волјата на Бесмртните. Трагичниот ерос ја води трагедијата до трагична евдајмонија, што е парадоксално еднакво на трагичка катастрофа. Трагичката катастрофа е место со богата етичка и семантичка содржина. Катастрофата му дозволува на трагичниот херој да го замени животот со бесмртност, истовремено катастрофата е овозможување "страшен и жален" крај, исполнување на трагичката поетичка доблест; без трагичка катастрофа трагедијата би била лишена од основниот белег, "домашното задоволство" (*οἰκειὰ ἡδονή*) на овој вид поезија. Филоктет не се урива во бездната на евдајмонијата. Драмата завршува "среќно", а трагичната судбина се обесмислува. Иксион и Филоктет, пее хорот, се луѓе со најстрашна коб: едниот врзан на тркало што непрестајно се врти, другиот на имагинарна вртелешка на бесмисла. Сцената на Филоктет настојува на бесмисла и привид, а таква сценска игра ја објавува пораката откривајќи ја вистината: привидот е самата вистина, зашто сè она што се случува на сцена веќе е

случено; сè е одлучено и прокобено (тројанскиот пророк Хелен пророкува минато, сегашност и иднина, сè во бесконечна рамнина на стварноста, која нема време). Драмската иронија е во миметичкиот вриеж на сценовидната дејствителност. Ниедно "собитие" не е "поради собитие", зашто стварно собитие нема; "сега и тука" се збива нешто што се збило! Филоктет е целосна етичка ентропија која се потврдува со механичкиот боговски тропос. Херакле ја објавува стварноста. Сценската стварност го открива привидот на човечката стварност. Се случува нешто чудно и необично! Поетската убавина на трагичката парадигма Антигона е јасна и разбирлива, совршена драмска логика, сериозен и прочуен мит, возвишени личности, патос како страст и страдање, жал и страв во составот на собитијата, премин од среќа во несреќа, богата лексика, мудри и длабоки мисли, апсолутно единство на дејство.

Но поетска убавина содржи и трагички сосема "неправилниот" Филоктет: митот е ситен и неважен (ретко кој се сеќава на пресудната улога на Филоктет во уривањето на Илиј, сите го паметат тројанскиот коњ), драмските личности далеку се од возвишеност, патосот не е страст, туку болест и јад, говорот е пол прелаги, клетви и колнења, дејствија нема, па ни единство на дејство. Преостануваат просторот и времето: просторот е простор на неживот, времето е почеток на нешто друго, трагичкото време не е исцрпено, зашто Филоктет повторно "почнува" на крајот на драмата. Но, се чини дека поетската убавина, и покрај строгите правила на старите

мајстори, не е само во морфолошкиот ред и поредок. Во Филоктет како да има намера, - да се срушат Редот и Поредокот, да се фиксира раздвижената сенка на Стварноста, да се покаже низ фингиран simulacrum дека човечката дејствителност е вртење на Иксионовото тркало во место.

Трагичната супстанција во Филоктет се образува од бесконечната војна помеѓу Биването и Суштествувањето, помеѓу Филоктет и Божјата волја, меѓу трагичното лице кое се врти во тој виор и совршено напнатиот Лак кој е над сите рани, но ранува и убива, за да им подари живот на човечките суштества "каснати" од сознанието за смртта. И Филоктет учествува во таа метафизичка војна, вовлечен во тој План со Свест и Свест како црвлива рана, а памтење и сеќавање - крваво разјадување. Самиот смртник Филоктет е трагичната грешка, зашто треба да дејствува и како жрец и како жртва, како свештеник и крвник, херој и презрен, за да го потврди и тој со своето ситно суштествување Единството наречено Хармонија.

Се потврдува Платоновата мисла - едно се правилата за трагедија, друго е самата трагедија, едно се правилата за хармонија, друго самото хармонично.

### 1.3. Систаса како принцип на посебичност: три трагички мита врз една митологема

Старата поетика која има обичај да твори во рамките на митолошките кругови, многу често нуди извонредни парадигми за различување митологема - граѓа и митологема - поетички мит, кој, според Аристотеловото тврдење, е врвната цел на авторскиот поетички облик, мајсторската систаса на прагми. Митологемата Орестија, од Хомера уште, претставува творечки нерв на многу поетски тела од кои се расчленува и се развива во посебни целини, епски и драмски. Развивајќи се во ткивото на богатата митологија за Танталовиот род, полека се одделува, како ударен и целовит, митот за принцезата Електра и нејзиниот alter ego - принцот Орест, за нивното понижение и нивната одмазда, мит за хибристичка пракса, и прогон и одмазда, Еринии и Евмениди.

Стариот мит е *χρόνος τέλειος* (tempus perfectum), еднаш за секогаш готово дејство, скочането време, преобразено во простор и слика што се раскажува, кружна исполненост со неменливо Битие. Поетиката својата миметичка енергија ја упатува токму кон ваква "готова" перфектна категорија. Но секое посегане кон перфектната суштина станува движење, менување, разместување, уривање на онтолошкиот круг; движењето е поединечното трагање, гледање и видување во жртвената утроба на митската сфера; менувања и заменувања во кружен ритам на суштествувања, од една до друга смрт.

Ретко каде таква интензивна ритмична смена на живот и смрт, воскресение и помилување, како во митот за Танталовите; истовремено, никаде толку густ првичен, космогониски ритам, ниту таква напната хармонија на антитезите Хибрис и Тисис, меѓу кои се воспоставува Дике; ритам и хармонија во агонска напнатост. Се натпреваруваат Живот и Смрт, Богови и Херои; Боговите, обвинети или праведни, победуваат, а Светот е во добивка: Фојб е обвинет и победник; Атена посредник, добитник полис - Атина; страшните Еринии се метаморфозираат во атенски Евмениди, Портата во Хад станува градина - Колон; помилуван е и отфрлен Орест, возвишено е благородничкото атинско брдо Ареопаг. Гинат Атридите, а во нивниот простор се вселуваат Дајмони - Диоскури... Боговите даваат енигми, смртните се дрзнуваат да ги одглетнуваат; одгатнувајќи паѓаат, пропаѓаат, или вечно копнеат гладни и жедни, а Светот се обликува, се подредува, се издига кон Светлина. Митските херои во хибрис и со убиства учествуваат во боговската демиургија; навидум адикија, а владее Дике; се твори Козмос, се различува Светло од Темно, јасно до нејасно, добро од зло. Хероите убиваат и се убиени, а меѓу ова дејствување и трпење се издига Козмос во единство на противречности; "вина" поради "вина" (*αἰτία*), од ајтиологија до обlikовна, логиска каузалност: секое дејствување е поднесување.

Точката на гледањето, во трагедијата мајсторски невидлива, се препознава во поетичкиот процес, "подигање

парница" во која се пресудува вака или онака за ист предмет. Ваквиот суд на животот и трагичната пракса најчесто се донесува во буквална "криминалистичка" прагматика на злосторници и жртви, обвинети и обвинители. "Пресудата" е точката на гледање (на Светот): ослободување (не од вина), осуда, смртна пресуда. Токму на ваков судски процес е подвргнато старото светлосно божество Електра, кое, напуштајќи ја својата светлосна блаженост, влегува во живот како ќерка на Херојот Агамемнон, во род во кој се води тешка битка меѓу Светлина и Мрак. Губејќи ја Хераклитовата "мерка на палење и гаснење", Електра врзана во ланец родови вини учествува во страшни и жални прагми. Нејзиното митско *crimen*, готово еднаш за секогаш, уметнички *in flagranti* го фингираат тројцата најпознати трагички поети [подоцна многу други, - Шекспир, Жиродо (Jean Giraudoux), Ануј (Jean Anouill), О'Нил (Eugene O'Neill)], секој на свој начин разместувајќи ја истата митологема и подигајќи нов процес за исти причинители; различна систаса на иста митска пракса, или, различна смисла на ист логос. "Скитачкото сиже" во своето "орфичко" скитане минува различни инкарнации, добива различно драматично суштествување, и, како секое поединечно суштествување, почнува и завршува образувајќи поединечна судбина или свест за неа.

Самото "скитачко сиже" е сказната за Зла Кралица и Лош Крал, несреќна Принцеза, скитник Принц кој ги казнува злите, а ја ослободува Принцезата, и..., но ова "и" не е ни

бајковен свршеток, ниту ист "срекен" свршеток; ова "и" е суштинското кое ја создава поединечната драма (или песна). Ова "и" ја враќа "готовата" хронологија на почетокот кој е вечна сегашност како последица на нешто – било што било, – и ја принудува скочанетата слика да се раздвижи кон (навидум) непозната иднина; секоја митологема има цврста топка на место и време; поетскиот мит останува во митолошката топка ако нема посебна причина да ја напушти.

Познатите театарски игри *Електри* ја чуваат основната топографија, но секоја од нив има свој центар, и секоја од нив свое (историско) време, секоја своја "точка на гледање". Една митска беспоговорна стварност се преобразува во уметнички стварности, единствени целини во кои меѓу прологот и епилогот – многу се прашува, повеќесмислено се одговара, а во мигот кога се "разврзува јазелот" се врзува нова гатанка која прадоксално е епилог и свршеток. Потоа, секој простор и секое време има свој клуч за истата гатанка; клучот е различен, но Отворането е *Отворане*, макар "опишано" во различни говори и разговори.

Во трите драми, *Хоефори* (Носители на Жртва), *Електра* Софоклова и *Електра* Еврипидова, иста топографија, различна топка: трагичниот топос е Аргос, во близина е Дворецот, тука некаде и гробот на Агамемнон. Во поетската стварност на Ајсхиловите *Хоефори* центар на трагичното дејство е Жртвеникот – Агамемноновиот гроб; на *Жртвеникот* излеваат, жртва – покајница, Хорот – тројански робинки и



Електра испратени од Кралицата Клитајмнестра, измачувана ноќе од страшни сништа. Електра и Хорот излеваат, не молбена, туку клеветна, одмаздничка жртва. На Жртвеникот присустваат Орест и Пилад; тука се препознаваат Електра и Орест, тука се готви перипетија, оттука се тргнува до Дворецот по патот на измамата и одмаздата.

Во Софокловата Електра стариот Педагог дава лирски опис, копнежлив и нежен, за родната топка на вожд Агамемнон кој почива помеѓу Дворот со три порти, плоштадот на Аполон Ликијски, лагот на Аргивката Ијо, ќерка на речниот бог Инах од десно, а од лево храмот на Хера. Педагогот ја опишува и временската топка: - се повлекува ноќниот мрак, се разденува, се јавува цвркот на птици; вистински час за Правда, час за брзо советување и дејствување (*ὄκνεϊν καί ρός, ἔργου ἀκμή*). Сосема јасни знаци (*σαφῆ σημεῖα*) на просторна, временска и телеолошка топка - час меѓу привид и вид.

Еврипидовата Електра е сосема разместена: страшните (грозни) прагми се случуваат во рана зора пред селска колиба, околу неа поле; невидлив е Дворецот, далеку е Гробот. Во поле е погубен Ајгист, во колибата Клитајмнестра; нивните нагрдени и нагрубени трупови лежат во селскиот двор пред колибата. Ајсхиловата Електра лее жртва, болка, тага, гнев и клетви на Жртвеникот. Жртвеникот е Порта помеѓу Овој и Оној свет.

Софоклова Електра е во меѓупростор; осамена, болна, изгубена, меѓу високи Дворови и Храмови, таа му е туѓа на својот живот; единствен излез - смрт.

Еврипидовата Електра е мала "Пепелашка", но не благородна, туку несреќна, грда и завидлива; нејзиниот простор е селскиот двор, а копнеж - богатиот Дворец.

Самата Ајсхилова трагедија е среден трагичен то-пос помеѓу Агамемнон и Евмениди; таа е врв и перипетија во целината на трилогијата која се оснива на страшната хибрис на Клитајмнестра, казна и одмазда, воспоставување на Дике. Женскиот Хор - робинки од Илиј, е јасна пролепса на одмаздничкиот Хор Еринии; два Хора, но одмазднички спротивно насочени. Првиот унижен во Војна, посакува уривање на

сè аргивско; вториот, подземниот, хадскиот е понижен од Олимписката Височина; Фојб, светлосниот бог, е самоволен, неговата правда се наметнува како единствена. Електра е Аполонов Дис-дајмон, таа поттикнува на крвна одмазда; Пламена таа гори во гнев палејќи и согорувајќи сè околу себе. Орест е запален, извршител на одмаздата, - Аластор. Два Аполонови Дајмона извршуваат Правда; но зошто излегуваат од Мракот древните, грозни и безмилосно праведни божици - Еринии?! Зошто излудува Аполоновиот Одмаздник губејќи ја својата праведна стварност и влегувајќи во хадска фантазмагорија!

Електра исчезнува како секој Дисдајмон, откако создава енигма и интрига. Орест отплаќа, суден е и помилуван, но не се враќа од својата утопична сфера.

Во третиот драмски процес се метаморфозираат Кучките Еринии во милостиви и благи - Евмениди, Атена им оддава почит, градот Атина е посветен и заштитен, започнува ново време под праведниот суд на светиот Ареопаг. Но Електра и Орест се Никој и Ништо. Орест е ослободен од Сам себеси, ни Син, ни Брат, ни Владетел; го губи својот Дом, својот Двор, својот Козмос, својата Судбина. Неговата Мојра е медиаторски органон на крвната лечебна катартика; тој е и хибрист и отплатник, низ злосторство и казна до Никој и Ништо, лишен од *ἦδος* на Одмаздник; Орест е само алка во ланецот дејствувања, Електра е неговата Немесис. На Орест му се паѓа таа Жрепка со самиот медиаторски чин на раѓање: тој

е бележен со стигма на родова хибрис. Неговиот крај не е трагична смрт, но е "одземање на судбината" - *ἀτυχία*. За Фојбовата мудрост треба да се плати со страдање, а плата е исчезнување. Орестовото кусо суштествување е прогонство пред трагичниот чин, прогонство и по чинот. Електра е Аполоновиот светлосен зрак за дејствување во хипнотичка виделина. Во таква соновидна виделина се динамизира трагичната енергија; Аполоновиот хипнос е трагична, разградувачка манија која спалува сè скверно за да ја исчисти стварноста за нова хипнотичка цврстина.

Ајсхиловата трагедија ја содржи нужноста на суштествувањето опфаќајќи ја сферата на една веројатност, толку веројатна за да се исполни нужната иднина на секако суштествување. Ова опфаќање иднина според нужност во една поетичка веројатност е самиот поетски мит, цел на обликот и негова философска порака: иднината се препознава како вина на минатото, минатото е вина за иднина; меѓу двете вини е процепот на неизбежното дејствување. Поетскиот мит е толку свој и толку длабок колку што може да биде за да настане понор во кој пропаѓаат многу поединечни суштествувања, и, за да се изгради мост меѓу Богови и луѓе: За да се постигне мерка треба да се разори со неумереност која се искажува со трагична прекумерност и божја безмерност обликувани во мит кој почнува, се развива и завршува со извонредна мерка - *poetica tragica quia absurda est*.

Во стварноста на Софокловата Електра како да доминира етичкиот избор (*προαίρεσις*): Електрин избор е Орест

- Одмаздник, Орестовиот избор е помеѓу волјата на Питиското пророчиште, Татковиот гроб и Електра. Јасно е - доминира привид на предизбор, или, иронија на трагичниот избор. Електра е слепа од својата жестока светлина; мрачна и хадска таа ги повикува на помош Хад, Подземниот Хермес, госпоѓата Ара, Клетвата со "честитите божји чеда" - Ериниите.

Електра е манична Еринија, ја следи трагата на смртта, бара смрт и посакува смрт; таа се чувствува возвишена со копнежот за Смрт (таква сладострасница, тханатолошка, е и Антигона, "невестата на Хад"). Спротивна нејзе е Златестата, Хрисотемида, неспособна за дејствување и за трпење, но способна за суштествување. Електра, Погубно Срце - *δύο θυμός*, не е способна за живот, таа постојано и подеднакво копнее за Бивање; нејзината жестока страст е трансцендентна; таа чекори по патеката на копнежот искачувајќи се ритмично секој миг (или спуштајќи се!). Полна презир кон долното живеење, таа се потсмева на желбата да се живее без болка и страст; животот нема убавина, треба да се премине, и да се Бива: - *καλὸς γὰρ οὐμὸς βίωτος, ὥστε θαυμάσαι* - Убав ли ми е животот, восхитена сум! - извикува во жесток потсмев. Секоја состојба, не само таа миговна, е неможна за Електра; таа копнее за Смрт, зашто единственото апсолутно е Смртта. *Libido moriendi* како услов за Вечност - *τοῦ βίου δ' οὐδεὶς πόθος* (никаков копнеж за живот!).

Систасата е градена на сменување привид со вид и вид со привид: кога Клитајмнестра ја видува урната со

Орестовата пепел, посочен е знак на нејзина гибел; Електра ја оплакува смртта на Орест, Орест жртвува цвеќе и коса на Гробот подготвен за одмазда; во мигот кога Хрисотемида треба да објави радосна вест - пронашла белези на Орестовото доаѓање, дознава дека е објавена неговата смрт. Орест и Пилад ја носат урната со мртвовечката пепел на Орест, Електра со страст ја презема посакувајќи и самата да се пеплоса. Во тажењето се препознаваат, но играта на привидот продолжува сè до убиството на Ајгист кој паѓа во мигот кога ја видува мртва Клитајмнестра. Заситена е страста за крв и смрт, искористен Одмаздникот, погодена целта, но за Стрелците - тишина; нема Гонители, нема Еринии, нема надеж за искупување и помилување, ни божји суд.

Откако проблеснува со митски сјај и откако мистериски згаснува, Електра без трагична и херојска суштина, уморна, истрошена и празна, се јавува уште еднаш како Еврипидова. За славата на нејзиниот род раскажува во прологот Селанецот - сопруг; Селанецот и неговата сопруга Електра осамени, секој со своите дневни, ситни задачи, земјоделски, домаќински. Селскиот двор и полето околу пусти; Хор нема; нема кој да чуе, а нема ни што да чуе. Двете сенки, едната некогаш божествена и херојска, другата некогаш истиот безимен Селанец, иако во пар, секоја за себе ја повторува старата позната приказка; всушност, две театарски маски свртени кон публиката му говорат на гледалиштето, рецитираат со автоматизирана глумечка рутина. Во типична

парабаса се кани театарот да присуствува на страшните настани кои ќе се случат во овој сосема обичен ден. На обичниот селски пат наидуваат обични туѓинци кои како да разговараат меѓу себе, а им соопштуваат на гледачите дека се фамозниот тандем Орест и Пилад. Се претставува Орест: трезвено, без страст, "еснафски", известува дека е дојден да убие, дека треба да се крие, дека ја бара сестра си да му помогне во убиството, и да го извести што се случува во Градот. Орест потајно дебне. Се враќа Електра со стомна вода на глава, чекори тешко, кука над својата судбина, го оплакува таткото (како да не минале седум години, како во секој миг да се случува таа смрт).

Дури сега по трите монолози - парабаси, влегува Хор девојки Аргивки да ја покани Електра на празнично оро. Електра скрбна и грда одбива: сиромашна е, нема накит, ни облека, боговите не се грижат за неа, го заборавиле убиството на Царот. Одеднаш го сопира плачот претрашена, - од заседа дебнат туѓинци - разбојници; го повикува Хорот на бегство, но Орест грубо ѝ го препречува патот. Електра е избезумена од неговиот изглед и меч; Орест знае веќе која е, но студено и вешто ја измамува претставувајќи се како Орестов пратеник. Настанува стихомитија на кротко Електрино одговарање и насилничко и грубо Орестово испитување. Електра е тажна, но нејзината тага е полна ситни пакости. Орест истражува и испитува студено и методично како платен убиец. Царицата Клитајмнестра е суетна, богата, гиздава;

царот Ајгист прост подлец кој пијан скока на Агамемноновиот гроб. Единствено достоен за слава во целото ова "митско" друштво е Селанецот. Орест во негова чест држи долга "демократска" реч, апологија на благородните сиромашни, псогос против богатите неблагородни "благородници". Говорот се држи на отворена сцена како реторска парабасис. Се има впечаток дека улогата на Хорот му е префрлена на Гледалиштето, но за разлика од критичката гледна точка на трагичниот Хор, имагинарното Еврипидово Гледалиште е немо, нема кој да советува, да сочувствува, да прекорува, да се плаши и да жали. Безначајниот Хор во трагедијата пее песничка за штитот на Ахилеј и за чудата и чудовиштата насликани на него, обидувајќи се да ги антиципира страшните собитија. Препознавањето се извршува "реалистично" (Еврипид се потсмева на традиционалната анагноричка семиологија); на сцената доаѓа Пастир, некогаш близок на Агамемнон, сега старец кој носи подароци во селскиот дом на Електра, за да ги почести гостите. Препознавањето навистина не е според алогична семиологија, ниту според надворешни белези, но не е ни според составот на собитијата; препознавањето е случајно и реално. Хорот пее мит - песна за златоруното јагне на Атреј и за родовата хибрис на Пелопидите; песната е алузивна, и само толку во служба на драмската систаса.

Катастрофата е типична за комичкиот облик: за лошите лошо, за добрите добро. Гласникот огласува - Орест е победник! Но, не објавува Гласникот Одмазда (*Τίσις*) која е



Правда, туку подробно опишува клане: Како е заклан, одран, черечен жртвениот јунец, потоа, како е заклан "зад грб" лошиот Крал. Пред жртвувањето се изговарале молитви, секој за своја полза; но молитвите не се исонските, хомерските, кога целиот Козмос се договара за рамновесие, туку сметкациски, пазарциски. Над наказниот труп на Ајгист и Електра искажува погрдни јамби, но нејзиниот говор не е обреден, туку реалистично, насилничко однесување; всушност се јавува и говори самиот автор држејќи моралистичка реплика во која ги руга слабите мажи и неверните жени.

Трупот на Ајгист е дигнат од сцена, се очекува коленаето на Клитајмнестра повикана пред колибата со смерна измама. Но тој "привик" да се урива митската Клитајмнестра, во оваа драма станува раздражливо, морално преиспитување: - Ах, зар да ја погубам, а ме роди и ме подои!? О Фојб, во силно незнаење ти беше таа реч! Не можам да верувам дека божја е таа реч!

Влегува Клитајмнестра и почнува агон меѓу неа и Електра; реторички натпревар пред Гледалиштето - Порота. Повторно се жртвува бик, и се убива Мајка. Тажат Одмаздниците, се оплакуваат себеси, го обвинуваат Фојб.

Театарот е скочанет, нема дејство, ни можност за Излез, само *in flagranti* убиство; митската претстава е разбиена, разбиена е и поетичката внатрешна илузија - злосторството е пред сите, тука. Драмската апорија мора да ја реши *deus ex machina*. Но не старите "компромитирани"

богови. Над театарското небо театрално летаат Дајмони, некогаш учесници во старите митски повелби: Кастор и Полидеук, Севсовите синови, Диоскури: - Фојб, Фојб е, но цар е мој, и затоа молчам јас! Тој мудар е, а мудро не те подучи!

Електра и Орест се судски ослободени, но засекогаш отргнати од својот сопствен топос.

Хорот излегува со поздрав, автоматски и апсурден:  
- О весели бидете!

Еврипидовата Електра, не само што е аристотеловски најслаб тип трагедија (*διπλή τραγωδία*), драма која има метабаса со две паралелни линии и две телеологии, "срекен" свршеток за "добрите", "несрекен" за "лошите", туку оваа драма е намерно антитрагична: отфрлена е сета исконска возвишеност на нужноста за воспоставување Правда; козмичката Дике се распаѓа на исправност и неисправност; скочанета, обесмислена религија и скепса. Ваква атрагична скепса сосема ја урива трагичката конзистенција, трагедијата не воспоставува свој внатрешен простор, се истура на надворешно рамниште, моралистички разговара со Гледалиштето. Драмата е намерно антихеројска, или, пародично херојска; номинално митска, таа е реалистичен моралитет. Не само што е разорен надворешниот традиционален мит, иако пренесен *ad litteram*, туку пародирана е и трагичната графика на постарите драми, деформирана и гротескна. Етичкиот занес на претходните драми е сосема уништен, трагичниот патос убиен, побожноста презрена, софистички разградена; теософиската доверба заменета

со скепса и сарказам. Возвишената убавина на трагичните дејствувања напуштена, воспоставено е, не комички смешното, туку погубното и штетното грдо. Фојб, просветлениот бог, обвинет е за безумност, поточно, од човечко гледиште, за неразумност. Во драмата без прикривање говори Еврипид, а неговиот морал веќе не ја сфаќа митската логика; не прифаќа дека стариот Фојб бара искупување на секоја ефемеридна хибрис: не се важни поединци, или важни се поединци за искупување на смртната Мојра. Во возвишената хероика и во желбата за страдање и саможртвување се содржи вистинската трагика. Еврипидовата Електра нема олтари ни свети жртви, нема сознаен патос во дионисиска маничност. Авторот ги урива драмските лица до обична човечка психологија, ги користи за да држи проповеди, лесно прикриен под митските маски. Покрај ниската психологија на драмските лица, единствен начин да станат значајни дејствувачи им е - да ги говорат авторовите мисли.

Во овој театар на сенки, од некоја скочанета длабочина се одмрзнуваат старите херојски личности, но само по име, без митска суштина. Не се извршуваат подвизи, се на-платува сурово и пакосно. Трагичните лица не избираат, го запаметиле изборот, па сега по некој автоматизам дејствуваат, но, не секавајќи се на херојската нужност, се поттикнуваат со завист, злоба, пакост, омраза, кон богатите и моќните, самите со желба да бидат богати. Отуѓени од митската суштина, Електра и Орест не се дајмонски

Одмаздници, туку убијци. Целиот херојски живот е привид и привидение од самиот почеток! Привид е и причината на Големата Војна: во Илиј е идолот (*εἶδωλον*) на Хелена, таа, "стварната", чедно го чека Менелај во Египет: - *Ab ovo* - сите подвизи во име на привиденија!

#### 1.4. Трагичка систаса како миметика на веројатното врз основа на историската реалност: Перси

Најдостојно сведоштво за динамична миметика, миметика на веројатноста на праксата и нужноста на животот, антиципација на суштината на стварноста, претставува Ајсхиловата трагедија Перси; Перси е речиси единствена уметничка драмска форма во старогрчката книжевност која се гради од современа историска граѓа (се исклучува Фриниховото Заземање на Милес, зашто оваа трагедија била отфрлена како неуметничка поради "реализмот", а самата, несочувана, не може да се брани).

Токму оваа "историска" трагедија го потврдува уметничкото начело дека обликот, и кога се однесува на реалното, има изместена, атопична и алогична, според реалноста, стварност, стварност во која се содржи универзалната вистина.

Трагичкиот топос на Перси е престолнината на Големите Басилевси - Суза; овој поетски топос е реално сосема

атопичен за поетот - место ниту видено ниту доживеано. Трагичкиот, пак, логос, кој ја носи митската прагматеја, е реално а-логиски, на само за поетот, туку и за сите историски војни, учесници во грчко-персиските војни.

Трагичката прагматеја е миметика на - персиското етхос и патхос.

Ајсхил наполно се оддалечува од своето, хеленско гледање на историските настани, и наполно се одречува, не само од историографско сведочење, врз своето воено искуство, туку се одречува од својата духовна состојба, од својата реална болка, од своите реални сожалувања и стравови, од својата патриотска гордост на која толку настојува во авто-епитафот:

Ајсхила Евфорионов, Атинанин, овдека гробов  
В Гела по смртта го скри, во житородниот крај,  
А маратонскиот лаг нека каже за славната смелост  
И долгокосиот Мед кого го запознал в бој.

(Препев на М.Д.Петрушевски, предговор на Прикованиот Прометеј)

Токму од оваа своја историска гордост се откажува војникот Ајсхил, "заборава" на својот историски логос, и во трагичкиот мит пушта да дејствува, да страда и да страдава "долгокосиот Мед"; во свое етхос да ја изрази страшната војна и "низ жал и страв" да ја искаже универзалната вистина на Хибрис и Дике. Историски парадоксално, Ајсхил својата гледна точка ја префрла на трагичкиот Хор старци

Медијци; Хорот е објективниот носител на трагичната суштина. За да создаде дело кое во себе само ја носи својата видова цел и "домашното задоволство" (*οἰκειὰ ἡδονή*), сериозна и достоинствена сфера (*τὰ σπουδαία*), исполнета со уметнички потресувачки жални и страшни прагми, поетот интуира стварност која дистанцирана од субјективната расположба, означува универзална вистина лишена од миговни, ефемерни расположенија и страсти. Персијанците во историографски контекст би биле дрски, алчни, разметливи непријатели. Во поетската миметика, Медите се возвишени трагични личности кои се судираат со привидот на стварноста и во тој привид удираат на козмичката Дике. Казната не е нивниот пораз од малубројната грчка војска, иако и ова е присутно како трагично патос, туку казната е Одмазда која се извршува на козмички план: трагичното лице - Ксеркс, не е само историски виновник за катастрофа, туку универзален хибрист, причинител на козмичка нерамнотежа. Минување на мерката во стариот козмос секогаш се оплаќа со страдања и жртви, ништење на причинителите и враќање на Дике. Такво е видувањето на ентузиазираниот Поет наспроти историскиот гнев на храбриот воин Ајсхил чиј брат Кинајгир ја губи главата држејќи со заби еден персиски кораб.

Миметичкиот трагички мит, полн возвишена патетика, со најблагороден ерос за вистина, ги означува низ собитијата носителите на трагичниот избор и извршителите на трагичната волја со жал и страв (за нив), а носители на таа

етичка и патетичка содржина се Хорот, Духот на Дареј, со-  
ништата на Царицата Атоса и Гласникот низ чија апангелија  
се при-кажани страшните и жални собитија. Уметничкиот со-  
став не се оснива на воената прагматика, туку се гради од  
универзалните спротивности: Полемос и Ејрене (Војна и Мир),  
Слобода и Ропство, деспотија и демократија, неумереност и  
мерка, насилство и казна, непромислена младост и мудра ста-  
рост; единство на козмички и антропологиски спротивности  
кои се вклучуваат во суштинските антитези: Хибрис и Дике.

Составот на собитијата го исклучува историското  
време, или, го вградува во надвременски и утописки простор  
во кој поредокот на дејствувањето станува поредок на уни-  
верзални вредности. Во таа смисла, *via negationis* на реал-  
ното, Ајсхил создава совршена мимеса; откако го отфрла ре-  
алното влегува во ритмот и хармонијата на идеалното, во по-  
етска миметика - страсно трагајќи по стварното. Од ужасот  
на војната, од нејзината дифузна, матна из-живеаност, по-  
етскиот мит гради цврста логика во која се откриваат  
главните животни и метафизички антиномии - живот / смрт,  
метаморфозирајќи го хаосот во уметнички козмос. "Историска-  
та" граѓа се обликува во "висока стварност" која ги прика-  
жува животните закони и нужноста на животот во фикција на  
сетилни медијатори. Во митската сфера носители на се-  
важечкото, "архетипското", се снисhta и сеништа кои дејству-  
ваат како исполнители на исконска ајтиологија. Целата тра-  
гедија е "сон" и "пророкување" во анамнеса на пра-причините  
на Стварноста.

Систасата на Перси се гради од наполно "изместени" прагми во однос на реалните, историски: "туѓото" се гради како и "свое", "далечното" како "блиско", "надворешното" како "внатрешно", времето што "тече" историски, - како миговна и постојана сегашност, историската логика како надворешна митска есхатологија, афективната негација и антипатија како афективна симпатија, распрснатите воени настани како козмички собитија концентрирани во обредно чинодејство.

Единствена "субјективна" гледна точка: - трагедијата Перси завршува во тотална *ἀτυχία* - трагичната судбина е - одземање на судбината; трагичната сфера не минува во метафизичка евдајмонија, најчестиот трагички излез.

