

Д-р МИЛОШ ЂУРИЋ

ЈЕДАН НОВ ПОКУШАЈ ОБЈАШЊЕЊА АРИСТОТЕЛОВА СХВАТАЊА КАТАРСЕ

Има их — као што кажу они који
се разумевају у свете тајне — много који
носе штап нартеков, али надахнутих мало:
а то по мом мишљењу нису други до они
који су се философијом ваљано бавили.

Платон, *Федон* 68 D



ПРЕПИМАНО
ИЗ ГЛАСНИКА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ПРОФЕСОРСКОГ ДРУШТВА
ГОД. 1932-1933, КЊ. XIII, СВ. 2-6.



БЕОГРАД
1933

19.82.01

ОД ИСТОГ ПИСЦА:

Видовданска јетика, Загреб 1914. Издање академске дружине „Његот“ (распродато).

Smrt majke Jugovića, književno-filosofiska studija, Zagreb 1918. Izdanje „Griča“ (rasprodato).

Философија панхуманизма, (Живот као стваралачко развиће. Савлађивање песимизма, Обртање вредности, Нове оријентације, Свечовек, Пред пропиљејама новог стварања), Београд 1922. Издање Рајковића и Ђуковића.

Мит о сунчевој сестри или Познато и непознато у митској философији, Београд 1925. Жива Философија, св. I (распродато).

Кроз модерну историософију. Прештампано из „Воље“ књ. II, бр. 4 и 5, Београд 1927 (распродато).

Рационализам у савременој немачкој философији. Излагање и критика, Београд 1928. Издање Гете Коне.

Пред словенским видицима, Прилози философији словенске културе (Дух руске философије, Космички дух у нашем песништву, Културна мисија Словена), Београд 1928. Издање Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга.

Проблеми философије културе (Проблем културе као проблем субјекта и објекта, Савремена духовна криза, Нови дијалекат философирања, Етос и техника у организму културе, Култура као мост између живота и вечности). Београд 1929. Издање Рајковића и Ђуковића.

Ф. В. Фрајтаг, **Обнова људског друштва**, с немачког превели М. Ђурић и П. Станишић, Шид 1922 (распродато).

Софокле, **Антигона**, с грчког превео М. Ђурић, предговор написала Аница Савић Ребац, Београд 1922. Издање „Времена“ (распродато).

Есхил и Софокле, **Одабране грчке трагедије**, с грчког превео М. Ђурић, предговор написао Д-р Веселин Чайкановић. Београд 1926. Издање С. К. Задруге, књ. 195.

Преводи писаца у Чайкановићев *Латинској читанци* за VI разред. Београд 1928. Издање Рајковића и Ђуковића.

Преводи писаца у Чайкановићевој *Латинској читанци* за VII разред. Београд 1929. Издање Срп.-франц. књижаре А. Поповића.

Платон, **Одбрана Сократова и Критон**, с грчког превео и објашњења додао Д-р М. Ђурић, предговор написао Д-р Бранислав Петронијевић, Београд 1930. Издање Срп.-франц. књижаре А. Поповића.

Вил Дурант, **Ум царује**, животи и мишљења великих философа (*The story of philosophy, the lives and opinions of greater philosophers*), с енглеског превео и предговор написао Д-р М. Ђурић, Београд 1932. Издање „Народног Дела“.

Рабиндранат Тагор, **Национализам**, с енглеског превео Д-р М. Ђурић, предговор написао Д-р Душан Стојановић, Београд 1932, Издање Г. Коне.

Платон, **Изабрана дела**, књ. I: **Гозба или О љубави**, с грчког превео, предговор написао и објашњења додао Д-р М. Ђурић. Београд 1933. Издање „Народне Просвете“.

САВЕЗНО ИЗВРШНО ВЕЋЕ
САНДУЧАРСТВО И ОБРАЗОВАНИЈЕ
ДОКУМЕНТАЦИОНА ДЕЛАТНОСТ
v. br. 357
GN.