### 1.5. Трагичка сисатса како иронична прагматеја на привидот

Единствена трагедија која го воведува "трагичниот" Дионис во простор, како што велат, посветен нему, "спуштајки" го како дејствено лице, е Еврипидовата трагедија *Βάκχαι*. Мистерискиот мит се преобразува во трагичка драма во која ритуалот се разложува во страсни, жални и страшни прагми во кои не отсуствува Еврипидовата скепса и неговата софистичка иронија. Ударната прагматика е *ἔκφρων* состојбата како животен став, корибантскиот занес, мистичната манија,



кои го раздвижуваат познатото Платоново настојување - разумниот (*ἔμψρων*) - не е умен, умниот не е разумниот: *σώφρων* - (разумен, трезвен) се поларизира на *ἔμ-φρων* - тој што смета дека е при здрава памет гледајќи ги видливите нешта такви какви се, и, *ἔκ-φρων* - тој што е надвор од тоа свесно гледање на реалноста, надвор од индивидуалната, пресметана во "редот на нештата", состојба. Низ трагичната прагматеја разумниот крал на Теба - Пентеј "растргнат" е зашто гледа, а не видува; "лудите" старици, Кадмос и Тејресија, се препуштаат на дионисиската природа, и, - видуваат. Смртното гледање е слепило за вистината, маничноста е бележаност од Бога, стигма, дарба за про-гледување, пророкување и пресоздавање.

Драмата е агон меѓу Кралот на Теба, одбран да се жртвува за да се излекува од привид, и Дионис во маска на заводлив младич кој спалува сè разумско, индивидуализирано стврдатото, за да ја покаже вистината - сеопшто пијанство во кое се опстојува под дајмонско водство; се обединува распрснатата природа во која секое поединечно спроведува своја волја во божествено единство. Пентеј, силник и дрзник, од собитие до собитие понижуван и исмеван, излудува до "света болест" (*ἱερός νόσος*) препуштајќи се на избезумениот Хор Менади предводен од мајка му Агава; во страшна бакханалија откината му е главата, раскинато телото, уништена неговата дрска посебност.

Носител на трагичниот заплет е Хорот Тебанки, казнети од Дионис поради спротивставување со страшно лудило во кое се изместува нивниот разумски привид во немање свест ни за реалниот привид. Трагичка антитеза е вториот Хор - Бакхи од Лидија, носител на вистината - видување на Бога, со самото тоа надвор од драмскиот заплет, независен, слободен поетски елемент - она што Хегел би го нарекол "објективна супстанција". Токму во оваа драма е очигледно дека мајсторството на Еврипид има моќ да структурира два типа Хор, еден "класичен", активно драмско лице (Хорот тебански Менади), другиот (лидиски Бакхи), драмски отсутен, а лирски занесен, Знак на распеаното срце на авторот кое го смекнува неговиот саркастичен дух. Се чини дека Еврипид намерно го "спасува" трагичкото оро од трагичната миазма, намерно го остава чисто и невино.

Драмскиот Пентеј е пародија на страсниот, возвишен, трагичен хибрист кој е толку хибристичен, колку, според Ајсхила, дејствува одделувајќи се со пред-избор (*προαίρεσις*), зашто "*δράσαστα παθεῖν* - тој што дејствува - страда"; Пентеј е унижен и смешен, тој е "лажниот" Крал (*ψεῦδος*), будаласт разумник, вообразен глупак, комичко лице со трагична содржина.

Според орфичкиот мит Пентеј како Бакхова хипостаса е априорна жртва; негова стигма е привидната разумност и трезност; неговото беснило е пред-игра на Боговото саможртвување; неговата смрт - мистериска катартика, -

σπαράγμος кој обезбедува обновување и подвигнување на "тркалото на нужноста" (τροχὸς Ἀνάγκης). На крајот на мистеријската драма, мајката Агава, носејќи ја главата на Пентеј, ја "препознава" како глава на млад лав надената на бршленов стап; Агава всушност ја препознава Бакховата суштина, неговата протејска вплотеност во привидни суштини: "преправање" од една во друга поединечна природа, за да се одречат поединечностите и да се пророкува сèопшто единство.

Се повторува старата гносеолошка теза спроведена во миметички вриеж: нерамноправна борба меѓу Привид (εἰδωλον) и Откривање на вистината (ἀλήθεια), видлив свет и стварност, смртна состојба и екстаза, незнаење и препознавање, жртвување на поединечното живо, потврдување на животот. Сè ова во трагична дејствителност на судир сили и насилија, казни и отплаќања; уште, во комички преправања и откривања, заменувања право со лажно, потсмев и поруга, двојна перспектива, за лошите лошо, за добрите добро. Софистицирана е и тезата - не "бог од машина": заплетот "природно" се отплетува со логична драматика во која предводува "преоблечениот" Бакх, поточно, претворен во младо заводливо суштество кое и дејствува и страда и трпи; но покрај логичниот драмски расплет се јавува самиот Бог Дионис "ἀπὸ τῆς μηχανῆς" за да објави пролепса на иднината за понижениот Кадмов род. Сето трагично време Хорот ја слави мудроста на мантичните и вистината која е над она што се гледа; вистината е видувањето "божје чудо", учеството во теофанија.

Се случува и друго чудо во друга поетика: во Аристофановите Жаби маската на Пентеј, понижен и исмејан фармак, ја презема Еврипид; токму Еврипидовиот Дионис преоблечен во златножолта мантија, преправен во страшниот Херакле со лавја кожа врз раскошната облека и тојага во нежната рака, во Хад го исмева трагичниот Еврипид и го казнува со вечно пре-бивање во тартарските длабочини; и сè поради нехеројското и софистичко раслојување на стварноста. За херојска и возвишена поетика награден е со живот стариот Ајсхил.

Кој Дионис го казнува Еврипида? Театарскиот мермерен идол - Дионис, неговиот поетски идол, Аристофановиот трагично - комичниот, или Вистинскиот кој не поднесува разумска скепса! Зашто навистина за дионисиска осуда е неговата атрагична, саркастична драма Алкестис во која победува Тханатос во агон и со Ерос и со Севсовиот син Херакле, кој го има грабнато дури и тартарскиот Кербер. Драмата буквално фрла миметичка магла врз Стварноста: се гледа едно, а сè е друго.

Алкестис е "драма на апсурд"; мотивот е тханатолошки, но смртта како херојски чин во Алкестис се покажува бесмислица: имено, смртта е сèопшта деструкција, секој и сешто има своја тотална смрт. Херојското дело е побесмислено од лукавото избегнување смрт. Само се чини дека пијаниот Херакле ја победува Смртта, додека Хорот во сите хорски песни тврди дека е непобедлива. Божествената Светлина -

Аполон, се јавува во Прологот, го објавува драмското дејство кое стреми кон Тханатос, и се повлекува за да не учествува во мрачната, смртна *μίσση*. На сцена настапуваат драмските лица бележани со подземни знакови на Хад, Тартар, Харон, Тханатос.

Аполон, иако Бог (*θεός ὤν*), прифаќа да биде "како дејствувач" (*ὡς πράττω*) поради хибрис на божествен план. Спуштен на казнено рамниште, тој служи надничарска служба кај ферскиот крал Адмет, пасе говеда и обедува на смртна трпеза. Пред да ја напушти казнената служба ја пророкува волјата на Мојрите – Адмет ќе патува за Хад, ако не го замени некој во смртта! Се наоѓа замена, сосема митски "природна" – Ерос е залог за живот (за еротскиот хероизам говори Платоновииот Фајдрос во Симпосион давајќи ја за еротски пример токму митската Алкестис – "да умре за љубов". Всушност митската Алкестис е самиот Ерос кој се поднесува за жртва врзувајќи ги смртните и бесмртниците со возвишена патетика и обезбедувајќи ѝ на еротската душа бесмртност. Барем такво нешто се тврди во Платоновата еротска Гозба (179 c), Алкестис е Еротова хипостаса.

Но што се случува во "сатирската драма" Алкестис?!

Почетокот е бајковен: – се надмудруваат (ситно, зајадливо, пазарциски) светлиот Фојб и мрачниот Тханатос (Тханатос е кај Грците, како што личи, машко лице) за телото на Адмет. Аполон ја посочува сопругата – кралица

Алkestис; таа е подготвена да умре наместо кралот, на Тханатос треба да му е сеедно, за Хад е важен бројот.

Тханатос со својт меч влегува во Дворецот да ја убие вљубената кралица, иако Аполон ветува дека ќе дојде Спасителот Херакле, Уништувач на Грдоста во Светот.

Пародот влегува да извиди што се случува во Дворецот; Слугинката со китен говор објавува дека прекрасната Алkestис се простува со своето брачно Легло, топос на нејзината еротска суштина.

Излегуваат Хор, Адмет, Алkestис: Адмет плаче и ја оплакува својата невеста, Алkestис се простува со Хелиј, веќе ја гледа "Хад со црна зеница", ја чека Харон со чунот. Адмет ја моли да издржи (!), таа го заветува да не доведува во Дворецот друга жена. Алkestис умира (јавно), - на сцена "гледа" како ја нема! Тагува Хорот, плаче синот Евмел; Адмет прогласува општа жалост. Ке пеат поетите за оваа херојска смрт, вели Хорот. Влегува Херакле тргнат по третиот подвиг во Тракија кај Диомед за да се бори против Аресовите коњи - човекојадци. Адмет, хомерски гостопримлив, го поканува витезинот дома да го почести далеку од смртниот одар - зашто "мртвите се мртви, а живите живи". Херакле се гости на кралската трпеза, јаде, пие, се опива и удира на песна. Скришум од Гостот се готви кладата на Алkestис. Пристига стариот Крал - Ферес; Адмет го обвинува за саможировост, но Ферес не премолчува, одржува сјајна реч - секој сам за себе е срекен или несрекен, секој има свој живот и

своја смрт... само Алкестис како да не го знае тој закон! Младиот и стар Крал водат непријателски дијалог наспроти сета аретологија и херојска етика.

Се случува првото препознавање, "дичниот Адмет" се открива како недостоен и низок; Ферес е отворено таков.

Второто препознавање: Слугата го раз-открива овенчаниот Гостин како разблуден и пијан сатир. Херакле "поучува" дека смртта е секојдневно и неизбежно нешто за живите, треба да се живее во задоволство, крајот е во непознатата Судбина; живот во тага и болка не е вистински живот. Треба да се почитува Афродита, говори прејаден и препиен Севсовиот син. Но кога Слугата ја објавува смртта на Алкестис, Херакле е потресен, според својата стара херојска нарав, се подготвува да се избори за Кралицата макар слегол во мрачните дворци на Кора. Адмет и Хорот плачат и тагуваат, Хорот пее за смртната Судбина: ни една вештина, ни Музи, ни Орфички мистерии, ни Аполонови Асклепијади, не можат да му помогнат на бедното човечко суштество. Мојра не прима молитви, таа нема ни свештен кип, ни олтар, не се придобива со жртви. Меѓувреме Херакле, откако се здавил со Тханатос, кој локал крв врз гробната хумка, се враќа со жена под превез; вели дека ја добил како победнички дар и дека ја остава на чување во дворот на Адмет. Адмет се снебива да прифати млада жена, но не можејќи да одбие ѝ подава рака, и, во ужас, ја препознава Алкестис! Алкестис веќе посветена на хадските Богови не смее да проговори три дена

(трагедијата трае еден сончев период, трагичниот ден гасне, просторот од три дена останува бескрајно незавршен, "Алкестис" не проговара). Никој не знае кој е под превезот! Трагедијата завршува "весело и среќно", се чини воскреснала благородната Кралица... но дали е така?

- Трагичната метабаса е повеќе од "преплетена", таа е скоро збркана, епизодична, со "двојно" дејство, премин од среќа во несреќа, куса *δύσις*, епизодични собитија полни жал и страв, без расплет и "среќен" епилог:

- Се чини дека Боговите и божјите Синови ја промениле Судбината, а Хорот пее за нејзината непроменливост!

- Се чини, победен е Тханатос, а Хорот пее дека е тој непобедлив за човечката судбина!

Благородниот Адмет допушта да го замени саканата во смртта, но неутешен е; благодарниот Херакле прави подвиг, ја одзема Алкестис од Тханатос и пристојно му ја предава на Адмет; Адмет "како" пресреќен ја прима и во ужас сфаќа дека ја прифатил својата сопствена смрт: се враќа замената, наградено му е гостопримството со смртна казна! Но, самата жална и страшна прагматеја почнува со апсурд - зарем може смртната Алкестис да го замени смртниот Адмет во смртта? Секој смртник има свое раѓање и своја смрт, - ова го пее Хорот во своите невини елегии, ова го искажува Ферес во злобно - потсмешливиот агон со Адмет, ова го соопштува во Прологот Тханатос, за ова мудрува пијаниот Херакле; извршувајќи "подвиг" тој отплатил со две жртви: бескрвната



Алкестис под превез е знак дека Адмет треба да си ја поднесе својата смрт. Особено, ако проговори по три дена. Се чини дека Адмет сфатил, не може да ја погледне Жената во лице, се свртува како Персеј пред смртоносната Медуса. Но, доследен на својата дво-личност, постојано, како да не сфаќа, зборува друго, - среќен сум, не кријам јас! Хорот заклучува двосмислено: Божјата судбина има двојно лице. / Преку надеж сèнешто ќе извршат Бози, / Кога тврдо се надеваш, ќе те издаде надеж! / Којшто надеж нема, пат му наоѓа Бог. / Така и сега се случи ова!

А сè што се случува, се случува како привид: привидна жртва, привидна поштеда од смртта, привидна смрт и привиден живот, привиден подвиг и привидно воскресение; жртвата е бесмислена, ниска страста на кралот за живот, смешен подвигот на Севсовиот син, незналец на суштината пророкот Фојб, лишена од философска смисла Смртта (Тханатос е целат со крвав меч и крволочен вампир), отфрлен е Големитот Дајмон Ерос како вожд кон бесмртие. Единствен избор во Сончевиот Ден е - да се определиш меѓу благородие и неблагородие, меѓу вистинска возвишеност и лажна патетичност и нискост.

Во оваа сатирска драма се судираат доблеста и нискоста за да се изедначат со Ништо: со Ништо се заменува Ерос, брачното Легло, Жртвувањето, Посветувањето, Витешството, херојските Живот и Смрт, Светата Теофанија: - кога тврдо се надеваш - Ништо, кога не се надеваш - Ништо, "двојно" лице има Божјата Судбина!

Нема лек за Тханатос – Ништо; не залудо Аполон во Прологот објаснува дека Севс го убил Асклепиј зашто се обидува да лекува од смрт. Но, – кој знае дали животот не е смрт! – прашува Еврипид во Меланипа (*τίς οἶδεν εἰ τὸ μὲν ἔστι καθάπερ*, Жаби 1477 ст.).

Не поради немајсторство, трагедијата нема една и цела мимеса на праксис; намерно, на крајот се поместени и главната перипетија и главното препознавање (сознание за неизбежноста од смртта) и главната катастрофа, но без прагматска разврска – каква среќа, Алкестис е жива! Трагедијата се враќа на тегобниот почеток.

Всушност старогрчката трагедија навлегува во апсурдот и мрачната безизлезност во мигот кога се појавува витезинската Аристофанова комедија која се впушта во возвишен подвиг, со смеење и потсмеване на безизлезот да ги врати евпатридските доблести, да ја потврди смислата на животот, да ја потисне болката и тагата од распаѓање со ведрината на целината и обликот. Аристофан го потврдува Аристотеловото мислење за благородноста на уметничката замисла – да се даде парадигма – углед: низ творење мимеса за етичка мимеса; угледната парадигма треба да надминува, да надвисува, да се вивнува – *ὑπάρχειν*; вивнувањето на парадигматскиот облик го совладува алогичното, зашто веројатното настанува и покрај веројатноста, или, наспроти веројатноста – *εἶδος γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἶδος γίγνεσθαι*.

## 2. Комика и комичка систаса на прагми

Комиката, иманентна на човековата природа (според Хомера особено својствена на Олимписките Богови), навистина се обидува да се искаже ликовно, музички и ритмички, но комичкото во тие видови уметности останува недообликувано, најчесто на рамниште на двосмисленост, карикатуралност, ситуација, гест или гег, не успевајќи да ја заокружи комичната суштина.

Вистинската комика – се кажува; логос е нејзината суптилна философска природа; со логос таа може да го досегне и трагичното и метафизичкото. Ниеден друг уметнички вид не постигнува ентелехија на бесмисла за да се открие смислата на стварноста во потфрлање на високата цел на суштествувањето, па и бивањето, како комичкиот логосен митхос: ентелехија во неуспехот на животната ентелехија, или залуден напор за ентелехија. Во такво искривување, промашување, гаѓање во висина, а погодување ниско, хибрисно потфрлање на мерката, елиптично суштествување, привид, измама, лага и самоизмама, привидни етики и патетики, но не погубни, туку параболични, е содржината и суштината на комедијата.

Ненадмината е комичката форма која прикриено и итро ја погодува трагичната егзистенција, но не "низ жал и страв", туку низ смев и сожаление, потресувајќи ја свеста до смеење низ солзи.

За комедијата нема ништо толку "свето", а да не биде смешно; всушност колку "посериозна" и "посвештена" докса, толку покомички парадокс; парадоксот е резултат и на трагичкиот и на комичкиот облик, исто високо мајсторство. Во таа смисла комедијата не е само пародија на сериозниот облик на поезијата, туку пародија на скочанетото мрачно сфаќање на животот. Комедијата ја разбива тврдата и сува опна на коравиот привик во живеенето за да ослободи енергија на невообичаено, очудувачко видување на суштината. Поради ова комедијата го опфаќа трагичното, како што трагедијата може да се доближи до комичното.

Само комичкиот логос како комичка лексис може да се вообличи во целина, да заокружи мимеса на една завршена праксис. Во таа смисла и Платон говори во епилогот на Гозба: - ист поет треба да знае да твори и трагедија и комедија. Ова недокажано мислење подразбира неколку толкувања: ист автор ја опфаќа суштината на животот и човековата природа, различен е миметичкиот предмет; ист мајстор е зналец на миметичка драматика; и, можеби најмногу, ист мајстор изградува убедлива поетска систаса. Исто мајсторство е потребно и за сериозна и за комична прагматеја која треба да се однесува како убедливо единство на заплети, препознавања и расплети, различен е само аспектот на сознанието; откривањето на вистината е или страшно или смешно; страшното е на работ на смешното, а смешното го содржи страшното, а жалното го опфаќа без остаток. Сите овие сложени прагми се богато искуство за мудрост.

Комичкиот облик е врвно мајсторство да се створи убедлива систаса од сосема атопични и алогични прагми. Апсолутна сфера на атопично и алогично како висока уметничка логика - тоа е возвишената комедија која е пред сè виртуозен уметнички облик во чија драматика, привидно сосема непосредна, има најмногу што може - мудречка дистанца, мудречко искуство и мудречка симпатија. Овие етички опозиции се содржина и суштина на вистинската комедија која не ги минува границите на филантропијата, не навлегува во болнонаказната содржина на гротеската, ниту во студениот реализам на сатирата, ни во презривата иронија или мрачна критика. Хуморноста, сочноста во самата прагматска систаса е доблест на комичкиот облик кој иреално проговара за реалноста, откривајќи бесмисла во навидум смислениот свет. Философската суштина на суштествувањето всушност произлегуваат и од трагичната и од комичната систаса на драматични прагми.

Најдобрите комедии се надреални, или сосема иреални, сместени во сферата на најнеможната веројатност. Парадоксијата на етичката и патетичка праксис предизвикува подеднакво и страв и смев, зависно од внатрешниот аспект кој рефлектира различни ефекти од иста суштина. Се чини дека Аристотеловата диференција на миметичкиот предмет според квалитет на доблест или немање доблесен квалитет, добродетелни лица или ниски, не се докажува во старата атичка комедија; истиот Дионис е трагично присутен во Еврипидовата

трагедија Бакхи, а комично дејствен и ентелехиски динамичен во Аристофановата комедија Жаби; Сократ е трагично вознесен во Платоновият Фајдон, а комичен во Облаци на Аристофан. Платоновата Политеја е возвишена држава "во мислите", а комично "Царство на птиците" сместено во комично идеален небесен топос во Аристофановото дело Птици.

Основната разлика меѓу трагичното и комичното е во специфичниот спој на спротивставените прагми на рамниште на систаса, и, посебниот спој на ирационалните делови на лексиката во комичкиот облик; трагичката метафорика и трагичката амфиболија се еден модус, комичките друг; во комичката, и метафориката и двосмисленоста, се сосема диспаратни на врвната логика на систасата.

И трагичката и комичката систаса се осниваат на интрига; интригата во едниот вид е претставена како трагичен (авторски третиран како страшен) привид, а во другиот како смешен. И трагичното и комичното етхос се јавуваат со избор за определено дејствување во кое не се догледува избраната цел, ниту се мери хибристички нарушената мерка. Препознавањето на "грешката" за трагичната личност е болно, за комичната безболно. Но и тоа се открива како привид: болната судбина го воведува трагичното лице во метафизичка евдајмонија, безболната, пак, судбина на комичното лице го повлекува во апсурд. Но и во едниот и во другиот вид вграден е етхос на жал и сожалување; за да не се спушти поетската содржина до испразен хорор или пакосно потсмевање,

нежно е во систасата да се вгради философска симпатија меѓу суштествувањето и бивањето. Овие претпоставки важат доколку не се сфати трагичното како миметичка пракса на ужас, убиства и измачувања, а комичното како мимеса на бесмислено живуркање и бесцелна трка. Трагичната суштина на стварноста и нејзината сериозна конотација се поетски предмет и на трагичниот и на комичниот вид. Околностите на нејзиното појавување се различни. Различно е композирана поетската хетеротелија, стремее кон едно, постигање друго; сепак, трагичното лице постигнува херојска евдајмонија, комичното се задоволува во "иската" животна сфера, не успева да се надмине себеси, ниту да ги надминува случајните околности.

Самиот комички облик со најголема доза "онеобиченост" и "отежнатост" ја открива вистината и ја воспоставува мерката како козмичка нужност.

## 2.1. Пародија на трагичкиот облик: вид и привид во една комичка систаса: Жаби

Театарска во најголема мерка, иако деструктивна кон "новиот" театар (на Жаби и Птици), Аристофановата комедија ги разбива веќе мртвите правила и ја потврдува виталноста на театарот низ апсурд исмевајќи ја апсурдноста на Светот: антипатетичноста се спроведува со комички патос, исмевањето на "жабечката" лирика се извршува со префинети

лирски оди, парабазата ја нарушува метабазичната монолитност постигајќи драматична возбуда; преполна алогички и атопички прагми, комедијата смислено ја разоткрива бесмислата на животот за да очуди за повисока смисла. Всушност, постојано уривајќи ја драмската структура, комедијата гради чудесна драматика која произлегува од несоодветноста меѓу мимесата и реалноста доведувајќи ја токму реалноста до врвот на иреалното, а иреалното изведувајќи го на банално миметичко рамниште, постојано предизвикувајќи криза во реалната логика; поигрувајќи си со лирското, трагичното, патетичкото, ефатичкото, комедијата ги нагласува, ги хипертрофира до експлозија, до гротеска. Во таа смисла, низ грдото ( $\tau\delta$   $\alpha\lambda\iota\sigma\chi\rho\acute{o}\nu$ ) кое, сепак, не е болно ( $\acute{\alpha}\nu\acute{\omega}\delta\upsilon\nu\omicron\nu$ ) ниту погубно ( $\omicron\upsilon$   $\rho\theta\alpha\rho\tau\iota\kappa\acute{o}\nu$ ), туку толку "искривено" ( $\delta\iota\epsilon\sigma\tau\rho\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$ ) што станува смешно ( $\tau\delta$   $\gamma\epsilon\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\nu$ ), комедијата ја носи пораката за вистинската мерка, етичката  $\mu\epsilon\sigma\acute{o}\tau\eta\varsigma$ , зашто во својата систаса на хиперболични прагми и со својата хиперболична лексис, покажува дека и хиперболата и елипсата се веќе сами по себе грдо и смешно искривување. Творечкото укажување на овие животни и поетички искривувања во "објективен" миметички простор кој внатрешно се сфаќа најсериозно, предизвикува бурно со-чувство и со-живување кое се изразува низ (миметичка) смеа, внатрешен потсмев и надворешно смеене. Се чини дека комиката се содржи во атопичноста и алогичноста на она кое настанува врз сериозна и достоинствена топка и потврдена логика; традиционалното, вредносно поставено во



безвредни ситуации, добива сомнителна вредност и се нуди на под-игравка. Старата комедија ја пренагласува сериозноста на, по привик, прифатените нешта како сериозни, за да предизвика сомнение, напнатост на изненадување и потресување кое се искажува со ненадејно смеене; не само смешното, туку и смеенето е пресметан чинител на комичката систаса; комедијата е облик неприкриено отворен кон публиката; авторот ја урива (или ја зајакнува) уметничката илузија објавувајќи се Себе во епиремите и антиепиреми на хорската парабаса. Но комичките лица продолжуваат да смислуваат бесмислици и да обесмислуваат смисли; во недоразбирање, дејствување во двосмисленост, едносмисленоста раслојувајќи ја во многусмисленост, невинно потфрлајќи скаредни игрозборки, лукаво растројувајќи ги во баналност високопарните сфаќања, избива комичното од содржината на прикриеното приглупо, ограничено, божем итро и божем препредено. Сите овие метаморфози настануваат во сложена митска содржина и најраскошна фантастика.

Привидот на знаење и неговиот премин во сознание на привидот, се предметот и на трагичното и на комичното; во овој премин трагедијата создава гибелна катастрофа, комедијата, пак, го иситнува овој премин на лесни, безболни пресврти од кои комичката маска излегува и понатаму насмеана, иако ја сфатила својата "непогубна грешка" (*ἀμάρτυμα οὐ φθαρτικόν*).

Се чини дека комедијата е најтешкиот и најмајсторскиот облик. Во сериозната поетика авторовата етика е

истоветна со поетската содржина; во (сериозната) комедија главното изместување е во тоталната несоодветност меѓу поетовата идеологија и комичката миметика. Под искривеното и изопаченото врие копнежот за вистинското и хармоничното.

Аристофановите комедии, раскошно смешни, ја содржат највисоката ератологија: комичкиот Аристофанов Ерос тежнее кон благородие, убавина, вистина, праведност, мудрост, рамнотежа и мир. Со Урански Ерос кон возвишеното, Аристофановата комедија со мајсторско "простодушје" ја урива реалноста во, што може пониска, атопија и утопија. Кога се судираат Високата Утопија и нејзината пародија, настанува висока и возвишена комедија (Божествена било или Човечка); скочанетите мненија, извештачени и празни, се откриваат комички, избива нивната бесмисла и настанува потресување (смеенето е најсилното потресување и најнепосредното сознание) кое структурира нова и чиста смисла, и на обликовно и на гносеолошко рамниште.

Во комичната сфера на заслепеност и ограниченост комедијата застапува високи тези намерно правејќи ги исклучени и смешни за да се согледаат во необично осветлување, зашто - во смешното е вистината.

Аристофановата комедија содржи комичко етхос со сема спротивно на поетовата етика; комичкото етхос се изградува врз лекоумност, празнословност, алчност, нискост, пресметаност, разметливост, вообразеност... Но, самата поетска телеологија е висока; возвишена е и мотивацијата на лицата во комичкиот мит.

Дионис во Жаби (*Βάτραχοι*), одејќи по земја и под земја, според својата хтонска природа, иако Бог, ја из-игрува својата трагична мистериска суштина; преправен, пак, како Херакле, комички ја изместува и својата, и спротивната нему, Хераклова етика, иако самата Дионисова намера е совршено возвишена: во ликот на смелиот витезин Херакле, под чија снага се отвора дури и Хад, да се симне Долу за да го извлече од Подземниот свет саканиот трагички поет Еврипид, зашто е опустен атинскиот театар, а граѓаните обесмислени. (Возвишено е и бегството на Евелпид и Пистајрос во Градот на Птиците; етички сериозен е гневот на Лисистрата, сериозна е лутината против софистичките Облаци). Во суштина Аристофановиот комички предмет не е комичен, туку полн возвишени идеали; за да стане комична Аристофановата стварност се исполнува со хиперболична патетика во ниски ситуации; сепак творечкото телос на овој вид комедија е вистинската мерка: вистината се открива, не како ситна или крупна лична среќа, туку како евдајмонична рамнотежа. Аристофан потврдува дека смеата е најдостојната состојба, суштина на Хомеровите Олимпици; Аристофановиот свет на миметички привид открива дека највозвишеното е на работ на смешното. Комичката ода најчесто се однесува како паратрагодиска содржина и суштина, допирајќи го смешното во сериозното, но и сериозното во смешното. Во дадениот случај трагичното ги соблекува котурните, ја превртува устата нагоре, го прифаќа присуството на човеколиките како нивна

сопствена потреба и со самото тоа го ослободува поетскиот простор од тешката обврска за херојски подвизи, и, трагичкото се преобратува во комичко.

Комичка драма која го прикажува смешното (*γελοῖον*) во најблагороден облик, имено како "безболно" и "негибелно" е главно Аристофановата комедија. Најатрактивна пак, во таа смисла е комедијата со невино – монструозниот наслов *Жаби* (*Βάτραχοι*). Голема смелост е да се допушти поетско дело со такво име во друштво на возвишената старогрчка Поетика во кое членуваат Титани, Богови и Херои. *Жаби* се сместуваат на исто рамниште со Молителките, Евменидите, Седумината Вожди и сите други Божества и Дајмони. Уште поголема смелост во поетскиот простор на оваа драма: сам Бог Дионис, мистичен и мистериски, сосема природно се дружи со "пара-хорската" дружина на хадските *Жаби* (*παραχορήγημα τῶν Βατράχων*), кои гордо изјавуваат дека се миленички на лирските Музи (*ἐμὲ γὰρ ἔσπερξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι* – зашто мене ме љубат и лирските Музи, пее жабечкиот Хор, *Жаби* 229 ст.). Но божествениот Аристофан има моќ божествено и надмоќно да се смее над својата творечка стварност, исто како што тоа божествено го прави мудриот Хомер. Сите тие стари "творци на богови" имаат висока "точка на гледање", нивната улога е Улогата на Мојра.

Во меѓупросторот Горе и Долу, во круг е Ахеруското езеро низ кое вози стариот Харон до Земјата на Заборавот, до Керберија и Бестрагија, а Пара-хорот *Жаби* се

"дајмонската" сфера која ги врзува двата света; Надземниот и Подземниот се врзани со лирското кречетање на Жабо-Лебедите; и едниот и другиот "телесни" светови, но ни едниот ни другиот Свет на живи, туку двата населени со "мртовци": *κάτω νεκροί* се долните мртовци, *ἄνω νεκροί* - горните; единствена разлика е случајната топка на вертикалата која секој час е пресвртена како да ѝ е стожер Бог - Ајтхер (Бог Воздух), главниот бог на Аристофановиот Еврипид. Во Жаби Светот не е свртен наопаку, зашто не му се распознава опачината од лицето: суштината се јавува како привид, привидот како суштина, реалноста е иреалност, иреалноста реалност; Горните и Долни Мртовци без потресување, без снебивање, без напор општат низ Ахерусиското мочуриште во кое за суштината на Светот пеат- Жаби. И Долниот Свет е населен со жители на Горниот - намкорести Чамдии, Анцики, Крчмарки, Слуги, Слугинки, вознесени Жаби, и уште повознесени Мисти, понекој поет, и таму некаде во дното, Главните Богови; се слушаат гласови за некакви сеништа и чудовишта, но и тука тие се невидливи; залудо се плаши нежниот Дионис кој својот трагичен лик го сочувал само на театарскиот кип заземајќи почесна ложа на трагичките агони. Козмичкото лице Дионис постојано "твори мимеса на некој друг": прифаќајќи ја маската на својот најслаб облик, женско - педерастиот; Дионис се готви за Хад подражавајќи го својот силен брат Херакле; но исплашен во ликот на Херакле, најомразениот во Хадот, зашто овој го беше украј хадскиот пес Кербер, па се беше

гостел со хадско јастје и питје по хадските крчми, а не платил, Дионис си го сменува обликот со слугата Ксантија, за да се јави на крајот во најдостоинствен и најприличен вид, судија на жесток "трагички" агон меѓу Ајсхил и Еврипид.