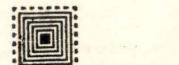
Д-р МИЛОШ ЂУРИЋ

Један нов покушај објашњења Аристотелова схватања катарсе

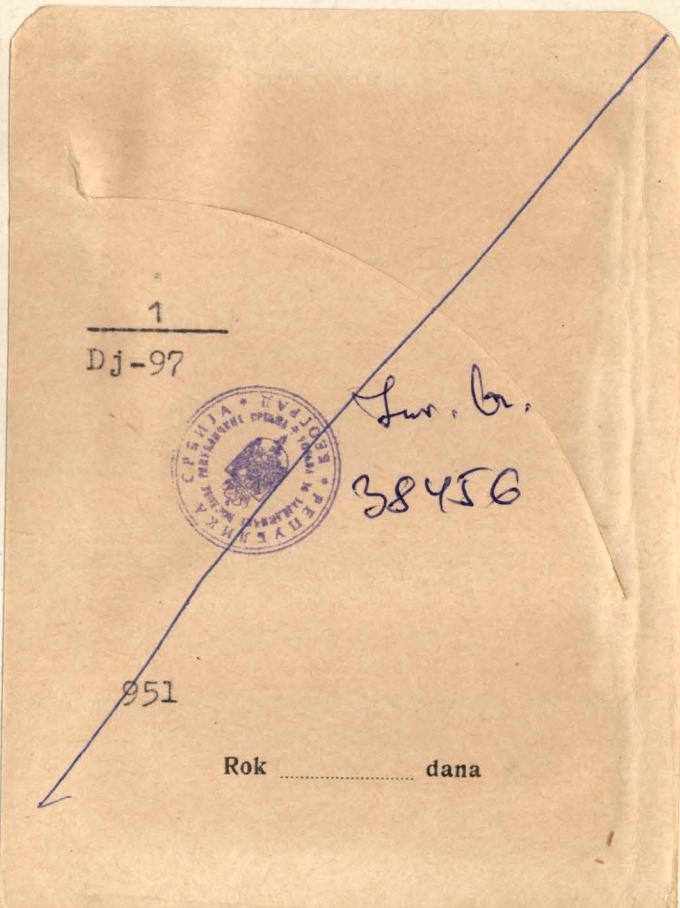
Има их — као што кажу они који се разумевају у свете тајне — много који носе штап нартексов, али надахнутих мало; а то по мом мишљењу нису други до они који су се философијом ваљано бавили.

Платон, *Федон* 68 D

ПРЕШТАМАНО
ИЗ ГЛАСНИКА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ПРОФЕСОРСКОГ ДРУШТВА
ГОД. 1932-1933



БЕОГРАД
1 9 3 3



„ПЛАНЕТА“, Добрачина 55.

Достојно кедрова уља и глатке кипарисовине, Аристотелово дело *О љесничкој умешности* има нечега од онога што је Плутарх налазио у уметничким споменицима које су у Периклово време подизали Фидија, Каликрат, Иктин, Мнесикле, Метаген, Ксенофле, Полигнот, и други. „Свако поједино дело“, каже Плутарх у *Периклу*, „одмах је онда потсећало на старину, а чаром је до данашњега дана живо и ново. Тако над њима као да вечна младост цвате, чувајући поглед од додира с временом. Као да је у тим делима мириш вечнога цвећа и у исти мах душа која не стари“. То исто, може се рећи, важи и за Аристотелову *Поетику*, јер ниједно дело његово, и уопште ниједно дело обима као *Поетика*, није имало такав утицај који би се могао мерити с оним утицајем што га је кроз столећа вршио тај знаменити мали спис циновскога Стагиранина, који је ведром снагом свога мишљења и неодољивим ауторитетом свога духа везивао светове и царовао вековима како Истока тако и Запада.

Од новијега времена кад се појавио први латински превод *Поетике*, који је извршио Georgius Valla (Венеција 1498), и прво издање, које је редиговао Demetrius Ducas (1508), и први коментар, који је дао F. Robortelli (Флоренција 1548), па до пред крај XVIII века, појавило се већ више него стотина разних издања и превода. Епски и драмски песници, најпре у Италији, па затим у Француској, примењују тада Аристотелово учење у својим делима, а теоретичари песничке уметности пишу своје поетике у духу Аристотелову или против њега. Аристотелова *Поетика* била је тада највише читано и највише издавано дело Аристотелово. Али у свему томе раду не показује се битан напредак ни у критици текста ни у објашњавању. Први приметнији успех на том пољу показују тек Енглези Twining (1798) и Tyrwhitt (1794).