Наместо мимеса на "она што треба" според веројатност или нужност, како што правилно определува Аристотел, комедијата твори мимеса на нешто коешто според веројатност или нужност - не треба: целиот Свет може да патува во "блискиот" Хад за два обола (пет пари); Мртвите, и Горе и Долу, купуваат, продаваат, крадат, се преправаат, мамат, се караат и се тепаат, се преправаат, си подметнуваат. Вознесените Мисти не си го препознаваат Бога, но во хадскиот мрак му пеат занесено (наистина звучат најсериозно - вознесено) химни на Хелиос. Дионис е Херакле, а робот Ксантија - Дионис - Херакле. Но, не е сè орфички и пантеистички изедначено, туку сè е смешно и преоблечено. "Стручна" критика за поезијата на величествениот Ајсхил и "најтрагичниот" Еврипид, даваат два роба, надземниот Дионисов и подземниот Плутонов. Сепак победува "здравата памет": Дионис станува сериозен, па, иако со намера да го поведе на Светот Горе "слаткиот" Еврипид, се одлучува за мудриот Ајсхил (τῶν μὲν γὰρ ἡγεῖται σοφῶν, τῷ δ' ἡδομαι, Жаби 1413 ст.). Поетиката на мудриот е попотребна во "мртвиот" Град Горе одошто во Градот Долу; како да има можност за воскресение, според мистерискиот Дионис и справедливиот Аристофан.

Комичкиот облик не се раздвижува од страсниот и насочен "предизбор" на драмските лица; тие се колебливи и

се судираат "на ситно"; во комичкиот облик има пресврти, но нема катастрофа; нема ни препознавање од кое се разврзува драмскиот јазел; всушност катастрофата не е кулмен, туку едно исто катастрофално рамниште, несигурно, превртливо; преминот од незнаење во знаење е сознанието дека е најлесно да не се знае. На комичката сцена подеднакво се присутни, и без мака заменливи, - Бог и Роб: сè може да биде сè; исто толку колку и - сè да биде ништо; трагичните хиперболични лица се преоблекуваат во елиптични  $\eta\theta\eta$ . Сè е преправено, но ништо не е таинствено; сцената нема тајна пред гледалиштето; на една иста сцена вклучени се во интригата и Евпатридите и Демос и Дионис - кип и Дионис - глумец, Жаби - Гледачи, Жаби - глумци, Парабасата на Поетот... Сепак не е сè преоблечено и помешано. Авторот, иако извонреден комички поет, не може да ѝ одолее на својата трагична природа: најважна ролја (трагикомична) имаат поетиките на Ајсхил и Еврипид, и јасно, покрај поетиката на хибристит Аристофан, и неговата критика на поетиката префрлена како "божествена" - Дионисова.

Аристофановата *ars poetica* настанува во судирот меѓу пародираните поетики на Ајсхил и Еврипид: Еврипид ја пародира Ајсхиловата, Ајсхил Еврипидовата поетика. Истргнати од својата органска целина, патетично - смешните, или, банално - патетичните одломки дејствуваат како апсурдни реплики. Аристофан е *deus ex machina* кој ја прави таа смешна смеша од автентични поетски искази; истовремено под

маската на Дионис тој дава суд и раководи со зајадливиот натпревар. Имено "предизборот" (*προαίρεσις*) на трагичкиот Бог е да го извлече од Хад Еврипид од кого е еротски возбудиен, и, зашто поетиката на живите е веќе "Музеј на ластовици" (*χελιδόνων μουσεῖα*), "уметничка сакатост" (*λωβηταὶ τέχνης*), "дрдорена" (*στωμύλματα*), Жаби 93 ст. ("авангардната" манифестност секогаш го истакнува ова како суд за "старата" поетика). Значи, Дионис жестоко опфатен од копнеж по Еврипида (*τοιοῦτος ἕμερός με διαλυμαίνεται*, Жаби 58 ст.), т.е., не по него, да не се сфати погрешно љубовниот копнеж (*ἕμερος*), туку по неговата благородна реч (*ῥῆμα γενναῖον*), храбро слегува во Хад, и, по старите демократски обичаи, според кои никој освен Севс не смее да спроведува тиранска волја, организира натпревар меѓу постариот и најмладиот од трагичките поети (чудно, Софокле е оставен да почива во мир, можеби поради неговата поетска *μεσότης*). Се случува во тек на поетскиот натпревар Дионис да си го смени мислењето: не "слаткиот" Еврипид, туку етички возвишениот и аретолошки полезниот Ајсхил е прогласен за победник. Дионис, во склад со Аристофановата идеологија, се определува за старата мудрост, - мудрост полезна за граѓаните. - Одговори ми, прашува Ајсхил, поради што треба да е чудесен поетот - маж? (*ἀποκριναί μοι, τίνας οὐνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητὴν*, Жаби 1008 ст.) - Зашто ние создаваме луѓе, полезни и благородни, во градовите! (*ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*, Жаби 1010 ст.), одговара итро Еврипид.



Не е тешко да се воочи сличноста на Аристофановата и Платонова поетичка идеологија; би рекле - Аристофан е Платоновец, иако му претходи на Платона: ни слаткоста ни волшебноста на сложените митови, сето тоа колку посилно, толку поштетно; битно е поетот да ја улови вистината, да биде мажествен, мудар и благороден.

По перипетијата Дионис го препознава полезниот поет во лицето на Ајсхил; Ајсхил треба да се искачи Горе за да ги воспитува живите "мртовци горе", зашто во таква задача треба да "се извежбаат поетите - мажи" (*ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν*, Жаби 1029 ст.). Поезијата треба да биде аскеза на благородие и возвишена полезност, зашто таа философска полза спаѓа во ареталошката етичка сфера: - погледај, од самиот почеток колку се полезни благородните поети (Жаби 1030 ст.), настојува Ајсхил. Очигледно е исто така дека Аристофан страсно ја исповеда Платоновата "политологија" - поезијата треба да биде мимеса, не на жални и страшни прагми, туку на витешки својства, за да ја спроведува својата психагогичка, педагогичка и пајдевтичка цел: - Но, поетот треба да го скрие порочното, а не да го изведува, ниту така да поучува (*ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητῆν, καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν*), зашто поетите се учители и на возрасните (Жаби 1053 ст.). Поезијата според Аристофан произлегува од возвишени мисли и сознанија, таков дух раѓа подеднаков говорен израз - *ἀναγκὴ μεγάλων γυνωῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίπτει* (1059 стих).

Кога софистичкиот Еврипид настојува на убедливоста и наговорот на поетската реч (οὐκ ἔστι πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος, 1391 ст.) - имено, - нема за Пејтхо (Наговор) друг храм освен логос, Ајсхил, аристофановски и платоновски, противречи отфрлајќи го зборот, макар најсилно убедлив, без вистина и ум: - Наговорот е нешто шупливо и нема ум (Πειθῶ δὲ κοῦφον ἔστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον, 1392 ст.). Само поет чија поезија содржи вистинска доблест и ум - е жив поет: - Зашто поезијата не ми е мртва (ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι, 868 ст.) - извикува Ајсхил. - Но ти, о прв од Хелените, којшто изсида крепост - силна реч, и го возвиши трагичкото празнословие! (1005 ст.), го фали Хорот Ајсхила, поетот - херој. Поетската динамис лежи во поетската реч која е прагматска стојност и козмички логос. Ајсхиловата реч, комички истргната од трагичкиот облик, се претставува во патетична хипербола, но и во паренетичка возвишеност: зборот е "коњска грива", "тресок на шлемови", "коњска трка", "опкован склоп"; Ајсхиловата реч е пластична прагматика, дејствена експресија, снага на збивања и собитија (на Ајсхила му одречуваат драматична систаса, но Аристофан се восхитува од драматичноста на неговата лексичка експресија): ἵππό-λοφος λόγος - логос - коњска грива, χορυθ-αίολος λόγος - логос - размавнат шлем, ῥήμαθ' ἵπποβάμονα - реч - јавачка на коњ, ῥήματ' ἄν βόεια, δώδεκ εἴνευ - реч - дузина бикови, δεῖν' ἄττα μορμωρῶν ἄγνωτα - зборови - страшни и незнајни страшилишта! (817; 925 ст.)

Победува херојската поетика, а не сензуалниот Еврипид; Ајсхил излегува на Светот Горе како корифај на Светото Оро, зашто, – Праведно е Светото Оро да биде полза за Градот, да советува и да поучува (685 ст.), говори Авторот во сериозната епирема на хорската парабаса.

## ЗАКЛУЧОК

Многу често поговорот се чита пред говорот, било да е извесно смирување и осврт на долгата и разновидна беседа, или заклучок на расфрланите претпоставки.

Ова заклучување на беседата за уметничката систаса нека започне со Сократовото мислење за природот кон секој вид расправа, кое се наоѓа во XIV глава на Платоновiot Фајдрос: "Околу сите нешта, момче, има еден почеток за тие кои посакуваат добро да ги обмислат: тие треба да го познаваат она на коешто се однесува размислувањето, инаку во сè ќе згрешат; на мнозина не им е јасно дека не ја познаваат суштината на определените нешта; сепак како да ја познаваат тие не се договараат во почетокот на разгледувањето, па напредувајќи по секоја веројатност ова го отплаќаат; не се согласуваат сами со себе ниту меѓусебно... ние, пак, да поставиме определба во меѓусебна согласност - каков е определениот поим (οἶόν τε ἔστι) и каква снага има (ἔχει δύναμις).

Во оваа расправа се размислува за поимот *Облик* како систаса на прагми, особено за поимите што е *уметнички облик*, во што се состои неговата суштина и на што се однесува: "секој човек, вели Платон, треба да сознава според она коешто се наречува *Облик* (εἶδος), а кое произлегува од многуте естетски доживувања (ἐκ πολλῶν τῶν αἰσθησέων), а се составува во Единство со мисловен процес. (Фајдрос 249 b-c)

Обликот не е само предмет на естетички и сознајни истражувања, туку тој е органон со кој се доаѓа до сознанието.

Заклучокот на оваа теза нека биде облик со кој направо ќе се дојде до нејзиниот предмет, односно *Σύστασις τῶν ποιημάτων*, со сите, по можност, информации од старата теорија на поетиката кои можат да се толкуваат како релевантни за овој поетички принцип; всушност тезата ги извлекува речиси сите конкретни искази за систасата во Платоновiot Фајдрос чиј епилог се однесува на уметноста на говорот (врзан во метар или неврзан, како што вели Платон), и во Аристотеловиот спис За поетиката, строга, есотеричка реч за уметничкиот, миметички мит (во стих или исто толку аметрички).

Пред сè, авторот на оваа теза смета дека Аристотеловата теорија на поетиката кореспондира, а не полемизира со Платоновата философска теорија за целината и единственоста на уметничкото дело која е дел од неговото основно размислување за вселенската целина.

Основа на секоја реч – облик, според Платона, не е вештината, туку философијата, познанието на вистината и знаењето на суштината на нештата. Но, и оној кој ја познава вистината нема да биде способен уметнички "да убедува", ако не ја познава уметноста на говорните облици (*τέχνη τῶν λόγων*); сепак стварната уметност (*ἔτυμος τέχνη*) не може да се стекне без знаење на стварносната суштина; сè друго е

"неуметничка опитност" (*ἄτεχνος τριβή*). Настојувајќи на говорен облик кој ја познава вистината на стварите (не само онтолошка, туку и реална), Платон настојува пред сè на органската целина на делото, воспоставувајќи аналогон меѓу пишан говорен облик и живо суштество: "Секој логос треба да биде составен (*συνεστάναι*) како суштество (*ζῷον*) кое има сопствено тело (*σῶμα αὐτὸν αὐτοῦ*) така што не е обезглавено ниту без крајници, туку си ги држи и средните и крајните делови кои одговараат едни на други кога се напишани, а ѝ одговараат и на целината." (Фајдрос 263 с).

Веднаш потоа оваа алегорија Платон ја разрешува со мисловен исказ: за да се постигне облик потребно е согледување на растурената реалност и подведување во една идеја (*εἰς μίαν τε ἰδέαν*) сè она коешто е поединечно определено; на овој начин се обезбедува јасност (*τὸ σαφές*) и само-согласност (*τὸ αὐτὸ αὐτῷ ὁμολογούμενον*), внатрешна логика на составеното во една идеја која воспоставува дијалектичко единство на спротивностите (Фајдрос 265 d). За Платона смешна бесмисла се сите "музејски украси" и механички делови на обликот (во беседничкиот облик: вовед, дијегеса, сведоштва, докази, наговарање...), празното правене долги и куси облици, или, според незналците, некакви најдобри - средини.

Секој облик ја добива својата големина и должина според својата сопствена целина која се содржи во обликот - принцип - систаса на прагми: "Сократ - Што ако

некој им пријде на Софокле и на Еврипид и им каже дека знае за ситна прагма да створи мошне долги говорни изрази, а за крупна прагма сосема куси, кога ќе посака жални, или пак страшни и застрашувачки, подеднакво и друго такво, па знаејќи го тоа смета дека знае да ја предава поезијата на трагедијата?! Фајдрос: -Но овие, барем јас така мислам, Сократе, би го исмеале секого, ако смета дека трагедијата е нешто друго одошто соодветна систаса (*τὴν τοῦτων σύστασιν πρέπουσαν*) на такви (се разбира, прагми, зашто пред оваа дефиниција Сократ говореше за мали и големи прагми - *περὶ πράγματος, ομικροῦ, μεγάλου*, жални и страшни прагми) прагми, систаса која е во нивна взаемна согласност, и во согласност со целината" (268 d). Нема двоумење, оваа Платонова дефиниција на трагедијата наполно ја обезбедува смислата на Аристотеловата дефиниција на трагичкиот облик.

Говорејќи за обликот на говорот, Платон со фина иронија ги отфрла сите "стилски" софистички и реторички "дотерувања" и красења (дипласологии, иконологии, гносологии) како занаетчиски простотии, безброј пати спротивставувајќи им ја органската целина на јасниот и во себе согласниот облик: обликувањето говор е знаење - како убедливо да се обмисли секое нешто и како да се состави во целина (*τὸ ὅλον συνίστασθαι*), а не некои дребни квазитехнички предзнаења (Фајдрос 269 b). Оваа страст за единствена целина ја изговара Сократ во својата молитва до бог Пан и другите шумски богови: - Дајте ми да постанам убав одвнатре, а

надворешноста колку што ја имам, да ми биде во пријателство со внатрешните својства (Фајдрос 279 b-c).

Аристотеловата Поетика почнува со непосредното нагласување на суштината на поезијата, не само како стиховен текст, туку суштината на појесис како целокупна човечка творечка сфера (се нагласува атрибутот "човечка", зашто Аристотел се задржува на уметноста, и не ја презема Платоновата онтологиска и ератологиска содржина *Ποίησις* како вселенска динамис).

1. Во самиот почеток на првата глава на списот За поетиката се означуваат суштинските елементи на поетиката: поетски видови (*εἶδη*), нивната динамис (*δύναμις*), качествените и количествените делови на видовите, и, она што е основно, - како треба да се составуваат (*συνίστασθαι*) митови (*τοὺς μῦθους*) за да се држи (*ἔξειν*) убаво (*καλῶς*) поезијата; од оваа суштинска синтаγμα произлегуваат трите поетички начела: состав (*σύνταξις*) кој обликува едно и цело (*ἓν καὶ ὅλον*), а се однесува на уметничкиот мит (*μῦθος*) претставувајќи чинител на естетичкиот хабитус (*καλῶς ἔξειν*).

2. Во петтата глава Аристотел говори за почетоците на уметничките видови определувајќи ја уметничката суштина според достигнувањето облик; наведувајќи претпоставки за генезата и развитокот на комичкиот вид, Аристотел нагласува дека првите поети на комедијата се паметат кога таа се здобива со определени "схеми" (*σχήματα*) кои подразбираат конкретен ред и поредок на видот и посебен облик на поединечното дело, творечка логика и творење митови (1449 b).



3. Во почетокот на шестата глава се наоѓа прочуената дефиниција на трагедијата; Аристотел ги сведува обликовните елементи на поетичкиот облик општо, со специфичните елементи на трагичката видова суштина: трагичкиот облик е мимеса; предмет на мимесата е сериозна и завршена праксис која има своја големина; миметички средства на трагедијата се логос, ритам, хармонија и мелос, посебно за секој ка-чествен и количествен вид на деловите на трагичкиот облик; начин на миметичко обликување се самостојни лица кои дејствуваат; специфика на трагедијата, нејзиното "домашно етхос" (*οἰκεῖον ἦθος*), истовремено нејзино уметничко за-доволство (*οἰκεῖα ἡδονή*), се страстите жал и страв со коишто се исполнува составот на собитијата (*τῆν τῶν τοιοῦτων πραγμάτων σύστασιν*).

Теорискиот облик на дефиницијата на трагичката суштина е јасен: Аристотел се движи од општи кон специфични поетички својства, завршувајќи со својот теориски принцип за обликување - систасата во која мора да се појават специ-фичните прагми - жални и страшни собитија.

4. Аристотелов термин за обликување на рамниште на уметничка прагматеја е *σύστασις*; термин, пак, на лексичко обликовно рамниште е - *σύνθεσις* = синтеза (овие два термина на два пати се заменуваат): "Велам дека лексис е самата синтеза на стиховите" (1449 b 35). Значи синтеза е лексичка и метричка структура, додека систаса се однесува на прагматската, "стварносна" структура; обликување на

уметничката стварност е систаса (според речниците: *σύνθεσις* = склоп; *σύνταξις* = состав; *συν-τίθημι* = клавам воедно, сврзувам, сочинувам, согласувам; *συν-ίσταμαι* = подредувам, составувам во едно цело, устројувам).

5. Аристотел тврди (λέγω) дека мимеса на праксис е поетички мит, а поетички мит е склоп (состав) на прагми (1450 а).

6. Во средината на шестата глава Аристотел изјавува: "Најважен од тие (качествени делови: мит, личности, лексис, размисли, претстава, меличка композиција) е систасата на прагми"; зошто? Аристотел одговара - зашто трагедијата не е мимеса на луѓе, туку на праксис и живот; трагедијата ги структурира одбраните прагми во кои се открива смислата на животот (живот како целесообразено, осмислено дејствување, зашто целта на животот е праксис κατὰ λόγον, а не качественост; качественоста на животот како евдајмонија или како дајмонија е резултат на дејствувањето).

7. Откако определува што е трагедија Аристотел нагласува дека самата трагедија стреми кон своја сопствена цел (τὸ τέλος), а цел на трагичкиот облик се прагмите и митот (ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων); се добива кружна исполнетост: систаса на прагми е најважниот аспект на обликот, таа е цел на трагичкиот (и секој друг) облик, а целта е најважна од сè.

8. Обликот не го сочинуваат, вели Аристотел (1450 а зо) "изнаредени едни по други етички говорни изрази,

лексичка содржина и размисли, дури ако се одлично сочинети, туку обликот го создаваат митот и систасата на прагми"; трагичкиот ефект се постигнува со структурата на митот: перипетии и препознавања. Имено поетите почетници многу побрзо стекнуваат извонредност во лексиката и во изразувањето на личностите, одошто во составувањето прагми (*ἢ τὰ πρῶτα συνίστασθαι*). Таков митхос е основа (*ἀρχή*) и "нешто како душа" на трагедијата, но, подеднакво и на сликарската уметност: имено, со "безредното" (*χύδην*) мачкање не се постигнува сликарската цел (а највисоката цел на уметноста е систаса на прагмите), туку многу повеќе се постигнува ако се сочува принципот на целината, дури и во чиста, "бела" графика (*λευκογραφῆσας εἰκόνα*; 1450 b).

Недвосмислено е дека според Аристотела човек се осмислува во осмислена праксис, а своите уметности ги осмислува како целовита мимеса на една обликувана праксис со нејзината етичка и патетичка содржина: творештвото ја открива оваа суштина во миметички еквиваленти, специфични за секоја уметност посебно.

9. Откако во шестата глава е назначено дека "Најважното од сето тоа е систасата на прагми", седмата глава продолжува со укажувањето на качествената суштина на систасата, "бидејќи ова е прво (*πρῶτον*) и најважното (*μέγιστον*) својство на (поетската парадигма) трагедијата". Определувајќи го квалитетот на систасата, Аристотел говори за целината (*ὅλον*) на делото: целината е нужност од почеток

(нужен, а не кој и да е), средина која нужно произлегува од почетокот, и нужен свршеток по кој нужно нема веќе ништо друго.

Се чини дека нужноста во обликувањето на уметничкиот козмос е аналогна на козмичката Нужност. Откако се прифати сферата на веројатното или нужното како поетичка супстанција, обликот ги постигнува законите на својата сопствена нужност: "Добро составените митови" треба - не започнуваат од каде и да е, ниту да завршуваат каде и да е, туку да се држат до определените "идеи". Сè што е составено во целина од определени делови, не само што треба да ги подреди, туку да им даде поредок во "неслучајна големина"; имено "убавото" (*τὸ καλόν*) се содржи во големината на таквиот поредок кој соодветствува на човечкото "набљудување" (*θεωρία*); големината треба да е еднаква на единството и целината на духовното видување (во овој дел на списот Аристотел не говори за глетка, туку енергично настојува на *θεωρία*).

Значи, естетичкото, ако така се определи уметничкото "убаво", се содржи во поредокот на составените и составни делови кои ја сочинуваат големината естетички релевантна на согледувањето на уметничката суштина во единствена "теорија".

Согледувањето на целината на текстуалниот облик, Аристотел го изедначува со "доброто запомнување", задржување на целината во духот: "секогаш е поубава онаа големина во којашто може да се согледа целото дело".

10. Во осмата глава Аристотел продолжува да настојува на "едно и цело": не е едно и цело она што може да му се случи на еден, туку она коешто претставува една, цела праксис. За трагедијата, но и за сите уметности, се разбира, важи единствен закон - обликот опфаќа една целовидна праксис. Деловите на делото кое е вистински цело, треба да се составени така што секое поместување или одземање ја урива целината; нема дел на уметничка (и друга) целина, а да не твори (ποίησις) јасна и нужна присутност.

11. Во деветтата глава Аристотел говори за уметничката логика на поетската фикција. Сосема е јасно дека токму уметничкото дело треба да има нагласена конзистентност како внатрешна логика, каузално-консекутивна врска меѓу чинителите, зашто поетовата задача е да при-каже "како би можело нешто да стане", а не "како станало".

Философската суштина на поезијата се состои од творечкото претставување на универзалните можности на животот и стварноста низ веројатни или нужни творечки претпоставки.

Аристотел рафинирано ја определува суштината на уметничката стварност не како пушта и празна илузија (Платон си дозволува да го спореди уметничкиот облик со играчка), туку како "фикција" (ποίησις) со философска конотација; метрите и стиховите не се мерило за поетското дело, туку единствена мерка е мимеса на една цела веројатна праксис со строга внатрешна логика која не смее да се

расплинува во епизодично отклонување, или празно сукцесивно следење на една по друга прагма, без веројатност или нужност.

Поетскиот облик треба да произлегува од драматиката на нужноста, особено кога прагмите се случуваат "парадоксално" (παρὰ τὴν δόξαν); чудесното (θαυματούριον) не смее да настане автоматски (αὐτομάτου - само-испазно), ниту случајно (τῆς τύχης), туку во нужноста на прагматската систаса; дури и случајните згоди, вели Аристотел, се чинат најчудесни кога се јавуваат "како намерни". Трагедијата како поетски вид на чудесното, токму во мимеса на целесобразна праксис ги вградува страшните и жални прагми.

12. Во десеттата глава се определува систасата на едноставниот и преплетениот мит.

Едноставниот (ἀπλοῦς) трагички мит е мимеса на една едноставна, но конзистентна праксис; преплетениот мит има метабаса која содржи сложени перипетии, препознавања и пресврти кои мора да произлезат "од самата систаса на митот" (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου).

Значи трагичката систаса на прагми структурира жални и страшни собитија кои се појавуваат во перипетија и препознавање, коешто во длабинска смисла е трагично сознание (γνώσις): перипетии, препознавања и страсти произлегуваат од систасата и ја сочинуваат систасата, според тоа не можат да бидат ни случајни, ни вметнати, ни празни и неоправдани, ниту извештачени поради празен ефект. Интересна

е Аристотеловата определба на *πάθος* (што сосема ја негира катарсата во дефиницијата на структурната суштина на трагичкиот облик): патхос е, вели Аристотел, определена "погубна или болна праксис, например, објавена смрт, силни страдања, ранувања и слично" (1452 b 11-13). Ако се веќе *πάθος* своевидни (трагични) прагми, чудна би била катарсата на таква праксис, а природно би било токму таква патетична пракса да се содржи во трагичната систаса.

13. Во тринаесеттата глава Аристотел говори за трагичкиот ефект. Нагласката му е повторно на систасата и дејствувачките лица кои се дефинираат според своето дејствување како личности вклучени во жални и страшни прагми, зашто трагичкиот облик е систаса чија метабаса се движи меѓу два пола - добра среќа (*εὐτυχία*) и зла (*δυστυχία*); трагедијата треба да ги одбегнува нечистите, скверни и гнасни нешта (*τὸ μίαιρον*), да го одбегнува неправедното (кога зли минуваат од несреќа во среќа), бидејќи тоа е најнетрагичното, не е ниту жално ниту страшно.

Во трагедијата треба да се створат личности кои се поставени на неутрално, нултно рамниште, ни виновни ни невиновни. Во самата систаса трагичното лице се раздвижува, дејствува, се заплетува и се расплетува, нужно условено да чекори до крајот на трагичката метабаса. Ваква поставка на трагичката прагматеја наложува совршено мајсторство во обликувањето; секоја поединечна систаса треба *ex nihilo* да изгради сопствена самодоволност. Во таа смисла митот треба

да биде во една насока, зашто двојниот (διπλοῦς) мит (мит кој добро завршува за добрите, лошо за лошите) е трагички лош и неубедлив.

14. Основно својство на добар мајстор, вели Аристотел во четиринаесеттата глава, е појавување на трагичното, жалното и страшното, од самата систаса, а не наметнато според желбата на поетот, ниту постигнато со волјата на механичкиот Бог (θεὸς ἀπὸ τῆς μηχανῆς). Систасата треба да го принуди трагичното лице кое "паднало во грешка", а "не знае", да дејствува според логиката на целокупното дејствување, сè додека не мине од незнаење во сознание, зашто во систасата се содржи и етичката и гносеолошката енергија.

15. Во петнаесеттата глава Аристотел ги дефинира значењата на трагичките лица (ἥθη), или, општо, уметничките лица во секој вид поезија, според митските прагми; определбата на личната етика е соодветна на прагмите и произлегува од нив: лице прагматски употребливо за тој вид поетика, или, за тој конкретен облик (χρηστέον); лице соодветно на прагмите (ἀρμόττον); лице еднакво на себе во конкретната прагматска систаса (ὁμοιον); лице доследно себеси дури и во својата недоследност, природно, според веројатноста и нужноста на прагматската систаса (ὁμαλόν).

16. Расплетот на перипетиите и препознавањата треба да произлезе од самите прагми, "зашто само такво препознавање е ослободено од измислени знакови и гердани".

17. Во седумнаесеттата глава Аристотел ги резимира правилата за "изработка" (συναπεργάζεσθαι) на митски облици



во лексис: митот треба да се појави изработен така, како да е "пред очи" (*πρὸ ὀμμάτων*); така најјасно се согледува; пред сè, самиот мајстор го набљудува својот облик "како да е присутен крај самите собитија".

Јасноста, очевидноста, прегледноста, се суштински (оптички и теориски) естетички сензации на обликот.

Обликот има јасна појава само при определена естетска и афективна дистанца; тогаш доаѓа до духовно "доживување" ослободено од непосредноста на реалното живеење. Ваква естетичка дистанца се постигнува низ техничката изработка на систасата која овозможува целината да се согледа во целост (*θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου*).

18. Потврдувајќи го значењето на митската систаса, во осумнаесеттата глава Аристотел ја истражува сличноста меѓу трагедиите само во однос на исти структурирана на заплетот и расплетот; митолошката граѓа во оваа смисла е безразлична. Хорот, иако неутрален според страсните дејствувања, не смее да биде неутрален во однос на своето присуство токму во определената трагедија, инаку станува ненужен "упадок" (*ἐμβόλιμον*).

19. Според идејата на систасата треба да се подготвуваат и прагмите и мислите изразени според законите на говорната вештина (докажувања, побивања, подготвување страсти и слични елементи кои го овозможуваат дијалогот и ја предизвикуваат стихомитијата). Очигледно е дека во говорните уметности, миметичкото средство - логос има

стварносно значење; тој е етеричниот еквивалент на цврстите и тешки прагми кои се судираат во драматиката на систасата.

20. Во дваесет и третата глава Аристотел природно од трагички облик минува на епскиот израз; диегематичката миметика во метар, според Аристотела, треба да има драматска систаса, т.е. да се јавува како мимеса на една цела и завршена праксис која има прегледност од почетокот до крајот за да го створи своето "домашно задоволство" како да е "живо суштество" (ζῶον). Епската поезија, поточно, епопејата, во таа смисла спроведува еднакви идеи на трагичкиот облик: и епопејата и драмата заземаат простор, а не зафаќаат време; просторот треба да биде динамичен за драматични прагми во сферата на веројатното и нужното. Во таа смисла совршени систаси имаат Хомеровите епопеи, едната парадигма на едноставен и страсен мит, другата на заплетен и сложен; едната прикажувајќи го најубедливо што може "чудесното", другата атопичното. Епопеите ги содржат одликите на совршениот уметнички облик - трагедијата, задржувајќи ги и своите споствени - ширење на обемот, развивање на прагматејата на неколку просторни плана (во Одисеја знајците пронаоѓаат "истовремени" собитија во триптих) во ист миг, величие на митската стварност (мегалопрепеја) преточена во богата лексис. Но, вели Аристотел, не авторова реторика, ни негови мисли искажани во зборови, колку и да се убави и мудри, туку лексика на самите уметнички лица и разговор меѓу нив, зашто во убавото уметничко дело поетот треба најмалку да се

јавува и да говори. Ова мајсторско "прикривање" (τὸ μεταβάλλειν) допушта уметничката стварност да се развива "како" сама од себе, пред очите на авторот. Само-доволната стварност на делото природно го живее својот фантастичен живот, толку невино убедлива, пред очите на сите. Само во уметничкиот облик може да се искаже чудесното и алогичното како паралогистичка логика која е неоспорна токму поради тоа што е парадоксална. Затоа "треба да се одбира повеќе она што не е можно, а е веројатно, одошто она коешто е можно, а е неверојатно".

Низ цврстиот хабитус на систасата алогичните делови остануваат "надвор" (ἔξω) од уметничкиот мит (како расплината митолошка граѓа), а самиот уметнички мит стекнува цврстина во која и алогичноста се претвора во евлогија (1460 b).

Строгоста на обликот и миметичкото богатство се спротивставени принципи кои се обединуваат во динамично единство во чија "логичност" и "животна" изворност се содржи ејдетичка типологија која сведочи за единствената, технолошки постигната, нераздвојност на суштината и појавното. На тој начин уметноста го преобразува многупојавното, разноликото, случајното и неопфатливото во хомоген простор на целосен облик нужности, осмислувајќи го она кое во самиот живот начелно не може да се појави, а сепак во најголема мерка го застапува животот.

Така се случува уметничкото дело да се сфаќа како phantasma bene fundatum, "добро фундирана сенка, сениште, чудесија, вообразение, мечтаење..." Колку и да е парадоксална оваа схоластичка определба, фино и духовито ја погодува самата суштина на метаморфозата на живот во поетички облик. Се јавува прашањето што е што, дали е фантазма живот или мимеса на живот е фантазма!

## П Р И Л О Г

### КОН АНТИЧКАТА ТЕОРИЈА НА ПОЕТИКАТА

#### Рефлексија прва: *Horati Epistula ad Pisones*

Метаморфозите на мисловните облици не се помалку чудесни од митските метаморфози; чудесни се метаморфозите и на поетската теорија која постојано се инкарнира вртејќи се на "Трчалото на нужноста", сепак, постојана во својата еротска душа: од светото Демокритово поетско лудило, во божествениот Платонов занес и неговото врвно онтолошко определување на поезијата како минување од небитие во битие, низ Аристотеловата теорија за поетичката сфера на веројатното утописко, теоријата на поетиката продолжува да се јавува, повеќе или помалку витална, но во суштина иста, зачудена и не секогаш моќна да пронајде јазик за поетското писмо. Античката теорија, ништо помалку од модерната, се обидува да ја открие и да ја изложи поетичката онтологија. Луцидните претпоставки на стариот Стагиранин синтетизирани со теоријата на ентузијазмот на неговиот Учител се преземаат од сите философски Перипати и Нови Академии (се јавуваат како Калимахова, Неоптолемова, Филодемова и слични поетики) за да се слеат во најпрочуеното *carmen* меѓу светските песни, - *De arte poetica carmen*, (или, *liber*), или, - *Epistula ad Pisones*, славното Послание на Квинт Хоратиј Флак до

стварните или измислени млади Пизоновци; всушност, послание до сите талентирани или помалку талентирани почетници - поети на светот. *Ars poetica* е своевиден литературен куриозум, нумеричка расправа, реч одржана во строг нумерус, наративен дактилски хексаметар, моделирана како полемички дијалог со современиците, претходниците и потомците; посланието е теорија реч - *exemplum*, испејана како извонредна версификација во која дискурзивната логика се засладува со господска иронија и реторичка орнаментика; дискурс стихувани естетички и моралистички правила во смисла на познатата сентенција: *Res, non (solum) verba!* Динамично, смело и интелектуално, ова Писмо е повеќе *utile in modo discendi, scribendi, vivendi*, одошто *dulce* како творечка наслада.

Се случува оваа *Epistula* да стане *utillima* за нововековните поетики и естетики, повеќе користена и поинспиративна во поетичка смисла одошто раскошната Платонова мисла или проникливата Аристотелова. Рационалниот Хоратиј скептично и иронично гледа на Демокритовиот занес (*- excludit sanos Helicone poetas / Democritus, 296 ст.*) и не "се секава" на Платоновата дајмонологија ни божествена херменеја. Вниманието му е задржано на артистичката студиозност во која нема место за *providentia et intuitio*. Но овој луциден артифекс, заговорник на *aurea mediocritas*, најсериозно не допушта, дури ни златна, осредност во светот на поетите (*mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae; 372 - 373 ст.*).

Мора да се признае дека Хоратиевата расправа за поетиката главно се однесува на *ars scribendi* - севозможни видови поезија со нагласка на успехот кај образованата публика. Во таа смисла овој *poeta doctus* ги прифаќа и ги пренесува поетичките правила на александрискиот учен Неоптолем од Парион; Порфириј ова го посведочува во коментарот на оваа епистула: *In quem librum congegessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima*; Хоратиј ги презема еминентните начела на Неоптолем, особено во реторичката схема на поетската техника: *Περὶ τῆς τέχνης; περὶ ποιημάτων; περὶ τοῦ ποιητοῦ*.

Во почетокот на Посланието, во форма на сензитивна претстава, Хоратиј го "слика" првото и основно правило на уметничкиот облик на кое настојуваат Платон и Аристотел, - единство и едноставност во целината - *simplex et unum*; смешна е секоја апсурдна форма, несрекен е нејзиниот збир без консеквентна целина: - *infelix operis summa, quia ponere totum / nesciet* (34 ст.) = Несрекен е збирот на делото, зашто не знае да воспостави целина; не смее, макар пурпурна, да се пришива крпа (*unus et alter / assuitur pannus, ...15-16 ст.*). За да се створи Едно, Цело и Едноставно, потребна е вештина за ред и редослед, - *lucidus ordo*, "доблест и љубовна врска на редот" (*ordinis haec virtus erit et venus; 42 ст.*) Не е тешко да се препознаат Аристотеловите основни принципи - *οἰκεία ἀρετή*

(virtus propria) и *ἓν καὶ ὅλον*, (unum et totum) = едно и цело, кои претставуваат поетска *τάξις* (ordo) - ред на јасниот и добросогледлив облик. Ваквиот облик го содржи философското "полезно и слатко", или, Неоптолемовото поетичко мото - *τέρπειν καὶ ὠφελεῖν*, што докажува и на кое Хоратиј настојува, се чини, и во философска и во поетичка смисла: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* (343 ст.) - целосно успева тој, кој меша полезно со слатко.

Аристотеловата нужност во поетската стварност Хоратиј ја презема како реторичка нужност - погодна ситуација да се каже во тој миг она што треба да се каже; истовремено, нужноста од пропаѓање и постојано раѓање и во поетската сфера: сè старее, застаруваат и зборовите (*verborum vetus*), новите векови бараат нов израз и нови видови уметност.

И во имплицитно вториот, условно, дел на своето Послание, Хоратиј кусо и духовито прелетува низ сите видови стара и нему современа поетика, сведувајќи ја повторно општата поетичка доблест во познатото *dictum: non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu...* Со убавината и "слаткоста" на поемата се води душата на слушачот таму кајшто ќе посака поетот (- *et, quosumque volent, animum auditoris agunto*; 100 ст.); на овој начин ја допира Поетот Платоновата и Аристотелова *ψυχαγωγία* за која, и едниот и другиот мислител, имаат употребено долги и напнати *σχολαὶ καὶ διατρίβαι*.



Во сликовита експозиција Хоратиј ги наметнува Аристотеловите начела, - соодветност и доследност во просторот на митот, особено во етичките делови: личностите, создадени од поетот, или прифатени од традицијата, од почеток до крај треба да си одговараат себеси, да ѝ одговараат и на целината; делото е ускладена целина - средината да не биде дискрепантна на почетокот, ни крајот на средината (*primo ne medium, medio ne discrepet inum*); *unum, totum, primum, medium, inum*, - сите овие ударни Хоратиеви поетички поими се посредно или непосредно преземени од хеленската поетика, главно Аристотелова. Но мимесис како да ја губи својата исконска смисла, - станува *imitatio*; Хоратиј забранува подражавање на старите мајстори - до буква; потребна е оригиналност макар на стара книжевна тема.! Римската книжевност подражава поетика; се чини, не се сфаќа првичната мимеса на козмичките начела. Учената тенденција - имитација на Книга како Козмос, на александриската поетичка теорија ја презема Хоратиј, а таа продолжува низ вековите за да избие во најмодерно време во "Вавилонската библиотека" на Борхез. Предмет на мимеса не е веќе една и цела праксис, туку целокупната акумулација на светското творештво.

Врзување на поезијата со мудроста, философската веродостојност, убедливоста во самата вистина, сета оваа Платонова страсност, кусо и јасно ја повторува римскиот поет: *Scribendi recte sapere est et principium et fons* (309 ст.), да бидеш мудар е изворно начело на писателската

вештина, вели Хоратиј. Не се заборава и поетичката телеологија, а се искажува на Пиндаров начин - целта се погодува, се гаѓа со поетскиот лак: *nec semper feriet, quodcumque minabitur, arcus* (350 ст.).

Во сè искажано како литературна епистографија, практичниот Римјанин настојува на објективен и субјективен *ordo* како подготовка и уметничко остварување; поетската граѓа треба да се употреби диференцирана според поетовите сили, но и според вкусот: секој *poeta diligens* нека ја проучи богатата хеленска митологија, полна чуда и чудеса, па нека ја употребува одбегнувајќи нови чуда; нека ја заслади колку е неопходно, нека ја насочи на поука, нека го кова стихот, нека смислува нови зборови; во таа смисла му е допуштена *poetica licentia*. Низ благ прекор и интелектуална иронија, Хоратиј настојува на дисциплина и ерудиција, но не пропушта да го нагласи вродениот дар - *ingenium*. Сепак органската целина на делото му е главната интенција, - *virtus ordinis et venus*, - доблест и еротски набој на обликот; облик без целина е апсурден и смешен, прилега на кошмарен сон на болен (*velut aegri somnia vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae*; 7-8 ст.). Формата не смее да фингира празни претстави (*vanae species*), ниту да се однесува како сакато суштество: *nec pes nec caput uni / reddatur formae*, така што - "ни нога ни глава да не се однесуваат на една форма". Истата метафоричка аналогија - уметнички облик и интегрално суштество, и

кај Платон и кај Аристотел; во Фајдрос на пример Платон говори за техне и атехнија на говоренето и пишувањето истакнувајќи го основното правило: "δεῖν πάντα λόγον ὡπερ ζῶον συνεστάναι σῶμα τι ἔχοντα, αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι, μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοισι καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα (Фаїдрос XLVII) = Секој логос треба да биде составен како нешто живо кое има свое сопствено тело, така што не ќе биде ни безглаво, ни без нозе, туку ќе има и средина и краишта, коишто напишани ќе си одговараат меѓусебно и на целината.

Истата мисла кај Аристотел: ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν... ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἄπαν πρᾶγμα συνέστηκεν ἐν τινῶν οὐ μόνον τοῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπαρχειν μὴ τὸ τυχόν... (Поетика VII) Целина е она кое има почеток, средина и крај... зашто убавото, и нешто живо и секоја прагма, не само што треба да е составено од тие делови, туку потребно е да има не случајна големина.

Во трите поетики се настојува на единствена форма - una forma, која е составена, но органски поврзана целина: ... τὸ δ' ἕκαστον τούτων πινθανῶς λέγειν τε καὶ τὸ ὅλον συνίστασθαι = секое едно од тие (прагми) да биде смислено убедливо и да се составува според целината, повторува Платон (Фаїдрос LII).

Платоновата критичка мисла за веројатноста на поетичката сфера, а Аристотеловата дефиниција на поетиката

како сфера на веројатното или нужното, Хоратиј го искажува на римски начин - поезијата е смеша на слатко и полезно, вистинито и лажно (*Sic veris falsa remiscet*; 151 ст.); поетското дело е "смеша на измислено и верно", учено согледување и имитирање примероци од животот и обичаите (*Pescere exemplar vitae morumque iubeo / doctum imitatore*; 317 ст.); "учениот имитатор" набљудува примери на живот и морал, зашто, во друга насока, поезијата е пример на животот: *..dictae per carmina sortes / et vitae monstrata via est...* Низ песни се искажува судбина, патот на животот се посочува! (403-404 ст.)

Основното мото на Хоратиевата поетика е неговото сознание за цврстиот ред и поредок и во стварноста и во поезијата: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum* = Има начин во стварноста, секаде сигурни граници, не може ни над ни под нив да опстане правилноста.

Нешто сон, нешто слика, фикција, половина вистина (*verum*), половина измислица (*falsa*), како и да е, поетиката како *ingenium et ars* го има сосема обземено Хоратиј, како и целата римска *civitas*; многумина се трудат да бидат учени, вдахновени, занесени поети, повеќемина уживаат и се забавуваат со трагичките и комичките контаминации.

Во потсмешливото и носталгично писмо до Јулиј Флор, Хоратиј се обидува да се откаже од општата метричка пасија, да го фати "ритмот на животот", и како пример за

својата "обземеност" ја раскажува оваа анегдота: Аргивец некој / луд, вообразил беше дека пред него се изведуваат драми; / блажен, во празен театар тој седи и плеска ли плеска; / инаку беше добар и честит во секој поглед, / и гостопримен домакин и милозлив сосед и нежен, / примерен маж... Роднините сите се стрчаа, час ова час она, де дај му / сега кукурек, сега тревка за жолчка, па човекот се / поврати. Доаѓајќи на себе: "Што не ме убивте, луѓе!" / - повика - не е тоа спас, туку смрт, кога ми зедовте радост. / Зошто ми ја одзедовте измамата за душата најмила!?"

Отсекогаш најголемите страсници во уметноста, Платоновци, Хоратиевци, Дон Кихотовци, заменувајќи го животот со магичната уметничка стварност, во миг на "оздравување" жестоко се откажуваат од својата страст, истовремено длабоко потресени од самоодрекнувањето. Во име на вистината, а многу повеќе поради општиот занес од трагедијата и театарот, Платон, самиот во суштина трагички поет, ги протерува трагичките поети и нивната "измамничка" поезија од границите на својата Утопија, можеби поради преобемната трагичност во неа сама: - Ви говорам само вам - зашто вие нема да ме обвините пред трагичките поети и другите миметичари; сето тоа мене ми се чини опасно за разумот на сите тие слушачи кои во себе немаат противлек во стварното сознание на вистинитиот свет, вели Платоновскиот Сократ во почетокот на X книга на Политеја.

Рефлексија втора: Баумгартен и неговите Философски  
медитации за некои аспекти на поетичкото дело

Во 117 параграфи строга логичка дедукција и исто толку разговорен коментар во кој се наведени парадигми, аргументирано убедување, иронични забелешки и хуморно расправање, Баумгартен се обидува да дистингира содржина неподложна на дистинкција, како што вели и самиот, т.е. се обидува "споените" (*confusae*) поетички претстави (*repraesentationes*) да ги искаже со рационална *oratio*, а "очудувачката форма" (*forma mirabilis*) која се оснива на "сензуални идеи", "чувствени сензации", "фантазми" и "чуда" (*miracula*) како *oratio poetica*, да ја разложи со интелектуалниот говор - *cogitatio poetica*. Во целата таа "интензивна" теорија на "екстензивната" поетска стварност, евидентно е влијанието на Хоратиевата Поетика, но очигледно е и влијанието на античките, старогрчки и римски мислители и поети. Самиот тој, како философ, не се стреми кон посебна целина, зашто "философот како што медитира, така и изложува, и во излагането не мора да се држи до какви и да е, или до сосема малку, правила својствени на реторичкиот облик". Сепак Баумгартен во Уводот го дели својот спис на тематски поредок на параграфите: од 1. до 11. параграф - развивање идеја за поетското дело (*poematis idea*); од 13. до 65. - претстава на поетичките размисли (*cogitationum aliquam poeticearum imaginem*); од 65. до 77. параграф - изложување

јасна метода на поетското дело (*methodum poematis lucidam*) која е заедничка за сите (дела); на крајот од 77. до 107. - образување поетички термини; и како сведување на целата теорија - "три збора за општата поетика" (*de poetica generali tria verba*).

Својот спис Баумгартен го определува како филозофска медитација која се обидува да конституира Знаење за составување поетско дело (*poematis pangendi Scientia*), кое е во најпријателска врска (*amicissimo connubio*) со философите.

Во почетокот философот дедуцира реторичка категорија *oratio* (говор) која треба да доведе до суштината на поетското дело кое се гради од говорни елементи, т.е. до она што е книжевен уметнички облик, или, според авторот - роема (епска, лирска, драмска).

Првиот параграф укажува на поимот *oratio*, суштински облик на смисленото изразување (правејќи разлика во однос на терминот *sermo* - "секојдневно" говорене, говорене неподложно на реторички правила). Имено, *oratio* претставува серија зборови (*verbum*) кои означуваат (*significantium*) врзани претстави (*repraesentationes connexas*); определбата на општиот поим - *oratio* укажува на Баумгартеновото настојување на смислена, составена, врзана целина, на која тој настојува во подоцнежното дефинирање на поетскиот "говор" - *oratio poetica*.

III. Врзаните претстави кои се примаат низ "понискиот дел на сознајната моќ" (*per partem facultatis cognoscitivae*

inferiorem) се сензитивните (repraesentationes sensitivae); сензитивните претстави се конфузни (соединети, нерасчленети) и темни (obscurae) за разлика од дистингираните и јасни интелектуални претстави, кои, јасно, се сфера на високиот дел од сознајната моќ.

IV., V., VI. Говор на сензитивни претстави е Сензитивен Говор (oratio sensitiva), од којшто се сознаваат сензитивните претстави, нивниот состав (nexu earum), зборовите и артикулираните гласови кои се состојат од букви како нивни знаци (signa).

VII. Совршен сензитивен говор е оној чии разноликости тежнеат кон сознавање на сензитивните претстави; колку повеќе разноликости (varia) на сензитивниот говор кои поттикнуваат сензитивни претстави, толку посовршен сензитивен говор.

Summa на оваа дедукција е дефинирање на поетското дело: Совршен сензитивен говор е поетско дело (Oratio sensitiva perfecta est Poema); комплекс правила според кои се обликува (conformandum) поетското дело - е поетика (Poetica), Знаењето за Поетика е философија на поетиката; habitus (постапка, држење, способност) за сочинување поетско дело - Поезија, а "тој што се радува на таа способност (habitus) е Поет".

Значи, според нововековниот философ, Poesis не е "премин од небитие во Битие" (Платон), ни ентелехиска сфера на антропологискиот принцип (Аристотел), туку "habitus



conficiendi poematis", - способност за изработка, или сочинување; иако, мора да се признае, на неколку места Баумгартен говори и за Поет како Создател и како Створител (poetam quasi factorem sive creatorum esse), така што поетското дело е - quasi mundus (како Свет).

XI. Поетската суштина го создава совршенството на поетското дело, а тоа значи јасни поетички претстави (Баумгартен смета дека е голема заблуда мислењето дека "дрдорене" на она што е опскурно и замрсно е - поетично); јасните претстави, сепак не се прости, тие се согледуваат со остар, зналечки вид, но не расчленети, туку конфузни (fusio - спојување, стопување) и екстензивни. Поетската јасност (claritas) е екстензивна јасност, а тоа значи - што поголем број сензитивни претстави (интелектуалната, пак, јасност значи дистингирани и интензивни поими; имено, претставите се "растегаат" во поетското дело, а се "собираат" во интелектуалните). Сепак, поет што ги обединува двете својства ќе ги понесе и философскиот палиј и лавориката, вели Баумгартен потврдувајќи го своето мислење со Аристотела и нововековниот Лажбниц (Leibnitius).

XVII. Најпоетички се екстензивно - јасните претстави, особено ако се обликувани во секој поглед според индивидуалноста и сингуларноста.

XVIII. Раздвижување афекти е важно поетичко својство, според тоа и сензуалните промени и силните афекти и фантазмите, го определуваат квалитетот на поетското дело

(одалечувајќи се од класичното значење на *φαντάσματα*, Баумгартен објаснува дека под "фантазма" мисли на можноста - *facultas* за имагинација).

XXVIII., XXIX. Но, поетско дело во кое има повеќе "сензуални идеи" (*ideae sensuales*) е посовршено од она коешто содржи "мртви фантазми". Во таа смисла му помага Хоратиј: *Non satis est pulchra esse poemata... Et quocumque velent, animum auditoris agunto* (Не е доволно убави да бидат поеми-те... но кај што посакаат - душата на слушачот нека ја водат; *Horatius, Ars poetica*, 90-100 ст.); или: *Purpurens, late qui splendeat unus et alter / assuitur pannus...* (Пурпурна, што нашироко свети, една и друга, пришива крпа; *ibid.* 14-16). Интересен е материјалот што Баумгартен го посочува во Хоратиевата Епистула како пример за "пурпурни крпи", т.е. "мртви фантазми": опис на лагот на Дијана, опис на река Рајна, опис на Суница, а сето тоа неумесно:

..cum lucus et ara Dianae (*phantasma* 1 et 2)

Aut flumen Rhenum (*phant.* 3) aut pluvius  
describitur arcus (*phant.* 4);

Sed nunc non erat his locus. (*ibid.* 16-19 ст.)

Можеби погрешно сфатени места, зашто Хоратиј говори за единството и целината на поетскиот облик кој треба да биде органски составен, без "пришивање" макар и "пурпурна крпа" (Аристотел, "описите" во кои најмалку се содржи миметика ги смета за починка, одмор и "празно место", не допуштајќи да се засили сјајна лексис која ги помрачува идејата и поетската прагматика).

Според Баумгартен фантазмите треба да предизвикаат што повеќе чувствени сензации и сензуални идеи, за да го постигнат ефектот на сликата, зашто - *ut pictura poesis erit* (ibid.361 ст.). Но, коментира Философот, поетското дело е посовршено од слика, зашто може да претстави секаква состојба и секакво движење. Во поетското дело најмногу се содржи "законот на имагинацијата" (*lex imaginationis*), имено - една идеја на восприемена стварност упатува на нејзината целина. (Баумгартен, *Metaphisica*. 561) Таква поетичка пропозиција претставува "асоцијација на идеи".

XLIII. Еден од најважните елементи на поетското дело е *восхитот* (*admiratio*); имено, Восхит (очудување) е интуирање определени нешта во претставата кои не се содржат во многуте низови перцепција (*Admiratio est intuitus plurium in repraesentatione tanquam non contentorum in multis perceptionum nostrarum seriebus*). Баумгартен се повикува и на Декарт според кого *восхитот* е "ненадејно обземање на душата со што таа се свртува на внимателно посматрање на нештата (*res*) кои ѝ се чинат ретки и вон-редни (екстра-ординарни). "Чудесната форма" (*forma mirabilis*) е совршено поетична форма, зашто "чудесата" како непознати поединечни претстави, ги соединува со попознатите: "*ex noto fictum carmen sequar*" (од познато ќе следи фиктивна песна), вели Хоратиј (Поетика, 240 ст.). Но и "чудесната форма" не смее да мине во утопичка фикција. Имено и "невозможното" (*impossibilia*) може да биде возможно во поетското дело, но не

како утопичка фикција, туку како "хетерокозмичка", - сепак - негде во некои "други светови"; токму ваква поетичка хетерокозмичка фикција се постигнува во состав познато и непознато, како *lex imaginationis*. Фикциите, пак, во кои има меѓусебна противречност се утопички фикции. (Се чини дека се согледува Аристотеловото *ἄτοπον*, кое не смее да се јави како поетичка грешка во внатрешната логика на составот). Баумгартен го цитира Аристотел преку Хоратиј: - Што измислиш, нека е согласно само со себе (*ibid.* 119). И Баумгартен се задржува на Аристотеловиот пример за мајсторско "измислување" - Хомер, цитирајќи го повторно Хоратиј: "Така тој смислува вешто и мечта со вистина меша, / складна му мерка владее со почеток, средина, до крајот".

(*Hic ita mentitur, sic veris falsa remiscet,*

*Primo ne medium, medio ne discrepet imum; ibid.*151-152)

XLII. Од оваа непротивречна целина произлегува "конфузното препознавање" (*confusa recognitio*) на сензитивната претстава кое претставува сензитивна меморија, т.е. доведува до сознание на поврзаните претстави (*repraesentationes connexae cognoscendae sunt*).

LVIII. Во поетското дело, кое претставува хипотетичка вистина или хетерокозмичка фикција, се содржи философска и универзална стварност; но универзалното мора да се претстави поединечно (*singulare*), а сингуларното да се определи со време и простор, зашто поезијата, иако ѝ припаѓа на Божјата Држава (*Civitas Dei*), мора да обликува индивидуи и поединечности, крепнејќи ја доблеста.

LIX. Интересна е Баумгартеновата интерпретација на Аристотеловата "веројатност": имено веројатното на поетското дело треба да се содржи во сферата на "веројатни факти" (*probabilia facta*), она што се случило според веројатност, но и според здравиот разум (*sanae rationis*); некогаш, вели Баумгартен, најмудрите поети претставуваа во своите фикции многу утопички нешта за Боговите - прељубници. Но во внатрешната сообразеност и доследност на поетското дело допуштени се "веројатности" од типот на претскажуваната (*praedictiones*), пророштвата (*vaticinationes*), сонштата (*somnia*), зашто во сферата на она што настанало веќе, овие "предвидувања" на (познатата) иднината се особено поетички претстави; неразложени тие дејствуваат како хипотетички насетувања на стварноста во поетското дело. За да го постигнат своето поетичко дејство овие "чудесни" претстави треба да се поврзани во ред и поредок (*Multum series iuncturaque pollet, De arte poetica 242 ст.*).

LXVI. Претставата која ги врзува сите претстави во едно, според Баумгартен, е тема (*thema*); тема е она коешто Хоратиј го определува како *simplex et unum* (Аристотел, пак, - една мимеса на една праксис); во таа смисла поетички неопходна е врската (*Nexus*); имено поврзаноста на сензитивните екстензивни претстави во поредок - причина и причинето (*caussa et caussatum*).

LXIX. Во поетското дело мора да има ред (*in poemate est ordo*), и тоа прочуениот Хоратиев *lucidus ordo* (јасен ред).

Редот подразбира "растегане" на претставите од потемни кон појасни, а не обратно; значи, не во почетокот - блесок, а потоа мрак, туку обратно ("Non fumum ex fulgore, sed fumo dare lucem"; *ibid.* 143), пее Хоратиј (Не чад од блесок, туку од чад да произлезе светлост).

LXXIV. Поетското дело треба да има апсолутно "кратка oratio", а таа "краткост" се содржи во невозможноста да се испушти кој и да е дел од целото без штета по степенот на совршенството (*perfectionis gradus*); "brevitas" всушност не е "краткост", туку органска јадрост (Платоновото и Аристотеловото  $\xi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ ); - Што и да превземеш, биди краток! вели Хоратиј, но, - Трудејки се да биде краток, станува темен! (*ibid.* 25-26). Значи "краткост" според познатото - *in medias res*, поетичката постапка на божествениот Хомер кого го фалат и Аристотел и Хоратиј токму за непосредното опфаќање на Баумгартеновата "тема".

XCVII. Неопходни одлики на поетското дело се чистота (*puritas*), складност (*concinnitas*), звучност (*sonoritas*), красни фигури (*figurarum ornatus*) и, јасно, пред сè *ordo* или *lucidum thema*.

CVIII. Се чини дека Баумгартен ја прифаќа старогрчката мимеса, но очигледно на еден поинаков, рационалистички начин: мимеса станува "подражавање" (*imitari*) чија суштина е - да се постигне "ефект сличен на друго" (*effectus similis alteri*); поетското дело е *imitamen* (превод на старогрчкото  $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ ) на природата (*naturae*) или на некои нејзини дејства

(actionum); имено, ако е поетското дело таков imitamen, тогаш неговиот ефект наликува на претставите кои ги произведува природата како внатрешно начело на промените во Вселената (intrinsico mutationum in universo principio). Универзалниот принцип се обликува во сензитивни претстави полни сензуални идеи и афективна содржина, распределени по индивидуи и поединци, што поиндивидуализирани и што по-сингуларни во што поекстензивни претстави на сензитивниот говор кој содржи поетични пресврти - тропи, метафори, синегдохи, епитети, алегии (серија на поврзани метафори според Баумгартен е поетичката алегија).

За восприемање на поетското дело мора да се конституира посебен суд, *сетилен* - *indicium sensuum*, кој се однесува на "естетиката" на поезијата и ги вреднува задоволството (*voluptas*) и одбивноста (*taedium*) кои ги предизвикува поетското дело; на поезијата ѝ е својствено да предизвикува такви состојби кои се однесуваат на "понискиот дел од мокта на сознанието", поточно, се содржат, не во рационалната, туку во "логиката на фантазијата" (Вико), или, според Естетиката на Баумгартен - *genus cogitandi aethetico - logicum*; едно "убаво сознание" за индивидуалната поетска творба. За Баумгартен секое поетско дело претставува еден, посебен свет, свет на фикција, или свет на привид (т.е. уметнички феномен кој го подражава "божествениот свет"). Науката (*ἐπισημήνη*, вели Баумгартен) која за објект ја има сетилноста (*sensa*) и фантазматичноста (*phantasmata*) е естетичка наука (*ἐπισημήνη αἰσθητικὴ*).

## Б Е Л Е Ш К И

(ИЛИ УШТЕ НЕКОИ АСПЕКТИ И ТОЛКУВАЊА НА ПОИМИ  
РЕЛЕВАНТНИ ЗА ПОЕТИКАТА)

### АНАМНЕСА

Платоновите поими за сознание и учење се непосредно врзани со *анамнеса на бесмртната душа за неменливата идејна стварност*; душата како дел од Бесмртието се секава на својата бесмртна сфера, онтологиската. Докажувајќи ја вистината за природата на душата, божја и човечка, Платон во Палинодијата на Фајдрос говори за божествените занеси и за секавањето на душата за хиперуранската убавина. Ако е совршена и крилата, душата се подига во небесни висини и престојува во целата вселена, но онаа што ги изгубила крилата паѓа сè додека не насети "тврдо место" и додека не се всели во земно тело создавајќи целина на суштество чиј второстепен назив е - смртно. Душата, вели Платон во својата мистична реч за природата на душата, со своите божествени крила се подига до хиперуранскиот топос чија убавина до сега ја нема опеано ниту еден поет на Земјата, ниту ќе ја опеа. Овој топос може да го "види" само кормиларот на душата - Умот. Видувајќи ја *Вистината Којашто Бива*, душата се радува, се храни и се насладува со она што е *вистинско Знаење за Она што е Само по Себе*. Божествената Душа и Божествениот Ум видуваат сè пред да се вратат на своето место



каде што ги чека амбросија; другите, пак, души со не толку моќни "кочии", нешто видуваат, но не сè. Браќајки се, тие се хранат со храната на насетувањето (*δοξαοτή*). Закон на Адрастеја е - душата што го следи Бога и видува нешто од Вистината, сè до другото Вртење на Тркалото, е безбедна; таа што отежнала, ослабнала, заборавила, ги губи крилата, паѓа и се вселува во тело на човек; најдобрата душа се вселува во човек философ, љубител на убавината, следбеник на Музите и на Ерос. На Небесното Место душата повторно не може да полета за десет илјади години, - толку треба за да ѝ пораснат крила. Преостанува, - душата да се сеќава на убавината и вистината. Човек, имено, сознава според она што се нарекува Облик (*εἶδος*) кој се воспоставува во единство со умувањето, а поаѓа од многу сетилни доживувања (*ἐκ πολλῶν ἰδῶν αἰσθησέων*); тоа сознание е сеќавање на она што "некогаш го видела нашата душа" (*τοῦτο δέ ἐστὶν ἀνάμνησις ἐκείνων, ἃ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ...249 с*). Малку души имаат снага за анамнеса: "Тие што ќе видат нешто слично (*ὁμοίωμα*) на она Онаму (*Εκεῖ*), се потресуваат и не се веќе при себе, а не знаат поради што е страдањето (*τὸ πάθος*), зашто не сфаќаат доволно" (*Φαῖδρος 250 b*); сепак Убавината ја препознаваат и во појавниот свет, а таа се прифаќа со најсилното сетило; Гледането (*ὄψις*) е имено најострото сетило од телесните сетила, но со него не се видува Умноста (*φρόνησις*); единствено Убавината (*κάλλος*) ја има таа судбина, така што таа е единствено видлива идеја и најдостојна за љубов.

Вистинската Убавина умеат да ја почитуваат само посветените во божјите тајни. Љубителите на Убавината наликуваат на посветените во мистериите - свештеници, мисти и епопти. Посветените чувствуваат страв и занес при видувањето на Убавината, а кон неа ги води мистичниот Ерос кој во тајните песни се нарекува Птерос - Крилест поради принудата за раѓање крила (Фајдрос XXX; XXXI; XXXII).

#### БЛАЖЕНСТВО, ЕВДАЈМОНИЈА (εὐδαιμονία)

Евдајмонија - е нешто совршено (τὸ τέλειον) и само себеси доволно (τὸ αὐταρκες).

Евдајмонија, според Аристотел, е човекова задача својствена само нему; евдајмонија не е живеење, туку живот остварен во праксис на суштество со ум и волја. Умствениот живот се јавува во двојна смисла: ἕξις (habitus) способност и став; ἐνέργεια - остварување на таа волја, на таквиот став.

Евдајмонија е истовремено најблагородното, најубавото и најголемото уживање (ἡδονή); наслада е всушност највозвишена доблест која се пројавува во дејствување: - Најслатко е она - кога оствариш она што сакаш.

Евдајмонија е во најголема мерка нешто божествено, дури и да не е божји дар. За ова е нужна целосна доблест и целосен живот. Пресвртите на судбината се погрешно мерило за евдајмонија; главниот чинител за човечка

евдајмонија е дејност во склад со доблеста, и обратно, несреќа (*δυοδαιμονία*) е дејност спротивна на доблеста (*ἀρετή*).

Постојаноста е битна, таа му е својствена на евдајмоничниот човек, и тој ќе остане таков целиот свој живот, зашто ќе се управува според доблеста, и во сфаќањата и во постапките; ударите на судбината ќе ги поднесува на најблагороден начин, мирно и спокојно, не поради бесчувственост, туку поради благородната и возвишена душа.

Боговите се слават како блажени, а така се нарекуваат и луѓето кои им се слични.

За евдајмонија суштинско значење има дијаноетичкиот дел на човековата душа: мудрост (*σοφία*), сфаќање (*σύνεσις*), разумност (*φρόνησις*); не помала вредност – благородие (*ἐλευθεριότης*) и умереност (*σωφροσύνη*).

Дијаноетичките доблести се вродени, но во најголем дел се здобиваат со искуство, вежбање и учење. Доблеста има својство на целесообразеност и насочена поставеност (*διακεῖσθαι*) за разлика од страстите (*πάθη*) кои не се свесен избор, ниту свесна определба; според страстите не се определува етичката стојност, но со етичката стојност – доблест, се управува со страстите во правилна насока. Доблест е да се управува со страсти така што се насочуваат на точна мерка: – да се јават во точно време, во точна прилика, кон точни лица, со точна цел и на исправен начин.

Евдајмонија, според ова, најмногу се содржи во божествената сфера и за евдајмонија е способен само философот, оној којшто дејствува во област која ја содржи целта во самата себе. Таквото евдајмонично дејствување кон некое високо добро е ентелехија (*ἐντελέχεια*). Значи, она што го чини животот достоин за живеење, треба да биде доволно себеси и целта да ја содржи во самото себе; такво дејствување е евдајмонија – врвно добро кое е автаркично, крајна цел на секоја смислена праксис. Само логичка душа е способна за таква енергија; имено – практичниот живот на некој кој има мисла и смисла (*ζωὴ πρακτικὴ τис τοῦ λόγου ἔχοντος*) зависи од енергијата на душата според свеста (*ψυχῆς ἐνέργεια κατὰ λόγον*, Никомахова етика, 1097 а).

#### ВЕРОЈАТНОТО (*τὸ εἰκός*)

Веројатното е поим на нешто што се содржи во повеќе нешта, но не апсолутно, туку во однос на она што може да биде и поинакво одошто е, а се однесува како општото кон поединечното.

Веројатното се содржи во реторичката семиологија; укажување на знакови – говорни содржини кои се однесуваат на она коешто може да биде поинакво, било да се изведуваат од поединечното кон општото или обратно.

## ВИД, НАБЉУДУВАЊЕ, СЕТИЛНОСТ

Кај Диоген Лаертиј во поглавието за Питагора читаме духовита изјава, наводно Питагорина: Животот е како агоничка прослава: едни доаѓаат на натпревар, други да тргуваат, а најдобрите да набљудуваат (*θεωρέω, θεάομαι, θεωρία, θέατρον*). Набљудувањето според хеленското сфаќање е празнична расположба, свеченост за вид и дух, сетилен (*αἰσθητικός*), но и етички и гносеолошки чин. Набљудувањето е најчистата ентелехија, издејствувана слобода, високо насочена енергија. Според Платон, единствено видлива е идејата на убавината, а таа е едно од имињата на вистината: - А "убавината тогаш беше сјајна да се види" (*κάλλος δὲ τότε ἦν ἰδεῖν λαμπρόν*) кога со блажениот Хор, следејќи го Зевса, или другото од Боговите, (душите) ја видоа блажената и божествена глетка... (*μακαρίαν ὄψιν τε καὶ θεῶν... Φαῖδρος 250 b*).

- Убавината, пак, како што рековме по она, сјаеше во Суштина, и, откако пристигнавме, ја прифативме со најсилното сетило (*διὰ τῆς ἐναργεστάτης αἰσθήσεως*) од нашите сетила, како нешто што најсилно блести; зашто видот (*ὄψις*) нѝ е најострото од телесните сетила (*ὀξύτατη τῶν διὰ τοῦ σώματος ἔρχεται αἰσθήσεων*), продолжува Платон да ја воспева Убавината најдостојна за љубов зашто е и највидлива (*ἐκφαινεστάτου*), поточно, "најпојавна" (*Φαῖδρος 250 d*). Со сетилото на видот, но и со сетилото на слухот, според Платона, најсилно се восприема идејата на убавината која се

јавува во ликот на љубеното, но допира, како поезија и музика, и до слухот.

Αἰσθησις не е само извор на еротски занес, туку и органон за критичко согледување и сознание.

Кај Епикур сетилата се органон на духот. Општо, старите имаат длабока почит за телесните сетила. Сепак во класичната епоха естетичкото нема непосредно атрибутивно врзување со поимот уметност (τέχνη, ποιητική), иако Аристотел насладата (ἡδονή), јасно "добрата наслада", ја врзува за гледање и слушање нешто добро и убаво, т.е. за доживување на хармоничното, восприемање облик и слично.

Кај Плотин естетичкото доживување е мистично: ни една душа не ќе ја види Убавината ако не е самата убава (Енеади I 6.9).

Очигледно е дека сетилното доживување е тесно врзано со идејата на убавината и со феноменот на убавото, особено видот (visus spiritualis, interior sensus animi, што би рекле Еуригена и Бонавентура).

Во смисла на поетичкото мајсторство, Аристотел навистина прави една естетичка забелешка: - Треба да се внимава на тоа (имено говори за соодветноста на ликовите), а освен тоа на естетичките начела (τὰ παρὰ τὰς αἰσθήσεις) кои нужно ја следат поетиката (1454 b 15-16).

## ГОВОРЕН ИЗРАЗ, СТИЛ (λέξις)

Во глава 19. на Аристотеловата Поетика, Философот накусо ги објаснува структурните елементи на книжевниот облик - трагичката песна, - мислата (διάνοια) и начинот на говорниот израз (λέξις), наведувајќи дека нивното место е во предавањата од Реториката.

Имено, на мислата се однесува она што треба да се подготвува со говорот и неговите реторичко - логички делови: докажувањето (τὸ ἀποδεικνύναι), побивањето (τὸ λύειν), подготвувањето на чувствата (τὸ πάθη παρασκευάζειν), големината (μέγεθος), малоста (μικρότητα). Овие елементи, јасно, зависат од прагматските видувања (ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν) на обликот.

Реторичката вештина е најисконската уметност кај старите Грци. Во Илијада со истенчена дарба и вештина на говорене се одликуваат сите херои, особено старецот Нестор и итриот Одисеј. Во Одисеја собитијата се градат главно на реториката на Одисеј. Хесиод особено ја цени вештината на говорене и убедувањето што ја имаат кралевите под закрила на Севс. Платон говори за психагогија која се изведува низ говор (ψυχαγωγία διὰ λόγων); говорникот е според него мајстор, творец на зборот - λογοδαίδαλος; говорене е дајдалска (архитектонска, градителска) вештина. Реторичката основа за Платона е дијалектика (разложување и составување на предметот), а цел ѝ е вистината.

Аристотел се обидува да ја испита реториката како уметност ослободувајќи ја од Платоновият притисок на "вистината" и доблеста. Според Аристотела реториката има свои принципи врз кои се гради вештината на убедувањето, докажувањето и побивањето според веројатноста, а не според апсолутната вистина, зашто и дијалектиката и реториката спаѓаат во областа на веројатното, и по однос на премисите и по однос на заклучокот; дијалектиката има динамика на докажување (и побивање) универзални нешта, реториката се однесува на партикуларноста.

Една добра реч има диспозиција која главно се состои од четири дела: вовед (*προοίμιον*), изложување на предметот (*κατάδοτασις; διήγησις*), доказен материјал (*ἀγῶνες*) и свршеток (*ἐπίλογος*) (или: *exordium, narratio, argumentatio, probatio* - докажување, *refutatio* - побивање, и, *conclusio* - заклучок).

Реториката се обидува да ја досегне вистината низ "веројатни мислења" (*ἔνδοξα*) изведувајќи, не аподиктички доказ (*ἀπόδειξις*), туку докажување според веројатноста - *πίστις*, што е моќ на убедување, а се содржи во познавањето општа и специфична топка. Технички средства на реториката, според Аристотел, се ентимеми (*ἐνθυμήματα*) - куси силогистички заклучоци кои се изведуваат како веројатни од општото кон поединечното, примери (*παραδείγματα*), кои служат за донесување теориски или практичен суд, а се наоѓаат во областа во која се оди од нешто познато кон



непознато, и индукција (ἐπαγωγή) која поаѓа од поединечното кон општото. Со ваква методологија реториката го пронаоѓа убедливото, било да е привидно или стварно, во секој конкретен случај.

Самата говорна моќ за Аристотела има двојна природа; лексис означува и стил (елокуција) и дикција, т.е. актерска експресија (ὑπόκρισις), а овие својства подеднакво важат и за реторика и за поетика. Актерската експресија (декламација) е важно својство на реторичката вештина, а се содржи во афективниот израз кој се постигнува со интонација, ритам, хармонија меѓу висок и низок тон, и слично, иако самата лексис има своја вештина независна од актерското изведување.

Според Аристотел првична е поетската лексис, зашто зборовите всушност претставуваат мимеса (Реторика Г I в; Аристотел не мисли на Платоновата хипотеза изнесена во Кратил, дека зборовите, општо, се мимеми на ствари, туку, дека зборовите во говорната поезија, или, во книжевноста се миметичко "средство" за стварање уметничка прагматеја).

Во втората глава на книга III (Г), Аристотел говори за главните својства на лексис како реторички, но и како поетички стил: јасност (σαφής λέξις) и соодветност (πρέπουσα λέξις); имено поетскиот стил е "украсен" и возвишен, зашто е оддалечен од секојдневната употреба, необичен (ξένη διάλεκτος), зашто необичноста предизвикува очудување, а очудувањето е слатко. Во поезијата "необичноста" е сосема

соодветна, зашто и поетичките нешта и поетичките лица се далеку од секојдневниот живот. Сепак возвишеноста на говорот во поезијата се прилагодува на предметот на мимесата. Во таа смисла Аристотел ја истакнува уметничката лексис на Еврипид кој вешто користи зборови од секојдневниот говор. (Чудно, но на Аристотела "поприродно" му звучи стилот на Еврипид со "секојдневноста", а со тоа и поубедливо, наспроти "извештачената" возвишеност на неговите претходници!) Вештината, според Философот, е во необичната употреба на обичните ( $\tau\acute{\alpha} \chi\acute{\upsilon}\rho\iota\alpha$ ) и на домашните ( $\tau\acute{\alpha} \omicron\iota\kappa\epsilon\iota\tau\alpha$ ) изрази, употребата на метафората, и, умерено употребување на глосите, сложенките и кованиците (II 6.).

"Студенилото" ( $\tau\acute{\alpha} \psi\upsilon\chi\rho\acute{\alpha}$ , *frigor*) на стилот, вели Аристотел, произлегува од сувопарни сложенки (напр. наместо "ласкавци", "вештаци во изнудување милостина"), од необични изрази (наместо "човек", кај Алкидаман - "суштество раздразнето од неумерениот нагон на својата мисла"), од перифрази, долги, несоодветни и чести епитети ("влажна пот", "грижа" = "мрак на душата"...)

Од вакви прекумерни поетски тропи стилот станува смешен, високопарен, нејасен; четвртата причина за сувопарноста на стилот, смета Аристотел, е несоодветна метафора која може да го потенцира комичниот ефект, имено од несоодветен, трагички и возвишен израз - метафора, да настане комично дејство (Книга III 1406 a-b).

(Според згодните и духовити парадигми со кои Аристотел го аргументира своето излагање, јасно е дека "гонгоризмот" е реторичко својство и на предгонгористите).

Лексис е складна ако е патетична, етична и соодветна на предметот на кој се однесува, кусо дефинира Аристотел во почетокот на 7. глава; всушност, лексис треба да биде аналогна (*ἀνάλογος*) на чувствата, личностите и искажуваната прагматеја, зашто според својата уметничка природа јазичниот елемент ги твори поетичките мимеми.

Платон во Држава ја искажува истата лексичка динамика: *λέξεις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν* (396 с); имено - целата лексис (настанува) низ мимеса на гласови и схеми (*figurae*).

Согласно со афективната сугестивност на лексис, Аристотел ја истакнува субординарната, антитетичката динамика на реторичкиот и поетички говор (*καταστραμμένη λέξις*) наспроти сукцесивниот, координиран исказ (*εἰρομένη λέξις*). Доблест на субординираната лексис е што идејата може да се опфати со "поглед" (*καθόρδον*), јасно да се види целта во секој фразеолошки период. И во истакнување на лексичките својства јасни се основните Аристотелови настојувања на драматичен и добро согледлив облик; "периодна" фраза, според него, предизвикува задоволство зашто е завршена целина која има почеток, крај и лесно воочлива мерка која ја чува мислата во заокруженост.

Со други зборови, периодната лексис има ритам, наспроти аритмичноста и бескрајноста на сукцесивната, а во ритмот се содржи драматика, етичка и патетичка, која ја исполнува целта – убедливост. Живоста на лексис произлегува од антитезите во периодот кои исказот го сочинуваат да биде сличен на побивачкиот силогизам кој обединува спротивставени премиси.

#### ГРЕШКА (ἁμαρτία)

Во грчката трагедија се "паѓа во грешка" (εἰς τὴν ἁμαρτίαν πίπτειν). Во грешка паѓа лице, ни особено добро, ни лошо; на секоја нулта точка секој може да падне во грешка – недовидувајќи.

Архетипски парадигми на трагичката грешка се митските персонификации, слики, подоцна поими – ἄτη и ἀπάτη; ἀπάτη = заблуда; ἄτη = заслепеност, превид, несреќа. Најчесто, во трагедијата и според Аристотеловата теорија, грешката се содржи во незнаењето (ἄγνοια), било во реална или во метафизичка смисла. "Метафизичка" грешка му се случува на трагичкиот херој кој произлегува од митска херојска куќа; треба да се обезбеди хероизам за да се укаже на философската суштина на ἁμαρτία; ако е личноста од виден Род и видна Куќа, тогаш, на симболичко рамниште, индивидуалната грешка се преобразува во универзална судбинска определба, прокоба, Мојра.

## ДИНАМИС

Δύναμις = моќ, но и можност: "Динамис се наречува начелото на движењето или на промената, било во друго или поради нешто друго (Δύναμις λέγεται ἢ μὲν ἀρετὴ κινήσεως ἢ μεταβολῆς ἢ ἐν ἑτέρῳ ἢ ἢ ἕτερον, **Μεταφизика 1019 b**)"; "поради таа динамика она што поднесува поднесува нешто, па велиме дека самото има моќ да поднесува". "Крајната граница на првичната динамис би била основа на промена во друго или како друго (ὁ κύριος ὅρος τῆς πρώτης δυνάμεως δὲν εἶναι ἀρχὴ μεταβλητικῆ ἐν ἄλλῳ ἢ ἢ ἄλλο, **Μεταφизика 1020 a**).

## ДОБЛЕСТ (ἀρετή)

Доблест според Аристотела, е одбирачката наклоност на волјата која се држи до средината определена со ум и разум според човечката природа - да одбира средина меѓу претераното и недоволното, но не на она коешто е лошо и грдо во целина и во сите свои делови. Доблеста е етичка способност за етичко определување според моќта на мислењето, според расудувањето во однос на потврдување и одречување; истовремено, доблеста е динамика на волјата (ὄρεξις) - тежнеење и одбегнување. Етичкиот извор зависи од потврдата на разумот и од волјата која го следи разумот. Појдовна точка на дејствувањето е правилна одлука, појдовна точка на одлуката е волја, а на волјата и треба разлог; единство на волја и разум претставува Човек. Човековата

доблест е истоветна на логичкиот дел на неговата душа кој трансцендира во оваа хиерархија: вештина (τέχνη), знаење (ἐπιστήμη), разумност (φρόνησις), мудрост (σοφία), ум (νοῦς).

Доблеста се спроведува во доброволно и свесно избирање на праведна цел, а со практичната мудрост се одбираат правилни средства за целта. Според ова, доблеста е недвојбена од исправната смисла (ὀρθὸς λόγος); во таа смисла – исправниот логос води кон практичната разумност (φρόνησις); исправен логос и разумност се етички својства на доблест.

Добродетелната праксис зависи од природата, свеста, моралот, вежбането, настојувањето (φύσις, λόγος, ἔθος, μελέτη, ἄσκησις).

Највозвишениот живот е теорискиот, а највисока дијаноетичка доблест е теорија (θεωρία). Теорискиот живот нема друга цел освен самата теорија со која човек го надминува менливото и најмногу ѝ се приближува на бескрајното блаженство на божјата самосвест (Никомахова етика 1177 b).

"Доблеста е став кој одбира (ἔξις προαιρετική), а се содржи во средината (ἐν μεσότητι οὔσα) според нас, определена со логос и како што би ја определил разумниот", вели Аристотел во Никомахова етика (1106 b 36). Средината, пак, (како разумна и промислена умереност) е точка меѓу два недостатока – хипербола и елипса (ὑπερβολή; ἔλλειψις).

Смисленоста, се однесува кон суштествените категории - она што треба да биде, како и, - кон кого, кога и поради што треба да биде.

### ДОБРОТО (τὸ εὔ)

Според телеолошката логика на Аристотел - добро е она кон коешто тежнее сèнешто.

Секое создавање во уметноста и секое истражување во науката - тежнеат кон определено добро.

Целта кон која се тежнее поради неа самата претставува добро по себе, а тоа значи и нејголемо добро.

Врвното добро се јавува во категорија на супстанција како божество и ум, во категорија на квалитет како одлика (ἀρετή), во категорија на квантитет како точна мерка, во категорија на релација како полза, во однос на време - прав миг, во однос на место како - престојување.

### ЕДНО (τὸ ἓν)

Едно е кардиналниот поим на хеленската философија од самиот почеток, од "првичната материја" (πρώτη ὕλη) на Талесовиот хилоизам, ὕλη како основа на Семирот (ἀρχή), низ Едноста на Вселената на Елејската школа, Единството кај Платона изразено во идејната стварност, до Едно и Цело како уметнички облик во поетичката теорија на Аристотел.

Книга IX на Аристотеловата Метафизика глава 1., го содржи поимањето и значењето на едно; според Аристотел поимот едно како суштина има четири главни значења: 1. Едно е она коешто по својата природа е непрекинато општо или најчесто такво, а не произлегува од допир, ниту од некоја врска (меѓу таквите нешта предимство има она едно чие движење е што понепрекинато и што поцелосно). 2. Едно е она што претставува цело (τὸ ὅλον) кое има форма (μορφή) и облик (εἶδος), особено ако претставува целина по својата природа, а не е на сила такво; имено, ако целината ја содржи причината (τὸ αἷτιον) на сопствената постојаност; такво едно има единствено движење, непрекинато во простор и време, а тоа значи – кружно движење. Ваква првична причина за такво движење го прави тоа едно да биде примарна величина (πρῶτον μέγεθος ἔν), а тоа значи дека е или постојано едно, или целина (ὅλον): едно е сè она за коешто има еден логос и единствено мислење. 3. Во бројна смисла (ἀριθμῶ) едно е суштински неделиво зашто е поединечно. 4. Според обликот (εἶδει) неделиво е едно во однос на сознанието и знаењето, така што тоа би било едно како примарна причина според суштината (ταῖς οὐσίαις) на Едноста.

Значи – едно е она што е природно постојано и непрекинато, она што е целина, поединечното едно, и она што претставува општост; за едната стварност единството е во непрекинатото движење, за другата неделивоста според мислењето или поимот.



Во сите нешта се тежнее кон мерка која претста-  
вува едно и неделиво: таму каде по веројатност не може  
ништо да се додаде ниту да се одземе, мерата е точна. Пора-  
ди ова, вели Аристотел, мерката на бројот е најточна од сè,  
зашто монадата е апсолутно неделива; во сè друго се  
подражава (μιμοῦνται) таквото нешто: едно е мерка на сите  
ствари (οὕτω δὴ πάντων μέτρον τὸ ἕν). Исто така, знаењето  
(ἐπιστήμη) се наречува мерка на реалноста (τῶν πραγμάτων),  
а чувствувањето (сетилноста - αἴσθησις) настанува низ исто-  
то, зашто според нив се запознава стварноста. Во таа смисла  
Аристотел го наведува Протагора - Човек е мерка на сè,  
(односно, човек кој знае и чувствува).

Говорејќи за категориите едно (ἓν) и множество  
(τὰ πολλά), Аристотел говори за истоветно, слично (τὸ ταῦτὸ  
καὶ ὁμοίον), за различно, неслично (τὸ ἕτερον καὶ  
ἀνόμοιον), истовремено и за најголемата разлика -  
спротивност (ἐναντιώσις). Имено, оние нешта што се  
разликуваат по род (γένει) немаат врска меѓусебе, премногу  
се оддалечени едни од други, додека оние нешта што се  
разликуваат по вид (εἴδει) имаат како исходиште на своето  
взаемно настанување спротивности земени како крајности.  
Совршена разлика всушност значи конечна цел (τέλος), што  
покажува дека надвор од целта нема ништо, а на совршеното  
(τὸ τέλειον) не му е потребно ништо.

Значи едното и единственото се совршени и  
совршено неделиви, додека множество е сè она што е деливо.

Не е едно она што има наредени делови, туку едно е она што има Облик (*εἶδος*); тогаш е стварта неделива и една (*Μετὰ τὰ φυσικά* 1016 b).

Кога Аристотел во Поетика ги испитува условите под кои еден мит е еден (*εἷς*), тој со синтагмата "еден мит" означува пред сè органска обликовна едност, едност - целина. Таквиот облик има суштина која се поистоветува со неговата цел, имено, - она што е во ентелехија. Обликот е начело на поединечното кое не се подудара со конкретната поединечност туку означува видово едно; *εἶδος* е видово еден облик, а хилетичкото обликување е *μορφή* или *σχήμα*. Ејдос е вечен залог за бивање поединечности; една форма го има својот идентитет според едно ејдос. Обликот е едно и општо, ни само видово, ни само бројно едно, туку едно на таков начин што неговата општост е бројно една, а тој самиот видово општ - *Τὸ τὸ ἦν εἶναι*; оваа сложена Аристотелова синтаagma означува суштина: Што беше суштината? Како кога би се прашало: *Τὸ ἦν ἀνθρώπῳ, ἀνθρώπῳ εἶναι*; = Што беше за човека за да биде човек? (C. Arpe; *Das τὸ ἦν εἶναι bei Aristoteles*. Hamburg, 1938).

#### ЕНТУСИАЗМОС (*ἐνθουσιασμός*)

За Платоновата философија на поетиката треба "делски нуркач", да го парафразираме самиот него, зашто се наоѓа во длабините на речиси секое негово дело на

целокупниот опус (Corpus Platonicum, составен од 46 сочувани списи од кои 36 се "признати" за автентични): во неговата онтологија, во политиката, во теоријата на јазикот, во геометризмот и математизмот, во етиката, во целата негова естетска битка против естетиката почнувајќи од (можеби) најраниот дијалог Ион па до (можеби) најстариот спис - Номои.

Сепак, најмногу, најстрасно и најзадаблочно поетичката Платонова теорија се содржи во неговите, уметнички совршени, облици - Фајдрос или За убавото (Φαῖδρος ἢ περὶ κάλλους), Гозба или За Ерос (Συμπόσιον ἢ περὶ Ἔρωτος), Политеја или За праведното (Πολιτεία ἢ περὶ δικαίου), и, во кусиот дијалог Ион или За Илијада ("Ἴων ἢ περὶ Ἰλιάδος). Во Ион Илијадата е парадигма за совршена песна (κάλλιστον ποιῆμα) со која се докажува Платоновата суштинска теорија на творештвото (ἡ ποίησις) како Божествен Занес (θεία μοῦσα), Божествена Мок (θεία δύναμις), Божествено Вдахновение (Ἐνθουσιασμός); сите овие силни поимања пренесени се во западниот свет како *amabilis insania* и *furor divinus*.

Дијалогот Ион во заострена дијалектика судира две спротивни тези: - творештвото е образование, знаење и умеене (τέχνη, μελέτη, ἐπιστήμη), и, творештвото никако не е образование, знаење, ни умеене; творештвото е нешто божествено. Појесис е херменеја (ἐρμηνεία) на Бога, Божја Судбина и Дарбина (θεία μοῦσα). Хипотезата - ако е рапсодот

од Ефес, прочуениот Хомерид Ион, уметник и зналец, тој треба да ја познава целокупната поетика, да суди што е добро, а што лошо, зошто е добро, а зошто лошо; меѓутоа Ион не може да говори и да суди ни за Хесиод, ни за Архилох, туку само за Хомера; значи, тој нема знаење за кој и да е поет; Ион е Хомеров Прославувач (*Ἵομήρου ἐπαινέτης*), вдохновен од Хомеровата Муза, гласник на тие божества (*Ἑρμηνεὺς τῶν θεῶν*), пророк (*μάντις*) и, како сите вистински пророци, надвор од разумската состојба (*ἔκφρων*). Поетот е привлечен со "магнетната" моќ на Музите, самиот тој е исполнет со божествен магнетизам така што привлекува ланец ентузиазирани; магнетниот синџир се спушта од Бога до гледачот, и до секој друг учесник во таа божествена работа: *Μοῦσα* (*θεός*), *ποιητής*, *ῥαψωδός*, *ὑποκριτής*, *χορευτής*, *χοροδιδάσκαλος*... *θεατής*. Не е Ион, најдобриот рапсод, "технички маж" (*ἀνὴρ τεχνικός*), туку "божествен" (*ἀνὴρ θεῖος*), зашто "божествена сила те раздвижува" (533 d), го убедува Сократ својот пријател (*θεία δὲ δύναμις ἧ σε κινεῖ*); поетите и пеачите не се зналци (*ἄνδρες δεινοί, σοφοί, ἐπιστάμενοι*), туку вдохновени (*ἔν-θεοι*), божествени (*θεῖοι*), вознесени (*μανικοί*), избезумени (*ἔκφροντες*), со самото тоа - свети (*ἱεροί*); Бог ја влече нивната душа (*ὁ δὲ θεός... ἔλκει τὴν ψυχὴν*). Поетите прилегаат на бакхи и корибанти кога паѓаат во корибантски занес: - Зашто тие не се при разум кога ги создаваат убавите песни, туку кога ќе влезат (*ἐμβῶσιν*) во хармонија и во ритам, вознесени и во

Бакхов восхит (*βακχεύοι καὶ κατεχόμενοι*), вели Платоновият Сократ (534 а). Платон до крај ја одрчува поезијата како знаење и уметност: поетовата судбина е показ (*ἐπιδειξις*) дека сам Бог се наоѓа во одбрани смртници, независно до нивната волја; песните не се човечки нешта, туку божески и им припаѓаат на Боговите (*ὅτι οὐκ ἀνθρώπινα ἐστὶν τὰ κατὰ ταῦτα ποιήματα, οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῶν καὶ θεῶν...* 534 е).

Платоновата поетика е неговата ератологија, односно дајмонологија. Симпосион е ератолошка антологија на химни и енкомии и мистериско воспевање на Големиот Дајмон – Ерос, кој ги спојува земната и небеска сфера заземајќи ја "средната" (*μεταξύ*) низ која се овозможува искачувањето на небесниот и наднебесниот топос, исполнувајќи ги душите со пожедност за бесмртност. Во концентричните кругови на овој философско-поетички облик, – философска Гозба, кои се простираат и по површина и по длабочина, центар на движењето е дајмонското битие на Ерос, причинител на поезијата како љубов кон бесмртието. Последната епизодија му припаѓа на дајмонскиот маж Сократ, познат предизвикувач на дијалектичка напнатост во која се "пораѓа" правилното мислење; уловен на оваа раскошна Агатонова Гозба со договор да одржи реч, Сократ измудрува: создава собеседник, ја фингира прочуената пророчица и свештеница на Ерос, Диотима од Мantineја, па започнува имагинарен разговор помеѓу некогашниот млад Сократ и неговата учителка на

еротика; Сократ ја изнесува својата теза дека Ерос е Бог, Диотима ја побива во извонреден спој на логос и мит, сило-гизми и паралогизми: Ерос е посредник меѓу смртно и бесмртно, гласник меѓу Богови и луѓе, суштина која ја исполнува средината меѓу двете сфери, "така што Вселената се врзува сама со себе" (*ὥστε τὸ Πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συνδέδεσθαι*; 202 e); "Ерос е љубов за убавина (*"Ερως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν*), така што е нужно Ерос да биде философ, а философот е во средина меѓу зналецот и незналецот" (204 b); всушност, вели Диотима, Ерос не е копнеж кон убавината, туку копнеж кон настанувањето и раѓањето во убавина (206e), зашто "смртната природа копнее според можноста да биде и вечна и бесмртна" (207 d). Смртници чиј хегемон е Големиот Дајмон стануваат "дајмонски луѓе" (*δαίμονιοι ἄνδρες*), а другите се прости занаетчи и ракотворци (*βάνουσοι*); дајмонските луѓе се вистинските творци; трудни во душата тие копнеат да родат во убавина. Еротската бременост во душата и раѓањето во духовна убавина е суштина на *Ποίησις*; зачнувањето не е овозможено во неубавина; грдоста е *небитие* (*μὴ εἶναι*).

Платоновият Ерос за совршенство е една од исконските пораки на духовноста. Кај Питагорејците прекрасноста се содржи во апсолутната математичност, грдото е недостаток на мера и мерка, според тоа *небитие*. Убавината е содржина на козмичката структура, таа е нејзината хармонија, *музика на сферите*. Во Платоновият Тимај Козмос е

поетичко дело на Бог Демииург кој прави аналогија (proportio) на четирите суштини - оган, земја, вода и воздух, така што сочинува единство од елементите што се врзуваат, недостапно на чие и да е разложување, освен на Тој што сам го создал. Според алегоричката на Питагореецот Филолај централниот топос на Вселената е олтарот на Хестија околу која играат оро десет урански облици во кружна хореографија (Диоген Лаертиј).

И во поетичка и во философска смисла (во Симпозион тие смисли се едно исто) не е бесмислена Платоновата етимолошка врска меѓу манија и мантика: во занес се пророкува вистината. Вака пее древниот Хомеров аојд Фемиј во Одисеја:

*..αὐτοδιδάσκαλος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας  
μαντοίας ἐνέφυσεν...* (Од. XXII, 347-348)

(Самоук сум, Бог ми всади во душа пророчки мисли).

Пиндар, вознесениот профет, во фраг. 150.:

*Μαντεύεο, Μοῦσα, προφατεύσω δ' ἐγώ*

(Пророкувај, Музо, а јас ќе претскажувам!

- Повикајте го божескиот пеач (θεῖον ἀοιδόν), Демодок! Нему Бог му подари песна... (τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδήν...), заповеда Алкиној во осмата рапсодија на Одисеја (ст. 43-44);

или: "Гласник се појави тогаш и љубениот го доведе пеач,

кого го засака Муза и со добро го дари и зло:

очен му зеде вид, а слатка му подари песна.

(Одисеја. VIII, 62-65)

или: "Муза го поттикна пеачот слава да воспее машка",  
(ibid. ст.73).

### ΕΤΧΟΣ (ἦθος)

Εтхос е основа на најчестиот атрибут во човечката култура - етика, но и најсложениот поим во изворното значење.

Под ἦθος во речникот се укажува на живеалиште, вообичаено престојувалиште, пасиште и легло, нарав, начин на мислење (и дејствување). ἦθος е основна категорија на философијата, политиката, реториката и поетиката; постојано надградуван елемент сè до аретологиска аксиологија; "етхос е човеку дајмон", вели Хераклит; во голема мера се согласува со ова и Платоновата дајмонологија: човековата душа си одбира Дајмон кој ќе ја води и во ова време кое се наречува живот, и во сето друго време (Фајдон).

Кај Аристотела целокупната смислена праксис се темели на ἦθος: од ἔθος - навика (mos, moris) до смислено дејствување со сите вродени и стекнати својства на една единка, или еден тип единки. "Нашето етхос се определува според добрите и лоши одлуки што ги донесуваме, а не според нашето мислење..." (Никомахова етика 1112 а 11).

Во Поетика Аристотел се изјаснува за "сериозни" (σπουδαῖοι) и "ништожни" (φαιῶλοι) дејствувачи кои се предмет на творечката мимеса; ἦθη како реална појава можат



да бидат добри или лоши, да се одликуваат со доблест (ἀρετή) или со порок (κακία), но како поетички личности (μιμούμενοι) лицата треба да се создадат како аналогни делови на поетскиот мит, да ја градат поетската систаса и да се изградат во нејзината метабаса; само во праксис и во мимеса на праксис се определуваат ἦθη како качество и вредност.

Самите богови и полубогови претставуваат определени ἦθη во просторот на поетското дело, "спуштени" во мимеса на една праксис. Едно уметничко лице ќе има етичко значење ако неговиот говор и чин покажуваат избор и волја (προαίρεσις). Во таа смисла етичкото лице (ἦθος) треба да биде вредносно (χρηστόν), соодветно (ἀρμόττον), еднакво себеси (ὁμοίον) и доследно (ὁμαλόν) во целата систаса на уметничката прагматеја.

Според цврстината на своето ἦθος кое се реализира со изборот, лицата ја погодуваат целта (τυχεάνουσι) и се "среќни", или не ја погодуваат (ἀποτυχεάνουσι), па се "несреќни" во практичната ентелехија.

#### ЖАЛ, СОЖАЛУВАЊЕ (ἔλεος)

Во Реторика Аристотел ги определува чувствата (παθήματα), со кои се дејствува или над кои се дејствува, сообразно со реторичката смисла. Сожаление е болно чувство предизвикано од претставата на некое зло кое може да

причини зло, страдање, уништување и унижување, некому кој не заслужува.

Според ова *сожаление* не чувствуваат ниту тие кои пропаднале, ниту тие што се сметаат претерано среќни. Најчесто *сожаление* чувствуваат тие кои се во средина меѓу бестрашноста и претераната плашливост, и тие кои имаат доверба во благородноста на луѓето.

Сожалувањето се разликува од ужасувањето, зашто при голема и блиска несреќа не се чувствува жал; според ова определување, трагедијата треба да биде фикција која како универзална визија буди страв, а со тоа и жал, но не "реалистички" непосреден ужас. Во артифициелната содржина на театарот се содржат философски конотирани - трагички чувства кои се раздвижуваат во пар - *διὰ ἑλέου καὶ φόβου*.

### ЗАДОВОЛСТВО (*ἡδονή*)

Типично, платоновски парадоксално, во дијалогот Филеб или За задоволството (*Φίληβος ἢ περὶ ἡδονῆς*), Платон повеќе говори за Доброто, Разумноста, Мерката, за Дијалектика како методологија на поимањето, за Математиката како сознание за бројот и основа на реалноста, за Козмологија и Геометрија како сознанија на редот и мерката, одошто за задоволување на сетилата. Всушност Платон размислува за Задоволството како за Добро, и, платоновски логично, ако е Задоволството Добро, тогаш мора да биде идеално, а не

сетилно условено од субјективните доживувања. Задоволството не е миговно задоволување на постојано менливите телесни потреби, туку, ако е Добро, – тогаш постојано е иста себеси, потполна и завршена, суштина на животот. Животното задоволство мора да се содржи во целината, т.е. во спојот на Едно и Множество, Ограничено и Неограничено; задоволството може да се доживее (свесно и сознајно) само ако се има Знаење (*ἐπιότημη*), Разумност (*φρόνησις*), Ум (*νοῦς*); само во овие состојби се овозможува восприемање на Задоволство. Платоновiot хедонизам е врвно аретолошки и интелектуален: не е Добро безграничното чувствување наслада, туку наслада е Доброто кое се однесува на сознанието и знаењето мерка и ред, симетрија и хармонија: смеша на чист Ум и чисто Задоволство би била Целината која подразбира мерка, симетрија и хармонија како убавина, и, сето тоа – Вистина.

Имање наслада (*ἡδονή*) подразбира спој на мерка, (она што е одмерено и пропорционално), симетрија, (она што е убаво, совршено во односите и потполно), – разумност и ум, исправно сфаќање, наука и уметност, и, задоволствата на душата, што се состојби лишени од тегобност, а втемелени на задоволствата кои се знаења за ритам, мелос, песна и игра.

Ова знаење се содржи во знаењето за суштината на бројот: музичките интервали, бројот на растојанијата на гласот со оглед на висина и длабина, границите на растојанијата и нивните системи кои ја претставуваат хармонијата, движењата на телото измерени со ритмови и метар, сето тоа

што се однесува на едно и множество. Секое едно се запознава во врска со другите, а таа врска обединувајќи ги поединечностите обликува Едно. Непознавањето на таквите врски, непаметенето и несфаќањето се немоќ за задоволство; не признавајќи, дури и да се насладуваш, не би знаел дека се насладуваш (21 c): "Лишен од логистичките способности не би можел ни за идното време да просудиш дали ќе бидеш задоволен, па не би живеел со живот на човек, туку на некој мекушец или на оние морски суштества со школкести тела" (21 d).

"Логистичките" способности и познавањето мера ја создаваат и ја одржуваат наладата. Самата божица на љубовта поставува граница, закон и ред на задоволувањата и наладите.

Основните категории на сè што генерира се неограниченото (*ἄπειρον*), границата (*πέρας*), суштината (*οὐσία*), измешана и настаната од нив, и, причината (*αἰτία*) на мешањето и настанувањето. Природно, ова се и категориите на задоволството и неговата суштина според разумноста (*λογισμός*), ако се, во најголема мерка, суштина на целокупниот козмос. Козмичката хармонија е и хармонија на живите суштества: растворање (*λύσις*) на хармонијата е -настанување на болки; враќање на сопствената природа на хармоничното е -налада, задоволство. Задоволството, како спој на знаење, паметење и налада, е својствено на она што настанува; божескиот свет како свет на апсолутна Умност лишен е од налада и болка (33 b).

Чувствувањето е заедничко поднесување на душата и телото; тоа заедничко движење, чувствувањето (*αἰσθησις*), го има својот спас во паметењето (*ἡ μνήμη*); паметењето е обновување на доживеаното на душата и телото, а го извршува самата душа; според ова душата е органон и на обновување и на антиципирање наслада. Но, само здрава душа, онаа која ја чува својата хармонија, е способна за задоволство; болната, пак, нехармоничната, се обзема со наслада, толку прекумерна и жестока, што минува во лудило. Ваквата манична наслада е насилството (дрзост, хибрис - *ἕβρις*). Имено, гнев, страв, пожедност, тажачка, љубомора, завист, љубовен нагон, се наслади помешани со болка, прекумерни и хибристични. Таквата состојба се предизвикува од миметичките видови - трагедија и комедија. Извор и на трагичкото и на комичкото е непочитување на делфиската заповед - Запознај се самиот себе! (*Τὸ γινῶθι σαυτόν*); Лажното мислење е смеша на тегобност и наслада. Непознавањето себеси кај тие кои се силни и страшни, е одбивно и срамно, кај слабите и незаштитените - смешно: Ова покажува дека и во тажачките песни и во трагедиите, и тоа не само во драмите, туку и во секоја животна трагедија и комедија, заедно се измешани тага со наслада, а тоа се случува и во безброј други прилики (50 b).

Чистата наслада (продолжува, поточно, заклучува Сократ во дијалогот *Филеб*), се содржи во убавината на она што е само по себе убаво, или, според своето учество во

Самото по себе Убаво, и тоа не според количество, изобилност и големина, туку според чистотата и интензитетот на квалитетот; задоволството како настанување настанува, како и сè друго, поради определена суштина, а таа суштина лежи во природата на душата да љуби сè што е вистинито, јасно и чисто, и, не само да љуби, туку во таа смисла да дејствува. Самата чиста и јасна вистина се постигнува низ "философската геометрија", "философската аритметика", а најмногу низ дијалектиката која се занимава со она што е секогаш стварно и секогаш на ист начин по себе исто (*τὸ ὄν καὶ τὸ ὄντως καὶ τὸ κατὰ ταῦτόν ἀεὶ πεφυκὸς πάντως*; 58 а).

Сепак, животното Добро, "најмилиот живот", "патот за враќање дома", се наоѓаат во "измешаниот живот" (*μικτὸς βίος*), измешан од знаење за апсолутното и знаење за реалното, од состојба на логос и состојба на наслада. Не е доволно за "домашниот живот" знаење за небесната сфера и небесниот круг без знаење за човечката сфера и човечките кругови; и самата музика која "е смеша на гаѓање и мимеса" (*στοχασεῖς τε καὶ μιμήσεως μεστέην οὔσαν*), иако има потреба од суштинска чистота, таква каква е, неопходна е за да биде животот живот (62 с). Не манични наслади, туку вистинити и чисти (*ἡδονὰς ἀληθεῖς καὶ καθάραις*), помешани со здравје и умереност (*μεθ' ὑγιείας καὶ τοῦ σωφρονεῖν*), наслади споени со сите доблести; таквите наслади се достоини за човек кој се обидува да сознае што е по природа добро, и во човечкото, и во вселенското (63 е). Убавината на таквата Смеша

(*κράσις*) е спој полн умереност, мерка и природна симетрија која ја чува целината; имено Убавината е во симетријата на целината, а Доброто се опфаќа во три идеи: Убавина, Симетрија и Вистина. Вистинска благосостојба (се подразбира состојба на врвно задоволство) е состојба на мерка, умереност, точно време, точен простор, точна положба (*καίρως*), и, сè друго одбрано од "вечната природа" кое е доволно себеси и совршено (66 а).

Значи, на прво место Логос, втора е хедон<sup>е</sup>: наладата не би била прва дури и кога би го потврдувале ова - сите волови, коњи и сите други животни кои тежнеат за уживање, говори Платон во *Филеб*. Верувајќи им ним како пророците на птиците, толпата суди дека наладите нй се најважни за живеење и мислат дека љубовните нагони на животните се повредни сведоци одошто копнежите на оние кои постојано пророкуваат вдахновени од философската Муза.

Во *Никомахова етика* Аристотел опстојно ја разгледува суштината на хедонизмот определувајќи ја *ἡδονή*, и како својство индиферентно според моралноста, но и како - етичко добро и зло. Прашањето е суштинско - дали животот се посакува поради задоволството или задоволството поради животот... Очигледно е, вели Философот, дека тие две нешта се најтесно поврзани и не допуштаат разделување, зашто животот е дејност, а најсовршениот живот за човека е дејност на умот; човекот е во најголема мерка - самото мислење; без дејствување нема задоволство, а секоја дејност задоволството

ја прави потполна (X, IV 11). Вистинско човечко задоволство е врв на секоја успешно завршена дејност. Задоволството, како високо добро, произлегува од највредносниот избор, а тоа е можност за непречена дејност (VII, XIII).

Во книга I на Реториката на задоволството (ἡδονή) ѝ е посветена XI. глава: задоволството е определено движење на душата, брзо и забележливо враќање во нејзина природна состојба, (додека болката - λύπη е нешто спротивно). Задоволството ја исклучува присилата; но покрај природната диспозиција за задоволство, човек има духовно својство да се здобие со состојба (ἔξις, habitus) на способност за задоволство во преземање тешки, но благородни етички и умствени дејности. На човечката природа својствени ѝ се задоволствата кои произлегуваат од дејноста на духот и кои содржат висока смисла (τὸ λόγον ἔχον). Човечката љубопитност, желбата многу да се види и многу да се стекне, е врзана со сетилното доживување (αἰσθησις, sensus), било непосредно или како сетилна претстава (φαντασία), а ваквото доживување, сеќавање и надевање се извор на задоволство.

Учењето и очудувањето, вели Аристотел, се најчесто причина за задоволство, зашто чудењето (θαυμάζειν) предизвикува желба за учење така што предметот на чудењето (восхитот) брзо станува предмет на желба, а учењето претставува враќање во природна состојба (философијата според Аристотел е највисок степен на умот, со тоа негова природна состојба, а враќање во природната состојба е задоволство).



Бидејќи учењето и очудувањето претставуваат задоволство, нужно е задоволството од сè што е слично на тоа, особено од мимесата, т.е. творечката мимеса - сликарството, вајарство, поезијата општо; додека предметот на творечката мимеса не мора да биде пријатен, повеќе пати тврди Философот, самата мимеса на таков предмет причинува задоволство, зашто низ мимеса се сознава и се учи.

Во IV. глава на Поетиката Аристотел го прецизира својот философски "хедонизам"; имено миметичките дела содржат сознание и учење (*μαυθάνειν*), а со тоа предизвикуваат философско задоволство (*μίμημα ποίησει τὴν ἡδονήν*); сепак секој вид поезија има свое, специфично задоволство - *οἰκεία ἡδονή*; ова задоволство произлегува од видовото совршенство на определената поетска структура, или, од совршенството на систасата која содржи видово определена митска прагматеја; на пример "домашно задоволство" на трагедијата ѝ се "страшните и жални прагми" во кои метабасата се движи по една линија од "среќа во несреќа"; "страшното и жалното можат да настанат во претставата", вели Философот, "но и во самиот состав на прагми, што е подобро и својствено на подобар поет" (1453 b 1); "Зашто не треба да се бара секое задоволство од трагедијата, туку домашното" (*οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονήν ἀπὸ τραγωδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν*; 1453 b 11), а ова поетот го постигнува творејќи мимеса на жал и страв во самите прагми (*ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον*; 1453 b 14). Специфичното задоволство се наоѓа

во целината, особено уметничката органска целина која се однесува "како едно цело суштество" (*ὡς περ ζῷον ἐν ὅλῳ*). Крајот на Поетиката се врзува со почетокот: *задоволството* произлегува од силното погодување на целта кон која се стреми уметничкиот облик, а уметничкиот облик низ мимеса предизвикува радост и задоволство - поради сознание и учење; самата уметничка мимема предизвикува очудување, препознавање, сознание и - радост, зашто мимесата, според Аристотела, се твори од традиционална духовна супстанција, од номотетичката стварност и од онтичката содржина (*τὸ εἶναι*), така што е врвно осмислена стварност.

#### ИМЕНУВАЊЕ (*τὸ ὀνομάζειν*)

Дијалектички возбудливиот дијалог Кратил нуди писмено известување (а знаеме колку малку доверба има Платон во Писмото) за, не лингвистички, туку поетички размисли. Во Дијалогот Платон размислува за *говорењето* (*τὸ λέγειν*) и за *именувањето* (*τὸ ὀνομάζειν*). Интересно е Платоновото поимање на *говорењето* како облик праксис: - Зарем *говорењето* не е нешто што им припаѓа на дејствувањата (праксите), вели Платоновитеот Сократ (387 b) (*Ἄρ' οὖν οὐ καὶ τὸ λέγειν μία τις τῶν πράξεων ἐστίν*); во таа смисла станува јасна и Аристотеловата систаса на прагми која е обличковната причина на уметничкото говорно ткиво да постане целина - поетички мит, а средството на мимесата - логос да

функционира како мимема на разновидни практики). Говорењето е облик праксис, а именувањето дел од говорењето – Зашто тие што именуваат смислуваат говори, речи, смисли (*διονομάζοντες γάρ που λέγουσι τοὺς λόγους*; 387 c). Според ова изведување, логично произлегува дека и именувањето е определена праксис, ако говорењето како облик праксис опфаќа определена прагматика (*Οὐκοῦν καὶ τὸ ὀνομάζειν πράξεις (τίς) ἐστίν, εἴπερ καὶ τὸ λέγειν πράξεις τις ἦν περὶ τὰ πράγματα*; 387 c). Секоја праксис, пак, определува Платон, има своја сопствена природа која не зависи од субјективниот однос: – За практиките рековме дека не се определуваат според нас, туку дека имаат некоја сопствена идејна природа (387 d).

Сепак во дијалектичкиот напор на размислувањето Платон доаѓа до демиургиска суштина на именувањето; именувањето прилега на схематската семиотика на телото и гласот: и движењата на раката (од показ на небо до знак за земја), и сите телесни схеми, и артикулацијата на гласот, се однесуваат миметички кон самата природа на стварноста (*μιμούμενοι αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος*, 423 a).

Отфрлајќи ја делумно тезата за јазик според договор и според навика, Платон го прогласува именувањето за мимеса на суштинската стварност: имено на ономастичко рамниште се твори мимеса, но не на лик (*εἰκῶν*), ниту на глас и звук (*φωνή*), туку мимеса на Она коешто е (*τὸ εἶναι*). Во живиот разговор Сократ ја одбива истоветноста на ликовната и музичка мимеса со демиургиската мимеса –

именување; оваа мимеса, ако не е смело да се претпостави, најмногу одговара на поетското "именување", имено, именувањето на суштината на сè што може да се нарече Бивање (τοῦ εἶναι). Оваа теза наведува на особениот облик говор, поетичко именување на уметничката стварност, која во целина е Дело, т.е. едно и цело битие, истовремено ја поткрепува Платоновата онтологиска мимеса која е иманентна на стварноста (оваа теза упатува и на структуралистичката метода која го испитува уметничкото јазично ткаење како завршена и самодоволна структура, или, на рускиот формализам, кој одречува какви и да е пораки надвор од книжевниот "дијалект" во кој автономно се чува Битието на Обликот).

"И најпосле од имињата и глаголите ќе составиме веќе нешто големо, убаво и цело", вели Сократ (καὶ πάλιν ἐκ τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων μέγα ἤδη τι καὶ καλὸν καὶ ὅλον συστήσομεν, 425 a).

Како што во Тимај Платон му предава семок на некој божески Демиург, кој подражавајќи ги Идеите, создава Семир, така во Кратил тој смета на некој семокен Номотет кој во миметичко дејствување (ἀπομιμούμενος) на секое од Битијата (ἐκάστῳ τῶν ὄντων) им создава (ποιῶν) знак (σημεῖον) или име (ὄνομα), според елементите на Писмото составувајќи го и другото (427 c).

Во таа смисла името (τὸ ὄνομα) е органон за почувување и расудување на суштината како што е совалката

органон на ткаењето (388 с) - "Ὄνομα ἄρα διδασκαλικόν τί ἐστίν ὄργανον καὶ διακριτικὸν τῆς οὐσίας ὡπερ κερκίς ὑφάσματος. Оваа теза повторно парадоксално го претставува најголемиот Философ: тој верува во божествената моќ на Логос, Онома и Грама, истовремено опирајќи се (колку што е можно за дајмонски Писател) на сè што е напишано, зашто суштината на мудроста не може да ја пренесе ниту еден спис, бидејќи таа е несоопштлив блесок на душата.

Аристотел ја дефинира λέξις како огласување (толкување, објавување, дури и објаснување) низ именување (λέξις εἶναι τὴν διὰ ὀνομασίας ἐρμηνείαν... Поетика 1450 b 14).

Имено, "во целина на некакво лице му се случува да говори или да извршува некакви нешта според веројатност или според нужност, па на тоа се темели творештвото, определувајќи имиња (οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, Поетика 1450 b 10).

Поетичкото именување, според Аристотела, обично се држи до традицијата, но допуштено му е да воспоставува и "створени" (фиктивни) имиња (πεποιημένα ὀνόματα).

Според Платона именувањето (τὸ ὀνομάζειν) е мимеса на суштинската стварност, не на ликот (εἰκῶν), ни на гласот (φωνή), туку на суштината (τὸ εἶναι). Бо оваа смисла Платон ја осмислува Аристотеловата теорија за онтолошката функција на мимесата.

## МЕТАФОРА (μεταφορή)

Благородната (τὰ εὐδοκίμοῦντα) и градска (τὰ ἀστεῖα) лексис се одликува со метафора, антитеза и енергија (делотворност). Најдобрата метафора се оснива на аналогија (1410 b - 1411 a) (во таа смисла секое уметничко дело би било една метафора). Всушност секое уметничко создавање претставува широка метафора и според Аристотеловите определувања на метафората, зашто секое дело премостува стварности од род во вид, од едно поимање на стварност на аналогна стварност (Поетика 21, 1457 b 6).

Самата лексичка енергија (ἐνέργεια) се содржи во "предочување" (πρὸ δειμάτων) на целесообразена праксис која се изведува во дејство. Особено привлечна на Философот му се чини метафората која ја анимира неживата реалност, ја раздвижува етички и патетички. Метафората ја постигнува својата енергија со моќта да види сличност во стварности кои многу се разликуваат (III, 11. 5). Ова својство ја доближува метафората до остроумноста на философијата. Метафората изненадува, очудува, открива ново (11. 6); се изедначува со "добро составена" енигма: "И, општо, од добро составени енигми можат да се изведуваат аналогни метафори, зашто метафорите во себе содржат енигми, па е јасно дека енигмите се добро составени метафори" (1405 b 12). "Според ова, метафорите треба да се изведуваат од нешто што е убаво по звук, по значење, по изглед, или е убаво за некое друго сетило" (1405 b 13).

Метафората и без "необични" изрази има својство да поттикне сознание и да "поучи". На лексичко рамниште Аристотел постојано, во сета исказна енергија на поетската и реторска реч, секоја схема ја сведува на суштинска метафора: "Како што реков во Поетика... метафората има многу важна ролја и во поезијата и во прозата (Реторика III 2.7).

- "Споредбата е облик на метафора која се разликува од чистата метафора само со поврзувањето (Реторика III 10.3). Но, продолжува Аристотел, споредбата ја нема моќта на метафората да го активира мислењето".

- "И сјајот на апофтегмите (духовити искази) се состои во тоа што тие не означуваат она што се искажува" (III,11.6).

- "Поради ова причинуваат задоволство добро составените енигми, зашто нè учат на нови нешта, а изразот им е метафоричен" (III, 11.6).

- "И пословиците се метафори од вид на вид" (III,11.14).

- "И прочуените хиперболи се метафори" (III, 11.15), вели Аристотел, додавајќи ја кон овој творечки тип хиперболата и параболата.

Очигледно, τὸ μεταφέρειν (пренесувањето) е семантичката моќ на јазикот која е толку неисцрпна колку што е неисцрпна моќта на творењето. Според ова "пренесувањето" тешко може да се истражува во "механизмите" на јазикот, било од логички или семантички аспект, ниту може да се определува како "лажен" или "вистинит" исказ, зашто такво

вреднување е ирелевантно, не само за уметничкиот јазик, туку и за секојдневниот говор. Јасно е дека обичните поими "лага" и "вистина" не ја допираат суштината на творештвото општо. Се чини дека е невозможно егзактно да се откријат "механизмите" на творечкиот јазик, што не значи дека не ќе "се открива" творбата; поточно, тоа значи дека поетското дело ќе се толкува на сите духовни рамништа, - научното, философското, естетичкото, критичкото, есеистичкото.

"Пренесувањето" (ако може така да се преведе инфинитивот τὸ μεταφέρειν) не е ни "лажен исказ", ни супституција, туку секогаш нова инвентивност која не е подложна на едноставен систем, а произлегува не само од јазичната способност, туку од сите душевни и ментални способности на човекот.

Аристотеловото тврдење, и во Поетика: "Голема работа е кога поетот знае добро да се служи со метафората, зашто само тоа не може да се наследи од друг и претставува знак на висока надареност" (1459 а 6-10), и во Реториката: "Метафората се одликува со тоа што не може да се научи од друг" (1405 а в), сосема е доволно за да потврди една, не толку смела теза, дека метафората не делува (само) како схематика (фигуративност) на стилот, туку дека ја опфаќа творечката суштина однесувајќи се на целото поетско дело (во областа на сите уметности), зашто творечкиот чин е токму таков единствен и неповторлив.



Специфичните својства на метафората (Аристотел постојано ги потврдува) да пренесе една стварност на друга не одземајќи ѝ од суштината ни на едната ни на другата, да изненади со неочекуваната сличност, да зачуди и да создаде нешто сосема ново "оживувајќи" ја орфејски и неживата реалност, да ѝ додаде на свеста нова содржина, ја изедначуваат со чинот на творењето во збор и во облик; *Notum callida verbum / rediderit iunctura novum*, вели Хоратиј пренесувајќи ја тежината на поетскиот збор кој се претвора во ново низ "жешка поврзаност" (*callida iunctura*), синтагма со необична метафоричност на атрибутот.

#### МИМЕСА

Интригантната и таинствена *Мимеса* (ἡ μίμησις) во својата историја на поим постојано се движи меѓу негативно и позитивно поле на вреднување и толкување. Во почетокот употребувана ретко и нејасно, често сведувана на "подражавање", кај Платона, кој единствен се обидува да ја објасни макар како формална постапка, претрпува тешка критика со самата своја улога на посредник меѓу телесниот свет и сетилата, за да постигне полна (и единствена) афирмација кај најмалку расположениот за писателска мимеса, Аристотел. После Аристотела *μίμησις* често се употребува и кај грчки (Плутарх, Плотин) и кај римски писатели (Кикеро, Хоратиј, Сенека, Витрувиј); јасно, и кај сите други подоцнежни

љубопитници на старата мисла или самостојни осмислувачи на "нова" мимеса (Ауербах, Лукач).

Митско, речиси магиско значење, има поимот *μιμεῖσθαι* во древната хомерска химна посветена на Аполон од Делос (*Εἰς Ἀπολλῶνα*, 62-63 стих); славејки ги Музите, следбенички на Фојб, Химната пее за нивната божествена моќ - знаење да творат мимеса на сите човечки говори и секаков јазик, претворајќи ја својата божествена моќ во убава песна: "Говори на сите луѓе и јазик нејасен и туѓ знаат да подражаваат, секој би рекол самиот дека проговара." (*Πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὸν μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν συνάρηρεν ἕκαστος φθέγγεσθ'.*)

Во Пиндаровата Питиска XII ода митска хипотеза е подвигот на Персеј, миленикот на Атина Палада.

Персеј ја убива Горгоната Медуза, а божица Атина, која му помага да се избави од страшната Еуриала - Медуза, составува песна на фрула, песна - мимема на смртниот лелек на митското чудовиште, внука на Геа; оваа митска песна божицата им ја посветува на луѓето како почесен дар при херојските натпревари во светите денови: "Но штом од такви маки го избави милиот маж, Атина Партенос сочини на фрула презвучна песна за да со свирка го подражава силниот лелек од длабокото грло на Евриала - Медуза" (*Ἄλλ' ἐπεὶ ἐκ τοῦ- / των φίλον ἄνδρα πόνων ἐρρύσατο, Παρθένος αὖ- / λῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος / ὄφρα τὸν Εὐρύαλας ἐκ / καρπαλιμῶν γενύων / χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μι- / μήσαιτ' ἐρικλάχκταν γόον.* 19-23 стих)

Во позитивно поле доаѓа глаголот *μιμεῖσθαι* кај стариот етички елегичар Теогнис: "Мене ме кудат многу, и лоши и добри, Никој сепак не може да подражава од немудри". (*μιμεῖσθαι δ' οὐδείς τῶν ἀσόφων δύναται* 370 стих); се чини дека Теогнис смета на подражавање - мудрост (*σοφία*).

Херодот во Историја (II 78-86) говори за дрвени кипови - мимеми на покојните што Египтјаните ги носат на гозбите. Херодот ја врзува оваа скулпторска мимеса со сакралната церемонија, но како да не ја сфаќа магиската содржина на овие ликови; за слободоумниот Грк тоа се скулпторски идоли (не самите претци или блиски, туку нивните уметнички "привиди"). Вака сфатените "творби" веќе го содржат уметничкото значење на мимеса и мимема - нешто што може да постои и не мора да настане, творење според веројатното и можното, сфера на софистичката реторика и на поетиката, се разбира на различен начин.

Кај Аристофан во Тесмофориазуси (Тesm. 156-157) има задлабочено определување на мимесата: "Она што не сме го здобиле, оваа мимеса воедно нѝ го лови". (*ἅ δ' οὐκ ἐκτῆμεθα / μίμησις ἥδε ταῦτα συνθηρεύεται*); инаку, во Жаби Дионис го "подражава" брат си Херакле, но не ја менува својата суштина.

Во Спомените на Сократ ('Απομνημονεύματα Σωκράτους, III 10, 1-8), Ксенофон говори за сликарска мимеса; имено Сократ разговара со сликарот Парасија наведувајќи го да се согласи дека со мимеса се постигнува сетилна

форма, но не само на телесни облици, и не само идеална мимема која прикажува совршена симетрија на човечко тело во целина, туку дека со мимеса се прикажува и невидливото, она што нема гледлива симетрија и боја, имено, чувствата и етичката состојба; со еден збор, со мимеса може да се прикаже - душата.

Овој Ксенофонов Сократ како да има многу поистенчено сфаќање за мимеса одошто Платоновитот Сократ кој е вљубеник единствено во идеите.

Во Политеја Сократ се бори против магијата на уметноста, но како стариот рицар Дон Кихот, со длабок копнеж кон тие "слики" на стварноста што мамат со убавина; се бори во име на некоја утопична правда и вистина: - Зашто со нас е како со вљубените, и, како што тие, иако со напор, сепак се воздржуваат од својата некогашна љубов која веќе не ја сметаат за полезна, така и ние ѝ се отргнуваме на љубовта кон поезијата... навистина ние би се радувале кога таа би се покажала како најдобра и вистинита..., но ќе се чуваме да не паднеме повторно во детинска љубов...(607,608)

Чудна мисла искажува стариот Платон во Закони (817 a-b) со која како да се спријателува со еден свој, онтологиски вид мимеса, и како да заговара некоја друга трагичка песна; не мимеса на страсти, страдања, страв од смртта и копнеж кон телесни задоволства, ниту жална и страшна трагедија (која ја мразел и сакал), туку: - Драги наши, им вели Атињанинот (не веќе нашиот прекрасен,зајадлив

Сократ) на таканаречените сериозни поети, поетите на трагедиите кои молат да влезат во Платоновата Држава (во мислите) и да ја воведат и изведуваат својата поезија, - ние самите сме поети на една најубава и најдобра трагедија. Целото наше државно уредување е мимеса на најубавиот и најдобар живот, а таквиот живот, како што велиме ние, е највистинската трагедија... (Tragoedia est imitatio actionis illustris, вели во 16. век Робортелус).

Што се однесува до мимеса како уметнички процес кој се состои од средства, предмет и начин на творење уметничка мимема, Платон говори во III книга на Држава; разговорот е меѓу Сократ и младиот Адејмант (VI, VII, VIII): начинот на творење мимеса е кога поетот говори како да е некој друг; инаку, кога поетот сам објавува, - е едноставна поетска дијегеса; поголоемиот, пак, дел поезија се состои од обата начина; предметот: миметичката уметност твори мимеса на луѓе што дејствуваат, присилени или по своја волја; тие според својата праксис се сметаат за среќни или несреќни, тажни или радосни (603); средства: - Мора всушност да ти биде јасно дека песната е составена од три дела: логос, мелос и ритам (398); истовремено Платон говори за боја, пластика, телесни ритмови, чиста музика, но и за празното имитирање на грмењето, шумот на ветровите, звукот на колите и тркалата, лаењето на псите, блеењето на овците, гласовите на птиците; Платон не би бил Платон ако не ја карикира дејноста што не ја поднесува или смета дека треба да ја

отфрли со оглед на идеалноста. Неговиот crescendo на инфериорната мимеса се наоѓа во X книга на Држава: миметика е вештина на привиденија, огледален одраз на реалноста која е самата одраз.

Огледалото е наметлива метафора на реалноста кај Борхез и Платон. Разликата меѓу нив е во степенот на огледањето: за Платона миметичката уметност е огледален одраз на сеновидната стварност, за Борхез сетилна сегашност е болка на сеќавањето за она што одминува; постојано и вечно минување: телесната материја е привид кој дури и не исчезнува зашто не е кадра ни за тоа (Борхез, Повест на вечноста): - И мислам: повиканиот тигар од мојот стих / тигар е од сенки, тигар од симболи, / низа случајни книжевни тропи, / низа сеќавања енциклопедиски, / не кобниот тигар, тигар со крв жешка... Но и: "Имината на стварноста архетип ѝ се, / цела ружа е во буквите на ружа, / а во зборот Нил, цел Нил ќе се смести". (ibid.) Но, и кај Платона, ова е најочигледно, копнежот по Музите му е најсилниот копнеж во целото философско дело.

Во есотеричната теорија на Аристотел заменките се дел од неговата криптографија. Прифаќајќи ја мимесата како познат феномен (за неговото перипатетичко друштво), тој не ја дефинира, ниту, според својот обичај, ја дообјаснува; всушност ја афирмира говорејќи за нејзината именентност на поетиката. Оценувајќи ја поетиката како "миметика во целост", тој го анализира процесот на "творење

мимеса" со заменките: οἷς, ἄ, ὡς; имено, инструменталниот датив οἷς се однесува на миметичките средства: ритам, логос, хармонија, боја, схема, схематизирани ритми; во (έν - иманенција) овие средства се содржи еден вид диференција на уметностите и облиците во едно исто уметничко дело кое може да ги употребува сукцесивно или измешани (χωρίς ἢ μεμιγμένοις; 1447 а 24).

Акузативот ἄ искажува предмет на мимеса, а предметот на творење мимеса е пракса и живот; поточно, πράττοντας - дејствуваачи (истата определба кај Платон), достоинствени (σπουδαίους) или прости (φάυλους), според доблест или според нискост (κακία) како етичка диференција и според евдајмонија или прокоба (κακοδαίμονία), зашто овие две категории, според Аристотел, не се во судбинската определба, туку произлегуваат од праксата (έν πράξει ἐστίν; 1450 а 19), т.е. се во праксата. Според предметот поетиката се диференцира на трагички и комички облици.

Прилогот ὡς искажува начин на творење мимеса - како:

- кога се објавува, или друго нешто настанува, како што прави Хомер (Платон ова го објаснува во III книга на Држава со парадигма - почетокот на Илијада);

- кога поетот "како" (ὡς) да е истиот тој, не "префрлајки се" (μὴ μεταβάλλοντα);

- кога сите кои творат мимеса "како" да се дејствуваачи и остваруваачи (ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργουῦντας); се чини дека

во оваа диференција - начин (ὡς - како) се содржи основната теза за уметноста - фикција. Изворот на поетското остварување, поетот, одбира начин на мимеса - фикција; дури и кога се објавува самиот поет, и тоа е поетички начин на фингирање, не субјективна проекција, туку начин на поетички облик. Се разбира Аристотел не експлицира во целост епика, драма и лирика; Философот забележува дека оваа суштина се содржи во поетскиот облик независно од начинот на мимеса; основното според него е - поетиката во целост да биде драматична. Така и е: античката драма (трагедија, комедија) е полна лирика (и во логос и во музика), меѓу дијалозите често има монолошка апангелија, кај Еврипид многу често реторичка дијалогеса; во епоите многу драматика и цели драмски дијалози, но често и лирски "изливи"; во "лирската" песна - епска лексис, раскажувачки елементи, и, драматична напнатост.

Всушност, како и Платон, Аристотел ја истакнува благородната функција на поетичката мимеса - да твори угледна парадигма; уметничката парадигма треба да понесува, да надминува - *ὑπαρχέειν*, да го претставува она што е идеално, она "што треба да биде".

Во самата поетика Аристотел не прифаќа мимеса на "сè и сешто": таква мимеса е проста, груба, (*φορτικὴ*); таа не е уметничка, а ако ја придружува уметноста како претстава (рапсодска и глумечка) не е нејзина суштина. Достоинството и на епоите и на трагедијата се содржи во



самиот нејзин книжевен облик, а се постигнува со читање или само со сериозна опсис.

Cogitatum speciem imitando, вели Кикеро во списот За ораторот: - со подражаване до сознајниот облик.

Но самата уметничка мимеса сепак создава радост и задоволство поради творене "телесни" облици, или, "како" телесни облици во чија естетичка содржина наоѓа бескрајна сласт токму homo theoreticus; оваа суштина на мимесата ја одобрува Аристотел, не ја одобрува Платон.

Од митската истоветност на чин и слика, творечката мимеса обликува мит - фикција, не делумна слика на стварноста или реалноста, туку нов, создаден (*τὸ πεποίηται*), единствен и цел облик.

### МИТ, МИТОЛОГЕМА, МИТОЛОГИЈА

Има едно место во почетокто на Фајдрос (229-230) на кое извонредно духовито се размислува за митските преданија. Едно летно утро шетајќи надвор од Градот, крај рекичката Илис, двајцата пријатели, Фајдрос и Сократ, сопираат под еден висок чинар, седнуваат под дебела сенка на мека трева, и се потсетуваат дека некогаш тука Бореј ја грабнал нимфата Оритија: - Веруваш ли, Сократе, дека оваа митологема е вистинита? - прашува пристоудно Фајдрос. Одговорот на Сократ е двосмислен - ништо чудно, ако не верува, вели тој, како што не веруваат учените; но тогаш би

требало да се преиспитаат според разумот сите безбројни чуда и чудовишта, а тоа истражување би била сива ученост. Затоа, вели Сократ, ги остава тие нешта такви какви се, верувајќи (*πειθόμενος*) во она што се смета за такво, а повеќе грижејќи се, според делфискиот натпис, да ја испита својата "митска" природа, дали е самиот "понадуена ѕверка" од Тифон, или е некое покротко и поедноставно суштество кое по сопствената природа, без надуеност, зема учество во божјата судбина.

Пораката на Сократ е суптилна; тој одбива какво и да е толкување, евхемеристичко, научничко, алегориско, физикално... поентата е философска: митската стварност е толку веројатна или неверојатна колку што е кое и да е појавно суштествување. Сè е стварност и сè е енигма; сепак сето тоа е толку стварност, колку учествува во божјата распределба (*θεία μοῖρα*).

Самиот Платон постојано твори митологеми (Сократе, ти лесно твориш скаски, и египетски, и какви што посакаш, разновидни, вели Фајдрос), и тоа кога треба да се говори за нешто длабоко и тешко. Прифаќајќи ја митологијата како светост (на многу места, особено во Гозба и Фајдрос), Платон смета дека "грешка" спрема таква митологија бара "исчистување": - А за тие што грешат според митологијата има едно старинско чистење (*καθαρμός ἀρχαῖος*) за кое Хомер не знае, а знае Стесихор (243), вели Сократ во Фајдрос пред да ја испее палинодијата во чест на Ерос.

Во повеќе случаи митологијата е за Платона мистична и мистериска стварност, која не се разложува и не се објаснува. Парадоксално, се јавува еден мистичен, митологиски Платон (Plato mithologicus) и еден моралистички противник (Plato contra mithologiam) на митологијата.

Сократовото мислење го дели и Ернест Касирер. Во Философијата на симболичките облици (митско мислење) тој смета дека секоја критика на митската свест е парадоксален философски потфат, зашто тој свет од самиот почеток спаѓа во сферата на привидот, и тоа оној тип привид кој философијата мора да го одбегнува. Всушност, смета Касирер, целокупната историја на научната философија е непрекината борба за такво разделување, зашто сите духовни облици, не само искомските, туку и историските, имаат конкретно единство со митот и митската свест. Секое разложување и секоја негација ја загрозува целината. Митската стварност е напдно хомогена и недиференцирана, вели Касирер (стр47 од изданието: E. Kasirer, Filozofija simboličkih oblika, II deo, mitsko mišljenje, Novi Sad, 1985.); во неа нема ни нијанса од значењата и вредностите кои изразуваат сознание за поимот на објектот со чие посредување сознанието доаѓа до строго делење на различните сфери на објектот, сè до граничната линија помеѓу светот на "вистината" и светот на "привидот". Митот се содржи исклучиво во интензитетот со кој во определен момент се зафаќа свеста. Во митската свест, наводно, нема цврста граница меѓу она што е "претставено" и стварниот

сетилен впечаток, помеѓу желбата и исполнувањето на желбата; митската свест е тотално прелевање на сонот и објективната стварност, прелевање на сферата на животот во сферата на смртта, и обратно. Според Касирер средновековната алегореза ја определува митската свест како *sensus allegoricus*, *sensus analogicus*, *sensus mysticus*; митот не разликува сегменти, особено не сегменти меѓу реално и идеално, меѓу "слика" и "ствар", меѓу "репрезентација" и "реален идентитет". Сликата има значење и дејство на самата ствар. Во митот се изедначуваат претставата со битието, субјектот што дејствува во обредот со самиот дајмон или бог: реална идентификација меѓу чинот и суштината.

Во таа смисла Касирер смета дека во митските чинодејства нема мимеса, туку делотворна дејност - τὸ δρώμενον, магиска стварност која не разликува знак од означено. Се поистоветуваат сликата, предметот и името: *numina = nomina*, и обратно. Митската свест поистоветува предмет и причина, причина и последица (ајтиологиска митологија, метаморфоза, космогонија, теогонија). Секој допир на стварноста и во стварноста на простор и време, станува причина и последица за митската свест (паралогизмот на поетиката, според објаснувањата на Аристотел, има таква "логичка" структура). За митската свест нема случајност, сè е αἰτία (вина, причина и последица).

Митот изедначува дел и целина во една симпатетичка магиска судбина. Вината на еден го создава

"нечистото" (μῦθος) на целиот род; чистењето, жртвувањето на еден, "исчистува" цел род.

Митот (митската свест и поетскиот облик - мит) содржи очудување, зашто сè во светот е при-криено, светот е гатанка, често света енигма - *mysterium tremendum*, страшна мистерија во која поимот *sacer* или *ἅγιος* е етички индиферентен и значи и свето и проклето. Митскиот простор има сетилна содржина, а човечкото тело е аналогија по која се конституира секоја целина; според оваа "магиска" анатомија изградена е и митската козмографија и митската географија.

Самиот мит, смета Касирер, не настанува од набљудувањето и доживувањето на природата, туку како приказка на чинодејството; првично е мистериското дејствување, тò *δρῶμενον*, а потоа "светиот логос" (*ἱερός λόγος*) или *μῦθος*.

Мит е единствена енергија на духот, затворен облик на свеста, и само како таков треба да се восприема. Подоцна во религијата се случува постојана корелација, но и постојан конфликт меѓу слика и смисла; постојана тензија на овој симболичен облик што доведува до алегорично сфаќање и алегореза. Касирер го цитира мислењето на *Guilelmus Durandus* (1286 год.) за суштината на алегоријата: *Alegoria est - quando aliud sonat in littera et aliud in spiritu, ut quando per unum factum aliud intelligitur* = Алегорија е - кога едно звучи во книжевноста, а друго во духот, така што низ еден факт се сфаќа друго; кога е видлива, продолжува Дуранд, претставува проста (*simplex*) алегорија; кога е

невидлива (invisibile) и небесна (caeleste), тогаш се наречува анагогé (ἀναγωγή) - "водене нагоре", вознес кон возвишеноста или небесен Храм (ad superiora sive ecclesiam). Во ваков случај алегоријата - анагога десигнира, со зборови и мистичен чин, Божје присуство (ibid. 242 стр.).

Конфликтот на двојноста, според Касирер, се совладува во уметноста, т.е. во естетичкиот облик; естетичката слика е единствена и, иако привид, има своја сопствена вистина и сопствена логика; сликата за духот станува чист израз на творечката снага, израз на слободата на свеста (ibid. 245 стр.).

За μῦθος како поетички облик говори во Поетика и Аристотел. Неговата Поетика го испитува поетичкиот habitus (ἕξις) за "составување митови" (πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους). Поетичката динамика исклучиво се однесува на можноста на митската граѓа да не се спротивстави на моќта за творење облици - митови, можност со која настанува мит како поетско дело, конкретно, единствено и цело, кое се покорува на единствена логика, зависна од мајсторството на творецот, од неговата техно-логија, која се спроведува во систаса на прагми. Во V глава Аристотел јасно нагласува дека митхос е сложена уметничка структура, имено "прв Кратес во Атина почна да твори логоси и митови (ποιεῖ λόγους καὶ μύθους) напуштајќи ги јамбичките облици (τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας)"; парадигмата се однесува на "комичкиот мит" (1449 b) кој, според Аристотела, не мора да се држи до

традиционалната митологија, туку може да создава нови имиња, да твори фикција – мит, мит составен само според веројатноста (1451 b 13-15).

Говорејќи за структурата на трагедијата Аристотел посебно го истакнува митот како мимеса на пракса: – Митот е мимеса на праксис; имено велам дека мит е систаса на прагми (*λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων* 1450 a).

Имено, трагедијата има шест делови според квалитет: мит, ликови (*ἥθη*), лексис, размисла, претстава (глетка), музичко творештво (*μελοποιία*); прагмите (*τὰ πράγματα*) и митот (се чини дека ова заедно е *τῶν πραγμάτων σύστασις*) се цел (*τὸ δὲ τέλος*) на трагедијата, а целта е највозвишена од сè (*τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων*, 1450 a 22-23).

Самиот ефект на поетското дело, психагогија, се постигнува со деловите на митот – перипетии и препознавања (1450 a 32). За уметничкиот облик не се битни етичноста, лексичката префинетост, ниту мисловните изрази; суштински се митот и систасата на прагми (Аристотел час експлицитно го поистоветува митот и систасата, час ги набројува во исто рамниште според вредност; се чини дека систасата ги координира сите компоненти на обликот, не само деловите на митот: перипетии, препознавања, чувства).

– Митот е основа и душа на трагедијата (*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας*), вели Аристотел, и во економичноста на исказот во Поетика, ваков емфатичен израз е знак на голема вредност (1450 a 38).

Поетскиот мит мора да има своја логика, треба "добро да е составен", да не почнува ниту да завршува случајно (1450 b 32-33), да има определена големина, добра синоптика, и слично.

Мит не е единствен, ако се однесува на еден (херој, човек, Аристотел не го споменува супстантивот); Не за еден, туку за една единствена праксис (1451 a, VIII)..

Разликувајќи митологија од поетички мит Аристотел назначува дека е смешно настојувањето поетот да се држи само до "предадените митови" (*παράδοξομένων μύθων*; 1451 b 23-24).

Дека митот е поетска структура, јасно е од Аристотеловото вреднување на структурирањето според веројатното: најдобар е "преплетениот мит", најлош - епизодичниот; најдобар од "преплетените" оној чии перипетии настануваат од самата систаса на митот (*ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου*), а тоа значи нужно настанување од претходните настанувања (1452 a 20).

#### НУЖНОТО (*τὸ ἀναγκαῖον*)

Нужност е услов за живот и постоење; присила и принуда во самата ствар или надвор од неа; нужноста е стварност која не може да биде ништо друго одошто е; нужното е спротивно на движењето кое произлегува од изборот и пресметката.



## ОБЛИК (*εἶδος*; *μορφή*)

Етимолошката структура на поимот Облик се разликува од старогрчките изрази со тоа значење; семантичката содржина е соодветна: јасна е сложенката об-лик; старогрчкиот основен збор за овој поим е τὸ εἶδος; етимолошки и семантички генерира од коренот *ϕιδ* кој се јавува како аорист на глаголот *ὄρω* = гледам, - *εἶδος* - видов, а својата стојност ја добива од најпочитуваното во хеленскиот свет сетило - видот, кој се однесува и на "третото око", на духовното и ментално видување. Суштината на *εἶδος* е Едно и Цело во сите интерпретации на старите мислители. Зборот *εἶδος* е во етимолошка врска со идеалното Едно - *ιδέα*, а во семантичка врска со богатите изрази за таква идеалност, но зборот е и во етимолошка врска со поимот за невестинито гледање - *εἶδωλον* - идол, сенка, привид; истовремено, - со Божеското Знаење - *εἰδέναι*, но и со човечката свест за неговото искуство - *ἱστορία*; *εἶδος* е вид, видување, глетка, изглед, лик, претстава, поим, устројства, а пред сè - она што се однесува како едно и цело - Облик.

Во дијалектичката раздвиженост на Платоновата мисла τὸ εἶδος има богато значење - од апсолутното "само по себе" (*καθ' αὐτά*), еднакво на *ιδέα* и τὰ ὄντα, до поим *in concreto*, "срастена" целина од суштината на многу.

Диоген Лаертиј супсумирајќи ја Платоновата философска терминологија, логографски заклучува дека Философот е недоследен; навистина Платон е "недоследен" во својот

жив, "полн душа" логос; постојано во "пораѓање" мисла тој ѝ ги прилагодува зборовите на живата мисловна материја. Лаертиј пронаоѓа дека Платон употребува разновидни зборови за протообликот: *αὐτὸ τὸ αὐτό, αὐτὸ ὃ ἐστὶν τί ἐστι, τὸ γένος, τὸ παράδειγμα, ἢ ἀρχή, τὸ αἴτιον, εἶδος, ἰδέα*. Всушност Платон е првиот философ кој се обидува да ја интерпретира сета комплексна словитост на образување поими, од непосредноста на поединечните нешта до највисоката општост, по пат на јазик кој е свесно во себе рефлектиран и диференциран. Платоновата терминологија укажува на неговата дијалектичка моќ за создавање мисловни целини. И неговиот онтолошки поим за Небитие (*μὴ τὰ ὄντα*) се однесува на немоќта за единственост и целина на обликувањето кое ја содржи енергијата на неговата еротологија - Неменливост.

Во Платоновата терминологија се открива целокупниот напор на старите философи да се теоретизира стварноста: Парменидовото *Τὸ ἕν* - Битие кое е и *Ὀὔλον* - Целина, *Τετέλεσμένον* - Завршено, Целесообразно, *Μονογενές* - Еднородно, *οὐ Διαίρετόν* - Неделиво, *Τοῦτον* - Истото тоа, *Σφαῖρος* - апсолутно сферично божество; "Корената на Вселената" (*Πάντων ῥιζώματα*) спој на архетипски супстанции кои ја сочинуваат Вселената (од Платона се наречени *στοιχεῖα* - основи); енергијата на Анаксагориниот *Νοῦς* кој кај Платона е кибернетичноста на бесмртната душа...

Кај Аристотела Обликот (*εἶδος*) е внатрешната причина за целовитост; во обликот е суштината која сè што е

составено го држи во неделива целина (σύνολον); обликот се поистоветува со инхерентната нему цел - έντελεχία во која се обединуваат можноста (δύναμις) на материјата да се обликува со делотворноста, моќта за обликување - ένέργεια (έν-έργον). Деловите на таква целина се потенцијални чинители, одделени тие ја губат смислата, го поништуваат и самиот создаден облик. Кога εἶδος дејствува на ύλη се создава поединечно, сетилно остварување - форма, μορφή, σχῆμα; секој ваков поодделен облик ја содржи видовата суштина и ја изразува во својата единствена целост. Според Аристотела - нужно е покрај општоста (σύνολον) да се јавува (да е) конкретна форма и облик (ανάγκη τι εἶναι παρὰ τὸ σύνολον, τὴν μορφήν καὶ τὸ εἶδος, Meth. 999 a 28). Во поетиката најважното својство на создаденото е - да биде Едно и Цело (έν καὶ ὅλον) што значи, според поетичката терминологија, σύστασις τῶν πραγμάτων.

Еден од најстрасните заговарачи на Обликот, и како апсолутно Добро, и како сетилно појавување, е најпознатиот Платонист при крајот на стариот свет, Плотин. Во Составот на неговите вознесени размислувања, наречен Енеади (Ἐννεάδες; έννέας - сакралната деветка), Облиците се единствената Стварност и единствената сфера која овозможува сознание. Над Облиците е врховниот Облик, Едното кое е Апсолутно Добро.

Universum totum est forma et omnia sunt formae - гласи основното Платиново мото.

Самото божје создавање е бескрајна присутност која го исклучува Времето. Обликот е Логос кој му е инхерентен на Умот, а надоаѓа во душата правејќи ја умна. Логос ја создава Стварноста, тој е самото дело, го генерира Светот и ги држи сите негови делови во Целина. За материјалното обликување Логос е протоејдос кој е причинител на телесната убавина, нејзина *causa efficiens*, видливата хармонија и симетрија.

Според Логос и аналогија, сите нешта се обединуваат; уметноста нештата ги премостува со поетичка аналогија - метафора. Убавината се содржи во Целината; во Целината има многу Афродити кои потекнуваат од Една Афродита. Убавината во телата е со сетилна природа, а се прифаќа со поглед, но со видувањето управува сфаќањето на душата која ја препознава убавината како своја суштина; телата се убави со учеството во Обликот. Аморфното е надвор од Логосот и со самото тоа - грдо, сè додека не прифати схема и *морф*. *Морф* е интервенцијата на *εἶδος* на материјата (*ὑλη*), а толку се доближува до идеалното, колку посилно го совладува отпорот на хиле. Приоѓајќи Обликот ги доведува во ред нештата кои треба да бидат едно во составот на многуте делови. Едноста на Обликот се пренесува на она што тој го обликува, а Душата која го создава ова својство при восприемање Облик се восхитува, се очудува, чувствува задоволство помешано со болка. На основа на Обликот настанува мисла, мислење, сознание, но и мнение, зашто Обликот втиснат во материја е слика на *Τὸ ὄν* - Битието.

Убавината на уметничката стварност е повисока од убавината на реалноста. Појесис (ποίησις), творештвото, е најмоќната причина за обликување во сетилниот свет. Творештвото создава непостаната стварност зашто има сила на принцип и моќ на владетел подобар од сите дајмони; творештвото ствара телесноста да учествува во убавината; ја создава уметничката сетилна стварност во мимеса на бесмртниот поредок. Со моќта на суштина (οὐσία), ποίησις оживотворува неживо и го доведува во единство она што го создава давајќи му го својот печат - μορφή; естетичкото (τὸ αἰσθητόν) суштествува на основа на учество во умствената стварност, и на основа на мимеса на таа стварност, зашто видливата вселена (τὸ πᾶν) е мимема на вистинската Вселена (το Πᾶν). Уметностите творат мимеса на природи (φύσεις), но не само на она што е видно, туку на онтолошката стварност на "природите": Фидија го создал Сеуса не според телесен примерок, туку според идеалноста на поимот (εἶδος) кој го обликува камениот блок, а убавината на кипот е идејата на творецот; идеалниот лик е во умот на творецот; поради апсолутната умност Боговите се убави како Богови. Сè што се создава се создава според Умноста која е недвижечка единственост, а се раздвижува во Уметностите (Високите Уметности), создавајќи сетилни нешта според Себе. Слика најблиска до првичниот облик, смета Плотин, е идеограмот на египетските мудреци, сигурен знак за неменливоста и вистината. Уметностите се во мирна истоветност кога се надвор од

материјата, но уметностите се конституираат само во граѓа, служејќи се со сетилен примерок. (I,3.16.; V,8.)

### ПРИРОДА (ἡ φύσις)

Фисис е природна нужност; нешто што нужно настапува според внатрешната причинетост на стварта. Во една смисла φύσις е развивање на она коешто се раѓа и расне; во друга - φύσις е првата основа од која е сочинета или произлегува некоја искуствена ствар. Природа е суштина на суштества кои во себе го содржат начелото на своето движење. Начелото на движењето на суштествата им е иманентно, а се содржи во нив како динамис или ентелехија.

Φύσις се јавува како постанување (γένησις), како основа (ἀρχή), моќ и можност (δύναμις), како облик (εἶδος), како темел (στοιχεῖον), како суштина (οὐσία).

Аристотеловата синтагма φύσει означува - првичност, според начело, внатрешен принцип (ἑμφυτον) на ствар која има моќ да се развива сама од себе.

### РАЗМИСЛА (διάλογος)

Размисла, според Аристотел, е испитување и истражување кое стои пред одлуката (за добро или лошо). Точната размисла може да биде точно погодување и постигнување, и на нешто лошо и зло. Сепак, се смета дека

точната размисла и точното одлучување се однесуваат на нешто добро и благородно. Правилното одлучување и правилниот избор (*προαίρεσις*) бараат исправна цел која се постигнува со правилни средства во право време.

Изборот (*προαίρεσις*) се наоѓа меѓу логос и дијаноија: прекумерното и точната мерка се определуваат според сопствената природа и според самата ствар; може да се греша на многу начини зашто лошото и злото се однесуваат на неопределеноста; исправно и праведно се постапува само на еден начин; доброто е во точната определеност, зашто лесно е да не се погоди целта, а многу тешко да се погоди. Дobar се станува на еден начин, а лош на многу (Никомахова етика 1106 а).

Дијаноија зависи од ситуација во која се наоѓа определена личност (*ἦθος*; етхос е постојан начин на мислење и дејствување, секогаш себеси сообразен и кога е недоследен). Дијаноија е етичката разумност, досетливост, борбеност, воздржаност и други својства меѓу умот и однесувањето, а се изразува во лексис со реторичките средства на повторување, порекнување, прифаќање или одбивање.

Размислата која се манифестира низ говорене има цел да убедува, било да искажува вистина, или нешто што личи на вистина.

Самата драма не е само агоничка претстава, туку реторички *ἄγών*, натпревар и борба на избор, одлука и волја дијаноетички изразена во лексис.

Секое драмско лице се бори да докаже и да се докаже; стихомитија, честа драмска дијалогска потстапка, е токму таков дијаноетски натпревар.

Дијаноија е животната снага во творењето драмска мимеса во логос. Драмското лице ( $\eta\theta\omicron\varsigma$ ) влегува во просторот на драмата митски и митолошки оформено со својата утврдена маскираност ( $\pi\rho\acute{o}\sigma\omega\pi\omicron\upsilon - \pi\rho\omicron\sigma\omega\pi\epsilon\iota\omicron\upsilon$ ); во поетскиот простор тоа Лице се преобликува во пластичен лик низ дејствување во дијаноија и говор, за да создаде нова и единствена систаса - мит (Електра е Лице кое станува различно  $\eta\theta\omicron\varsigma$  во различните свои драми);  $\eta\theta\omicron\varsigma$  е динамика како можност и моќ, а уметничката енергија е дијаноија, активирање на можноста и обликување во качество.

#### СВЕТ ЗАНЕС ( $\mu\omicron\upsilon\iota\alpha$ )

Во Фајдрос се држат три беседи: првата, интрига на дијалогот, е "ератолошката" беседа на логографот Лисија (историска личност; се смета дека и беседата е негова, автентична); втората е Сократовата реторичка антитеза на содржината на беседата на Лисија; откако ја искажува оваа "простачка и безбожна беседа" ( $\epsilon\upsilon\eta\theta\eta\varsigma \kappa\alpha\iota \acute{\alpha}\sigma\epsilon\beta\eta\varsigma \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ) со "покриена глава", Сократ го открива лицето, и, за да "се исчисти од гревот" држи вознесена "палинодија" (како стариот поет Стесихор кој во една песна ја понизил Севсовата ќерка Елена; ослепен поради овој грев, испеал друга,



искупувачка песна - палинодија, и повторно прогледал) во која го воспева Ерос како единствено начело на творештвото и целината, Дајмон на божествениот занес, зашто "Старите сведочат дека занесот е толку поубав од разумноста (σωφροσύνης), колку што овој произлегува од Бога, а разумноста од луѓето (Φαίδρος 244 d). Има, вели Платон, божествен мантички занес, потоа свет - терапевтски (катарсички), и трет, кој доаѓа од Музите: "...πρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπλήν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ῥέδας καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν... ὅς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφυκῆται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφρατίσθη (Φαίδρος, XXII 245 a)... ἡ δὲ δὴ ἀπόδειξις ἔσται δεινοῖς μὲν ἄπιστος, σοφοῖς δὲ πιστή. (Φαίδρος, XXIII 245 c)

Нешто подоцна во Φαίδρος (XLVIII 265 b), говорејќи за еротскиот занес, Платоновият Сократ ги определува занесите како последица на божествената промена на обичната состојба врзувајќи ги со четирите суштествени божества, носители на човечката вдахновеност: првиот, пророчкиот, му припаѓа на Аполон, вториот, мистериско-свештеничкиот, потекнува од Дионис, третиот, поетскиот, го даруваат Музите, а четвртиот, најдобриот, еротскиот, (се чини дека овој занес е основа на сите) доаѓа од Афродита и од Ерос (μαντικὴν ἐπιπνοίαν Ἀπόλλωνος, Διονισίου δὲ τελεστικὴν,

Μουσῶν δ' αὖ ποιητικῆν, τετάρτην δὲ Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος ἐρωτικῆν μαλίστα ἐφήσαμέν τε ἀρίστην εἶναι). Целиот овој текст, вознесено-мистериски и еротски, Сократ, носителот на оваа еротска манија, го наречува "митска химна" (μυθικόν τινα ὕμνον): се разбира дека во ваква ентузијазирана химна учествува севкупниот хор "крилати души" на поети и мислители.

#### СОВРШЕНОТО (τὸ τέλειον)

- Совршено е она - надвор од кое не може да се сфати ни еден дел од стварта.

- Совршено е она коешто е ненадминато во редот и во качеството како некое добро.

- Секоја ствар е совршена кога, набљудувана според видот на сопствените облици, ги има сите делови кои природно ја составуваат нејзината големина.

- Нешто што ја постигнало својата цел во однос на некое добро - претставува нешто совршено.

- Во стварноста обликот претставува цел, а сè што постига цел е совршено.

- Целината претставува совршенство: целина е она коешто има делови за да претставува едно живо; целина е внатрешен сооднос на делови во единство; количество кое има почеток, средина и крај, и во кое е суштинска положбата на деловите, претставува целина; ако положбата не е битна, тогаш количеството е збир, не една целина.

## СТРАВ (φόβος)

Φόβος е персонификација на една Аресова хипоста-са, всушност, атрибут на воинствениот силник Арес.

Во својата Реторика Аристотел "стравот" го определува како болно чувство или вознемиреност од претставата за некое претстоечко зло кое урива или предизвикува страдање. Страв се јавува кога погубното зло не е ни далеку, ниту толку блиску за да е неизбежно. Страв предизвикува претставата на неправда здружена со насилie.

Сè што застрашува станува уште пострашно кога причината му е грешка која не може да се поправи и не зависи од личното дејствување.

Страв не чувствуваат тие кои се сметаат миленици на судбината или тие кои се склони на дрскост, презир и безобзирност.

Реалниот страв се разликува од посредуваниот, фиктивниот, кој е предизвикан од уметничка претстава - *μίμησις*; во иста таква смисла Аристотел вели дека и гнасен предмет или призор како миметички предмет (*μιμηθέν*) трансформиран во поетичка *μίμησις*, не предизвикува гнасење, туку задоволство поради препознавање и сознание. Значи и уметничките претстави на жал и страв, посредувани во убедлива фикција, претставуваат "домашно задоволство" на трагичкиот вид.

## СТРАСТИ (πάθη)

Страсти, чувства, афекти, и, пак недоволно во превод, зашто може и поднесување, трпење, бивање во определена состојба, може и страдање, слатко или горко, општо определен "болен чин".

Πάθη, меѓутоа, не се ни доблести, ни пороци, зашто тие не се содржат во аретологијата: "Не нè нарекуваат добри или лоши врз основа на нашите чувства, туку врз основа на нашите одлики и пороци; ниту нè фалат или нè кудат поради нашите чувства" (Никомахова етика 1105 b).

Во Аристотелова Поетика πάθος добива значење на трагичка прагма, жална или страшна праксис, не чувство (во таа смисла уште еден аргумент против "катарсата на чувства, страсти или страдања, зашто ако е πάθος определен како трагичен чин, бесмислено е "чистењето" на трагичката суштина од трагички чинови).

Во Поетика Аристотел експлицитно нагласува: - πάθος δέ ἐστὶ πρόξις φθαρτικῆς ἢ ὀδυνηρά... (патос е гибелна или жална праксис...)

Во трагедијата синтагмата παθεῖν δεινά, значи - да се поднесе нешто страшно; оттаму означувањето на πάθος како суштински трагички структурен елемент, Аристотел го сместува во контекстот на миметичкото творење кое како предмет ја прифаќа болната праксис - јавна смрт, тешки ранувања, пракса која дејствува низ жал и страв.

## УМЕТНОСТ (τέχνη), ПОЕТИКА И МИΜΕΤΙΚΑ

Уметноста, според Аристотел, е способност за разумско создавање; таа е насоченост да се создадат нешта кои можат да настанат или да не настанат, зашто уметноста не се занимава со она коешто нужно суштествува или настанува според природата; зашто тие нешта го содржат начелото на своето суштествување во самите себе. Уметноста и случајот често се совпаѓаат во творењето. Сепак, уметноста е способност за творење условена со правилно расудување (ἔξις ποιητικῆ μετὰ ἀληθοῦς λόγου), и обратно – неуметност (ἀτεχνία) е можност за создавање, но со неправилно расудување (ἔξις ποιητικῆ μετὰ ψευδοῦς λόγου).

Философија е највисокиот степен на човековото знаење (νοῦς и ἐπιστήμη) и се однесува на сознание на начелата и на она коешто произлегува од начелата.

Философијата не е мудрост за животот, туку многу повеќе; философијата се однесува на бескрајното, божественото, чудесното, и, недоказливото. За разлика од другите уметности, поетиката има философска природа.

Аристотел ја започнува Метафизика со прекрасната реченица: – Сите луѓе по природа тежнеат кон знаење (Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει); знак (σημεῖον) е – радоста на сетилата!

Во таа смисла Философот размислува за сетилноста, емпиријата, науката и уметностите (τέχναι), за поетиката и за философијата која е најбожествена и највозвишена

наука (ἡ γὰρ θειοτάτη καὶ τιμιωτάτη; θεία τῶν ἐπιστημῶν ἐστί).

Вредноста на овие човечки сфери се движи по овој редослед до последната. Поетиката навистина не спаѓа во првите философски науки (982 b), но нејзе ѝ е својствено "очудување" (τὸ θαυμάζειν), а очудувањето е почеток на љубовта кон мудроста (τὸ φιλοσοφεῖν); се разбира и основа (ἐξ ἀρχῆς); имено и "љубителот на мит" (φιλόμυθος) е философ, зашто митот се содржи во чудесното (928 b).

Во Никомахова етика Аристотел подробно се задржува на творештвото (ἡ ποίησις) говорејќи за духовната способност (ἔξις) и за поетичката моќ (1140 a,b). Уметноста има своја мудрост (σοφία), а таа мудрост е уметничка доблест (ἀρετή) со оглед на качество, права мерка во категорија на количество, философска полза во категорија на односи, вистински момент во категорија на време, во категорија на суштина умност и божественост, - зашто од бога е поезијата (ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις, Реторика III, 7.7).

Уметноста се однесува на стварањето; да се создава уметнички, значи да се створат нешта кои можат да бидат или да не бидат (καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι). Целта (τὸ τέλος) на творењето се наоѓа во изворот на тие нешта кои "можат и не мора да бидат", т.е. во Творецот. Уметноста не се однесува на оние нешта кои се според нужност (τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων), туку, Аристотел го цитира трагичкиот поет Агатон: - Уметноста ја љуби случајноста, случајноста, пак, уметноста (1140 a).

Поетиката е духовна способност за создавање (ἔξις ποιητικῆ) со логос "кој открива" (ἀληθοῦς λόγου), а неуметност (ἀτεχνία) е спротивно на ова - поетичка состојба според "лажен" логос: ἔξις ποιητικῆ μετὰ ἀληθοῦς λόγου = ἡ τέχνη; ἔξις ποιητικῆ μετὰ ψευδοῦς λόγου = ἡ ἀτεχνία (1140 а б). Принципот на поетиката е духовност во движечка насоченост со волев избор (προαίρεσις) кон дело кое, создадено, има свое сопствено добро (εὖ); ова добро е суштина на поетичкото дело.

Оваа истенчена разлика меѓу уметност (τέχνη) и не-уметност (ἀ-τεχνία) во која не се суди според способност и неспособност (ваква можност воопшто не се зема во предвид) туку се цени вистинската смисла или бесмисла, Аристотел ја има прифатено како именентна на целокупната грчка мисла: да се оддели мудроста (σοφία значи и честито знаење за определена дејност) од привидот на мудрост. Ваква енергија има Платон во целокупниот опус. Во Политеја реформаторски устремен, главно се бори против "лажниот логос" во аретологијата на која се оснива неговата политичка теорија: - Двоен вид има на логоси, вели Платон, (Држава 377), едниот вистинит, другиот лажен (λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον).

Што се однесува до "случајноста" на поетското остварување, пак во Политеја (G 392), Платон вели: - Зарем не е сè она што се говори од митолозите и поетите диегеса (διήγησις) која се однесува на она што суштествува, на она

што бива или на она што е идно? (διήγησις οὐσα τυγχάνει ἢ γεγυρόντων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων;)

Кај Аристотел (Поетика 1460 b 9-11) истото ова, но принципот на творењето е исклучиво мимеса: - Бидејќи поетот е мимет (μιμητής), како што е и сликарот или кој и да е друг ликотворец (εἰκονοποιός), нужно е да твори мимеса секогаш на едно од трите суштински нешта: она што било или е (οἷα ἦν ἢ ἐστίν), она што говорат или она што се чини такво (οἷα φασιν καὶ δοκεῖ), или она што треба да биде (οἷα εἶναι δεῖ). Интересно е што Аристотел точно назначува дека диегесата е миметичка (διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο 1459 b 33), а кај Платона како да се разликува "едноставна диегеса" (ἀπλὴ διήγησις) од онаа која се твори низ мимеса (διὰ μιμήσεως γιγνομένη), или онаа која ги содржи двата процеса (Πολιτεία 392).

Овој дел на разговорот меѓу Сократ и Ајдамант во III книга на Политеја е особено интересен, зашто Платон единствено овде се обидува објективно да ја објасни мимесата; парадигма му е почетокот на Илијада: диегеса е - кога говори самиот поет (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής) и кога не се обидува да ја сврти мислата - како (божем - ὡς) друг некој е тој што говори; - А кога говори со зборовни искази (τὰς ῥήσεις) како да е стварно некој друг, нема ли да кажеме дека тој ги поистоветува (ὁμοιοῦν) во најголема мерка другиот и сопствената лексис, па говори како да е оној кој искажува нешто (Држава 393).



- Нели таа истоветност некому, според глас или според изглед, е подражавање ( $\tau\omicron\delta\ \mu\iota\mu\epsilon\tilde{\iota}\sigma\theta\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ )? Овој процес на творење на Платона му се чини дека е "диегеса која се твори низ мимеса" ( $\delta\iota\acute{\alpha}\ \mu\iota\mu\acute{\eta}\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \tau\eta\nu\ \delta\iota\acute{\eta}\gamma\eta\sigma\iota\nu\ \mu\omicron\lambda\omicron\upsilon\tilde{\iota}\tau\alpha\iota$ ). Од друга страна, кога поетот не се прикрива, сета поезија настанува без мимеса (главно, под поезија Платон подразбира синтеза на логос, мелос и музика, додека диегеса, во метар или аметричка, низ мимеса или низ "објавување", е чист логос; (Држава G 392,393,394).

Кај Аристотела овој логос е наречен  $\psi\iota\lambda\omicron\varsigma$ , гол, едноставен (Поетика 1447 а 29).

### ХИБРИС ( $\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$ )

$\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$  е тешко преведлива метафизичка категорија; во грчката духовност  $\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$  е едниот метафизички член на божествената вселенска рамнотежа  $\Delta\acute{\iota}\kappa\eta$ , Правда; вториот член е  $\tau\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$ : поместување на рамнотежата и воспоставување на рамнотежата. Во таа смисла  $\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$  е не-светост, не-божественост,  $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$ ; смртта, например, иако нужност, за боговскиот поглед - е миазма.

Како етичка категорија  $\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$  може да значи насилство, дрзост, горделивост и срдба. Во Реториката  $\tilde{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$  е нанесување зло на тие кои се моќни, богати и насилствени над тие кои се незаштитени. Последица на ваква дрзост е - обесчестување ( $\acute{\alpha}\tau\iota\mu\acute{\iota}\alpha$ ), и во сакрална и во световна смисла.

## ЛИТЕРАТУРА

### Основна литература

#### AESCHYLI

1960, *Septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii e typograph. Clarendoniano

#### АЈСХИЛ

1978, *Прикованиот Прометеј*, препев, предговор, белешки  
Михаил Д. Петрушевски, Скопје: Македонска книга

#### ANTHOLOGIA GRAECA

1829, ad Palatini codicis fidem edita. Tomus I-II, Lipsiae

#### ANTHOLOGIA GRAECA PALATINA

1838, Moguntiae

#### ANTHOLOGIE aus den elegikern der Römer

1893, Leipzig: B.G. Teubner

#### ANTHOLOGIA GRAECA

1894, epigrammatum Palatina cum Planudea. Vol.I, Lipsiae in  
aedibus B.G. Teubneri

#### ANTHOLOGIA GRAECA

1899, epigrammatum Palatina cum Planudea. Vol.II, Lipsiae  
in aedibus B.G. Teubneri

#### ANTHOLOGIA GRAECA

1906, Palatina cum Planudea. Vol.III, Lipsiae in aedibus  
B.G. Teubneri

#### ANTHOLOGIA LATINA

1897, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri

#### ANTHOLOGIA LYRICA

1844, Bergk Theodor, Lipsiae

#### ANTHOLOGIA LYRICA

MDCCLXXXIII, curavit Theodorus Bergk, Lipsiae in aedibus  
B.G. Teubneri

#### ANTHOLOGIA LYRICA

1904, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri

АРИСТОФАН

1978, *Жабе*, Београд: Матица српска

ARISTOPHANES

1892, *The frogs*, Oxford: Clarendon press

ARISTOPHANIS

*Comoediae I, II*, Oxonii e typographeo Clarendoniano

АРИСТОТЕЛ

1975, *За поетическото изкуство*, превод од старогрчки Проф. др. Александър Ничев, София: Наука и изкуство

АРИСТОТЕЛ

1979, *За поетиката*, превод од старогрчки, предговор за авторот и коректура Михаил ДПетрушевски, Скопје: Македонска книга

ARISTOTEL

1983, *O pjesničkom umijeću*, Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb: August Cesarec

ARISTOTEL

1987, *Retorika 1/2/3*, Retoriku sa starohelenskog preveo, studiju i komentare sačinio: Marko Višić, Beograd: Nezavisna izdanja 40

ARISTOTEL

1988, *O pesničkoj umetnosti*, s originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao dr. Miloš N. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

ARISTOTEL

1989, *O nastajanju i nestajanju*, Beograd: Grafos

ARISTOTELES

1934, *Περὶ ποιητικῆς* von Alfred Gudeman, Berlin und Leipzig: Woter de Cruyter

ARISTOTELES

1959, *Ars rhetorica*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
*Atheniensium res publica*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
*De arte poetica liber*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
*Ethica Nicomachea*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
*Metaphysica*, Oxonii e typographeo Clarendoniano

ARISTOTELIS

MCMLIX, *Ars rhetorica*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
1959, *Ethica Nicomachea*, Oxonii e typographeo Clarendoniano  
1962, *Politica*, Oxonii e typographeo Clarendoniano

ARISTOTELOVA

1912, *Poetika*, s prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić, Zagreb: tisak kr. zemaljske tiskare

АРИСТОТЕЛЬ и античная литература

1978, *Поэтика*, перевод М.Л. Гаспарова; *Риторика*, книга III, перевод С.С. Аверинцева, Москва: Наука

ARISTOTLE

MCMLXII, *Metaphysics*, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann LTD

1959, *The art of rhetoric*, London

1960, *Topica*, London

BAUMGARTEN, Aleksander

1985, *Filosofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela* (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus), Beograd: JGZ, preveo Aleksandar Loma

CHANTRAINE, P.

*Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (DELG)

CICERO

1885, *Orator*, Lipsiae

1959, *De oratore*, London

1961, *De finibus bonorum et malorum*, London

CROCE, Benedetto

1960, *Estetika*, Zagreb

DIELS, Hermann

1922, *Die fragmente der vorsokratiker von I;II;III*, Berlin: Weidmansche Buchhandlung

DIOGEN, Laertije

1973, *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, Beograd: BIGZ

DIOGENIS, Laertii

MDCCCLXXVIII, *Vitae philosophorum*, Parisiis: Eeditore Ambrosio Firmin - Didot

ERNOUT, A. - MEILLET, A.

*Dictionnaire étymologique de la langue latin* (DELL)

EURIPIDIS

MDCCCXXXII, *Tragoediae superstites*, Oxonii e typographeo Academico

ГОМЕР

1978, *Илиада*, перевод с древногреческого Н.Гнедича, Москва: Художественная литература

GREEK-ENGLISH Lexicon, Vol.I-II  
1951, H.G. Liddell - R. Scott - H.S. Jones, Oxford: at the  
Clarendon Press

HESIODI  
MCMXIII, *Carmina*, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri

HOMER  
1949, *Ilias*, Berlin / Leipzig

ХОМЕР  
1982, *Илијада*, препев, предговор, увод и објасненија Михаил  
Д. Петрушевски, Скопје: Македонска книга

HOMEROVA  
1950, *Odiseja*, preveo i protumačio Tomo Maretić, Zagreb:  
Matica Hrvatska

HOMERS  
1908, *Odyssee*, Leipzig und Berlin: von B.G. Teubner

ХОРАЦИЈЕ  
1972, *Писма*, Београд: Српска книжевна задруга

HORATI, Flacci  
1963, *Opera*, Oxonii e Typographeo Clarendoniano

КСЕНОФОНТ  
1985, *Сократически съчинения*, София: Народна култура

LONGINO, Dionysio  
1961, *Libellus de sublimitate*, Oxonii e Typographeo  
Clarendoniano

LUCRETI  
1959, *De rerum natura*, Oxonii e Typographeo Clarendoniano

ОМИР  
1969, *Илиада*, превели от старогръцки А.Милев и Б.Димитрова,  
София: Народна култура

ПЕТРУШЕВСКИ, Михаил Д.  
1948, Дефиницијата на трагедијата кај Аристотела и катарсата,  
*Годишен зборник на Филозофскиот факултет I*, стр.  
1-17  
1954, *Μίμησις πράξεως... <δλης> καὶ τελείας*, *Živa Antika IV*,  
1, стр. 187  
1954, *Παθημάτων κάθαρσις или πραγμάτων σύστασις*, *Živa*  
*Antika IV*, 2, стр. 209-250  
1954, Уште еднаш за Аристотеловата дефиниција на трагеди-  
јата и катарсата, *Годишен зборник на Филозофскиот*  
*факултет*, 7, стр. 79-110

- 1955, Легендата за Аристотеловата трагична катарса, *Современост* V, 1-2, стр. 114-123
- 1961, Белешки кон текстот на Аристотеловата Поетика (гл. I-IX), *Živa Antika* XI, 2, стр. 251-277
- 1962, Белешки кон текстот на Аристотеловата Поетика II (гл. X-XXVI) *Živa Antika* XII, 1, стр. 57-58
- 1973, Дали е сосема автентичен текстот од Arist. Poet. VII (1450b 35 - 1451a 6) *Živa Antika* XXIII, 1, стр. 209-211
- 1978, Za celta na poetikata i na tragedijata spored Aristotela, *Prilozi*, MANU: Oddelenie za lingvistika i literaturna nauka, III, 2, стр. 5-38
- 1979, Аристотелова "Поетика" и тзв. трагична катарса, *Књижевна критика*, Београд X, 5, стр. 36-44
- 1986, За целта на поетиката и на трагедијата според Аристотел, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, 1986 13(39) стр. 243-273

PINDARUS

MCMXIV, *Carmina cum fragmentis selectis*, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri

PLATONIS

MDCCCXLII, *Philebus*, Gothae Londini apud Black et Armstrong

PLATONIS

MDCCCLVIII-MDCCCLX, *Opera omnia*, Gothae et Erfordiae: sumptibus Hennings

PLATONIS

MDCCCLXIX, *Dialogi*, secundum Thrasylli tetralogias dispositi, Lipsiae: sumptibus et typis B.G. Teubneri

PLATONIS

MCMV, *Convivium Phaedrus*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri  
 MDCCCXCII, *Rei publicae libri decem*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri

PLATONIS

1961, *Opera*, tomus I tetralogias I-II continens, Oxonii e typographeo clarendoniano

PLATONS

1884, *Ausgewählte dialoge Протагорас*, Berlin

PLATON

1931, *Oeuvres complètes* tome V, *Ion - Ménexène - Euthydème*, Paris: "Les belles lettres"

PLATON

1966, *Država*, Beograd: Kultura  
 1967, *Dijalozi Teetet i Fileb*, Zagreb: Naprijed  
 1968, *Protogora. Gorgija*. Beograd: Kultura  
 1970, *Dijalozi*, Beograd: Kultura

1971, *Zakoni*, Beograd: BIGZ  
1975, *Protagora. Sofist.* Zagreb: Naprijed  
1979, *Ijon. Gozba. Fedar.* Beograd: BIGZ  
1987, *Dijalози*, Beograd: Grafos

ПЛАТОН

1990, *Одбраната Сократова; Критон; Фајдон*, Скопје: Култура

PLATONOV i XENOPHONOV

1981, *Symposion*, Split: Logos

ПЛИНИЈ МЛАДИ

1984, *Писма*, Софија: Народна култура

PLOTIN

1984, *Eneade I-VI*, Prevod sa starogrčkog, predgovor i napomene Slobodan Blagojević, Beograd

PLOTINI

MDCCCXCVI, *Enneades*, Parisiis: Editoribus Firmin - Didot et sociis Instituti Francici typographeo

1964-1982, *Opera*, ediderunt Paul Henry et Hans-Rudolf Schwyzer, Tomus I-II, Oxford University Press

PLUTARCH'S

MCMLXII, *Moralia*, London: The loeb classical library

ПЛУТАРХ

1990, *Питијски дијалози*, Нови Сад: Матица српска

POETAE LYRICI GRAECI

MDCCCLXVII, recensuit Theodorus Bergk, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri

QUINTILIAN

MCMLXIII, *The institutio oratoria I-IV*, London: W.Heinemann LTD

ΣΑΠΦΟΥΣ ἄπαντα

1975, Ἐπιστημονικὴ εἰσαγωγή τῶν Ἑλληνικῶν γραμμάτων πάπυρος

SENECA

MCMLXI, *Ad Lucilium epistulae morales*, London: William Heinemann LTD

SOPHOCLIS

1961, *Fabulae*, Oxonii e Typographeo Clarendoniano

VERGILI Maronis

1963, *Opera*, Oxonii e Typograph. Clarendoniano

VITRUVIUS

MCMLXII, *De architectura I-II*, London: William Heinemann LTD

XENOPHONTIS

1961, *Opera omnia I-II*, Oxonii e Typographeo clarendoniano

Општа литература

ADORNO, Teodor V.

1986, *Filozofska terminologija (uvod u filozofiju)*, Sarajevo: Svjetlost

ARGAN, Giulio

1982, *Studij o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit

AUERBAH, Erih

1978, *Mimesis*, Beograd: Nolit

АВЕРИНЦЕВ, Сергеј С.

1982, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга

БАХТИН, Mihail

1978, *Stvaralaštvo Fransoa Kablea*, Beograd: Nolit

BARCLI, Džordž

1986, *Tri dijaloga između Hilasa i Filonusa*, Beograd: BIGZ

BART, Rolan

1979, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit

BEKER, Miroslav

1979, *Povijest književnih teorija*, Zagreb: Liber

1979, *Povijest književnih teorija (od antike do kraja XIX stoljeća)*, Zagreb

BENSE, Max

1978, *Estetika*, Rijeka: Otokar Keršovani

BLOH, Ernest

1980, *Experimentum mundi*, Beograd: Nolit

BORGES, Jorge Luis

1985, *Sabrana djela*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske



- BOŠNJAK, Branko  
 1983, *Filozofija i povijest*, Zagreb: Školska knjiga  
 1981, *Smisao filozofske egzistencije*, Zagreb: Školska knjiga
- BROCH, Hermann  
 1979, *Vergilijeva smrt*, Zagreb: Liber  
 1979, *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina
- КУЛАВКОВА, Катица  
 1989, *Одлики на лириката*, Скопје: Наша книга
- ČESLAV, Miloš  
 1985, *Svedočanstvo poezije*, Beograd: Narodna knjiga
- ČOMSKI, Noam  
 1979, *Gramatika i um*, Beograd: Nolit
- DIKRO, Osvald / TODOROV, Cvetan  
 1987, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku I-II*, Beograd: Prosveta
- DORĐEVIĆ, Milan  
 1987, *Matematička lingvistika i pesništvo*, Beograd: Mala edicija ideja
- ĐURIĆ, Mihailo  
 1989, *Mit, nauka, ideologija*, Beograd: BIGZ
- ĐURČINOV, M.  
 1981, *Moderna tumačenja književnosti*, (M. Đurčinov, N. Koljević, N. Kovač, T. Kulenović, Z. Lešić, N. Petković), Sarajevo: Svjetlost
- ГУРЧИНОВ, Милан  
 1988, *Марксизам, творештво, вредности*, Скопје: Комунист
- DŽEJMSON, Frederik  
 1974, *Marxizam i forma*, Beograd: Nolit
- EJHENBAUM, Boris  
 1979, *Književnost*, Beograd: Nolit
- EMERSON, R.V.  
 1983, *Ogledi*, Beograd: Grafos
- ЕВШУКОВ, В.В.  
 1988, *Мифы о вселенной*, Новосибирск: Наука
- FINK, Eugen  
 1979, *Epilozii poezije*, Beograd: BIGZ  
 1984, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Beograd: Nolit

- ФЛАШАР, Мирон  
1986, *Повести из античке књижевности*, изабрао и приредио  
Мирон Флашар, Београд: СКЗ
- FOCHT, Ivan  
1984, *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Svjetlost
- FREJDENBERG, Olga M.  
1987, *Mit i antička književnost (strani eseji)*, Beograd:  
Prosveta
- FUKO, Mišel  
1979, *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit
- ГЕН, Иполит  
1955, *Филозофија уметности*, Београд: Српска књижевна  
задруга
- GIKA, Matila  
1987, *Filozofija i mistika broja*, Novi Sad: Književna  
zajednica
- GILJEN, Klaudio  
*Književnost kao sistem*, Beograd: Nolit
- GIRO, Pjer  
1983, *Semiologija*, Beograd: Prosveta
- ГРАСИ, Ернесто  
1974, *Теорија о лепом у антици*, Београд: Српска књижевна  
задруга
- GRASSI, Ernesto  
1981, *Moć mašte*, Zagreb: Školska knjiga
- GREVS, Robert  
1974, *Grčki mitovi I, II*, Beograd: Nolit
- HAJDEGER, Martin  
1982, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit
- HAMBURGER, Kate  
1982, *Istina i estetska istina*, Sarajevo: Svjetlost
- HEGEL, G.V.F.  
1975, *Estetika III*, Beograd: BIGZ  
1986, *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ
- HERAKLIT  
1981, *Fragmenti*, Beograd: Grafos
- HIRŠ, E. D.  
1983, *Načela tumačenja*, Beograd: Nolit

- HRISTIĆ, Jovan  
1973, *Nova kritika (zbornik)*, izbor: Hristić J., Beograd: Prosveta
- HUME, David  
1988, *Istraživanje o ljudskom razumu*, Zagreb: Naprijed
- INGARDEN, Roman  
1971, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd
- JAKOBSON, Roman  
1978, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta  
1979, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit
- JANJION, Marija  
1976, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Beograd: Nolit
- KASIRER, Ernest  
1985, *Filozofija simboličkih oblika (I,II,III deo)*, Novi Sad: Dnevnik
- KERMAUNER, Taras  
1975, *Infantilni demon*, Beograd: Nolit
- KJERKEGOR, Seren  
1985, *Osud na moje delo*, Beograd: Grafos
- KOJEN, Leon  
1986, *Metafora, figure i značenje (zbornik teorijskih radova)*, izabrao i priredio Kojen L., Beograd: Prosveta  
1989, *Umetnost i vrednost*, Beograd: Filip Višnić
- KONSTANTINVIĆ, Radomir  
1984, *Ahasver / Pentagram*, Beograd: Nolit
- KOT, Jan  
1974, *Jedenje bogova*, Beograd: Nolit
- KURTIUS, Ernst Robert  
1971, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb: Matica Hrvatska
- LESSING, G.E.  
1950, *Hamburška dramaturgija*, Zagreb: DJPH
- ЛЕСИНГ, Готхолд  
1984, *Избрани творби*, Софија: Народна култура
- LEŠIĆ, Zdenko  
1987, *Jezik i književno djelo*, Sarajevo: Svjetlost
- LEVY-STRAUSS, Claude  
1977, *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost  
1979, *Divlja misao*, Beograd: Nolit

- LOTMAN, Jurij M.  
1976, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit
- LUKAČ, Georg  
1973, *Duša i oblici*, Beograd: Nolit
- LUKAČ, Đerd  
1980, *Osobitost estetskog*, Beograd: Nolit
- MAJOROV, G.G.  
1982, *Formiranje srednjovekovne filozofije*, Beograd: Grafos
- MAN, De Pol  
1975, *Problemi moderne kritike*, Beograd: Nolit
- МАРИЋ, Сретен  
1972, *Протејска свест критике*, Београд: Нолит  
1986, *Разговори*, Нови Сад: Књижевна заједница  
1987, *Огледи II у трагању*, Нови Сад: Књижевна заједница
- MEDVEDEV, Pavel N.  
1979, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit
- MELETINSKI, E.M.  
*Poetika mita*, Beograd: Nolit
- MILOSAVLJEVIĆ, Petar  
1985, *Metodologija proučavanja književnosti*, Novi Sad: Prosveta
- MILOŠEVIĆ, Nikola  
1980, *Filozofija strukturalizma*, Beograd: BIGZ
- MONTENJ, Mišel De  
1977, *Ogledi*, Beograd: I.Z. Rad
- MUKARŽOVCKI, Jan  
1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd: Nolit
- NEDELJKOVIĆ, D., RADOVIĆ, M.  
1979, *Umetnost tumačenja poezije*, Beograd: Nolit
- NIČE, Fridrih  
1984, *Knjiga o filozofu*, Beograd: Grafos  
1985, *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka*, Beograd: Grafos  
1985, *Sumrak idola*, Beograd: Grafos
- NIETZSCHE, Friedrich  
1983, *Rođenje tragedije*, Zagreb: Biblioteka Zora
- NOVAKOVIĆ, Staniša  
1984, *Hipoteze i saznanje*, Beograd: Nolit

- PAR, Oktavio  
1979, *Luk i lira*, Beograd: Vuk Karadžić
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг  
1984, *Природни облик и лик*, Београд: Нолит
- PAVLOVIĆ, Miodrag  
1987, *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd: Nolit  
1989, *Hram i preobraženje*, Beograd: Sfairós
- PERS, Č.S.  
1984, *Pragmatizam*, Beograd: Grafos
- PETROV, Alexandar  
1970, *Poetika ruskog formalizma (zbornik)*, priredio Petrov  
A., Beograd: Prosveta
- PIJAŽE, Žan  
1978, *Strukturalizam*, Beograd: BIGZ
- PROP, V.J.  
1982, *Morfologija bajke*, Beograd  
1990, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost
- RAĐANJE moderne književnosti  
1975, *Poezija*, Beograd: Nolit  
1975, *Drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit
- REBAC, Anica Savić  
1955, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd:  
Kultura
- RICOEUR, Paul  
1981, *Živa metafora*, Zagreb: GZH
- RIČARDS, A. A.  
1964, *Načela književne kritike*, Sarajevo  
1988, *Filozofija retorike*, Novi Sad
- RIČARDS, J. A.  
1963, *Načela književne kritike*, Beograd: Prosveta
- ROBIN, Leon  
1963, *La Théorie Platonicienne*, Hildesheim
- SANTAYANA, George  
1974, *Skepticizam i animalna vjera*, Rijeka: Naprijed
- SAPFO  
1961, *Lirika*, Beograd: Nolit
- SAUSSURE, Ferdinand De  
1972, *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit

- SCHELLING, Friedrich  
1988, *Filosofija mitologije*, Beograd: Opus
- SOLAR, Milivoj  
1979, *Moderna teorija romana*, izbor, uvod i komentar Solar M. Beograd: Nolit  
1985, *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd: Nolit
- STOJANOVIĆ, Dragan  
1984, *Ironija i značenje*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- STOJANOVIĆ, Zoran  
1984, *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, Beograd: Nolit
- STOLOVIĆ, L. N.  
1983, *Sušтина estetske vrednosti*, Beograd: Grafos
- SURIO, Etjen  
1982, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit
- TALJABNE, Morpurgo Guido  
1968, *Savremena estetika (pregled)*, Beograd: Nolit
- TATARKJEVIČ, Vladislav  
*Istoria šest pojmova*, Beograd: Nolit
- ТОМАШЕВСКИ, Борис  
1972, *Теорија књижевности*, Beograd: СКЗ
- TOMBERG, Fridrih  
1979, *Mimeza prakse i apstraktna umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti
- ŠELING, Fridrih  
1984, *Filozofija umetnosti*, Beograd: Nolit  
1988, *Forma i princip filozofije*, Beograd: Nolit
- ŠEŠIĆ, Bogdan  
1958, *Estetičke studije*, Beograd: Kosmos
- ŠKILJAN, Dubravko  
1985, *U pozadini znaka*, Zagreb: Školska knjiga
- ŠKLOVSKI, Viktor  
1969, *Uskrnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost  
1984, *Grada i stil u Tolstojevom romanu Rat i mir*, Beograd: Nolit  
1985, *Energija zablude (strani esej)*, Beograd: Prosveta  
1987, *Za i protiv*, Beograd: Grafos
- ŠTAJGER, Emil  
1975, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, Beograd: Prosveta

- ШУТИЋ, Милослав  
1985, *Поезија и онтологија*, Београд: Вук Караџић
- УРОШЕВИЌ, Влада  
1988, *Демони и галакси*, Скопје: Македонска книга
- USPENSKI, B.A.  
1979, *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, Beograd: Nolit
- ВАНГЕЛОВ, Атанас  
1986, *Семантичките фигури во македонската народна лирика*,  
Скопје: Македонска книга
- VELEK, Rene / OSTIN, Voren  
1965, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit
- VINOGRADOV, Viktor  
1971, *Stilistika i poetika*, Sarajevo
- ЗУБОВ, В.П.  
1963, *Аристотел*, Москва: Издательство Академии наук СССР
- ŽENET, Žerar  
1985, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić
- ŽUNEC, Ozren  
1988, *Mimesis*, Zagreb: VPA
- ŽUNJIĆ, Slobodan  
1988, *Aristotel i henologija*, Beograd: Prosveta

## СОДРЖИНА

ВОВЕД.....	1
I ДЕЛ: НАГОН ЗА ОБЛИКУВАЊЕ	
1. De arte poetica.....	23
1.1. Облик - <i>Eĩδος</i> .....	25
1.2. Sub specie aeternitatis.....	28
1.3. Ритам и хармонија - онтологиски чинители на уметничкиот облик (Хесиодова антиципација на Платоновата теорија на поетиката).....	34
1.4. Поетика како ритам и хармонија.....	38
2. Платоновата философија на поетиката (Платонова поетичка ератологија).....	43
2.1. Кореспонденција меѓу поетската еротика на Сапфо и Платоновата ератологија.....	47
2.2. Пиндаровиот поетско-философски занес...	55
2.3. Систаса на философскиот логос за бесмртност на душата: Фајдон.....	66
II ДЕЛ: ОБЛИКУВАЊЕ И ЛОГОС	
1. Облик - систаса на козмички собитија и уметнички прагми.....	69
1.1. Гносеолошки естетизам.....	80
1.2. <i>Περὶ τέχνης καὶ ἀτεχνίας</i> : вистински и лажен логос.....	84
2. Аретологиска поетика.....	90
2.1. Платонова аретологиско - онтолошка парадигма: Симонидовата Ода на Скопас..	99
2.2. Трагичка систаса на гносеолошко - аретологиска парадигма: Ојдип Тиранос..	105



2.3. Поетичка систаса како философска психагогија.....	110
--	-----

### III ДЕЛ: СИСТАСА НА ПРАГМИ КАКО ТЕХНОЛОГИЈА НА ПОЕТСКОТО ОБЛИКУВАЊЕ

1. Мимеса - обликовно начело на уметничката систаса.....	116
1.1. Аристотел и поетска миметика, или миметичка поетика.....	124
1.2. Митхос - систаса на поетички прагми....	130
2. Аристотелова поетичка технологија.....	136
2.1. Систаса на прагми според веројатност или нужност.....	146
2.2. Систаса на прагми како поетички хабитус: поетичка убавина.....	148
2.3. Систаса на прагми како поетичко - философски хабитус.....	155
3. Систаса на прагми како уметничка логика.....	162
3.1. Систаса на прагми како поетички холизам.....	184
3.2. Поетичка ономатика на едно цело.....	193
3.3. Систаса на прагми и нејзината оптичка димензија.....	198
3.4. Систаса на прагми и евдајмоничната суштина на поетиката.....	202
3.5. Систаса на прагми и лирска драматика...	210

### IV ДЕЛ: ПОЕТИКА НА ТРАГИЧКИОТ ОБЛИК

1. Трагички мит како трагичка систаса на страшни и жални прагми.....	214
1.1. Пластичен трагички мит и едноставна систаса на страшни и жални прагми: Прикованиот Прометеј.....	228
1.2. Трагична суштина во две антитетички систаси: Антигона и Филоктет.....	232

1.3. Систаса како принцип на посебичност: три трагички мита врз една митологема..	252
1.4. Трагичка систаса како миметика на веројатното врз основа на историската реалност: Перси.....	267
1.5. Трагичка систаса како иронична прагматеја на привидот.....	271
2. Комика и комичка систаса на прагми.....	282
2.1. Пародија на трагичкиот облик: вид и привид во една комичка систаса: Жаби...	286
 Заклучок.....	 299
 <b>ПРИЛОГ КОН АНТИЧКАТА ТЕОРИЈА НА ПОЕТИКАТА</b>	
Рефлексија прва: Horati Epistula ad Pisones.....	316
Рефлексија втора: Баумгартен и неговите философски медитации за некои аспекти на поетичкото дело.....	325
 БЕЛЕШКИ.....	 335
 ЛИТЕРАТУРА.....	 409