Другим правцем упутио је критику Leonhard Spengel, који у свом раду *O Аристотеловој Поетици* 1837 расправља о основном плану и саставу *Поетике*, а у својим *Студијама* 1865 поставља тврђу да је рукопис Parisinus 1741 једини рукопис на коме почива предање *Поетике*, а сви други рукописи само су апографи тога рукописа. Та тврђња његова остала је у важењу све до најновијега времена. Чини се да најновије изучавање сирско-арапскога превода не иде у прилог те тврдње¹.

¹ A. Gudeman, *Die syrisch-arabische Uebersetzung d. aristotelischen Poetik*, Philologus, 76.

Нову епоху како у разумевању текста тако и у објашњавању отворио је Немац J. Vahlen, који је својом конституцијом текста, основаном на најстаријем рукопису, и својим радом *Beiträge zu Aristoteles' Poetik* (1865—1867), дао веома одличних прилога за разумевање *Поетике*.

Но, поред све богате литературе која је везана за тумачење *Поетике*, она је и у најновије време предмет многобројних издања, коментара, превода и критичко-ексегетичких монографија.

Интересовања за Аристотелову *Поетику* било је и у нас. Први превод дао је Армин Павић у Загребу 1869, а други, са издањем оригиналa, утврђеног „што вјерније према рукописима“, дао је Мартин Кузмић у Загребу 1902. Осим тога, Мартин Кузмић дао је и свој *Коментар Аристотеловој Поетици* у Загребу 1905. Од истог издаваца и преводиоца изашла је 1912 у Загребу „Аристотелова Поетика“, с предговором и коментаром².

I

Од свих места у Аристотеловој *Поетици* највише је тешкоћа задавала и највише интересовања изазивала славна дефиниција трагедије, а нарочито њен завршни део. Та дефиниција према Christ-ову издању, 1449 б 23—30, гласи: *Ἐστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαῖας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούτης, ἥδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίαις, δρώντων καὶ οὐ δὲ ἀπαγγείλας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περάνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσιν.* Λέγω δὲ ἥδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἐχοντα ρύθμον καὶ ἀρμονίαν καὶ μέτρον, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἰδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνικα μόνον περάνεσθαι καὶ πάλιν ἔτερη διὰ μέλους — „трагедија је уметничко дело које отменим говором, посебним за сваку врсту у појединим деловима, подражава необичну и потпуну радњу од извесне величине, а то подражавање посредством лица која делају а не приповедају и изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих осећања. Отменим говором зовем онакав говор који има ритам, хармонију, и песму, а што зовем посебним за сваку врсту, то значи да се неки делови изводе само стиховима а други песмом и музиком“.

Давана су неизбројна тумачења те дефиниције, а нарочито њенога завршног дела: δι' ἐλέου καὶ φόβου περάνουσα τὴν τῶν τοιούτων : αἴθημάτων καθαρσιν. Кад говоре о трагичном, сви теоретичари трагичке уметности полазе од утицаја те уметности на гледаоце и објашњавају ону сврху коју она има да постигне. Што се год о томе расправљало и што се год буде расправљало, све је то изазвао и изазиваће Аристотело, који трагедији наменjuје катартичан утицај. На сваку од оних речи у завршном делу дефиниције просуте су, каже U. v. Wilamowitz-Moellendorff, реке мастила, па још није постигнута сагласност.² Литература тих тумачења тако је огромна да се човек веома тешко

² Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter, Berlin 1923, pg. 61.

пробија кроз њу, па с муком тражи какав Аријаднин конач којим би се пробио кроз лавиринт тих најразличнијих, често и противречних интерпретација и хипотеза.

Већ Fried. v. Raumer у својој расправи *O Aristotelovoj Poetici*, коју је читao у берлинској академији наука 18. јануара 1828, наводи више од 20 различних превода те дефиниције: девет латинских, два шпанска, један талијански, два француска, један енглески, и шест немачких.

Литературу и дискусију различних разумевања те дефиниције дају Reinkens³, Döring⁴, Knoke⁵. Bywater дао је преглед различних превода и разумевања од 1527 до 1899 (има их око шездесет), а у томе преводу нису још ни обухваћени сви преводи и сва разумевања⁶.

У томе правцу није се још ни до данас дошло до јединственога схватања. Да се човек увери да ствар зацело тако стоји, довољно је прегледати интерпретације катарсе из најновијих времена.

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, на пример, каже ово: „Овај алем Аристотелова учења не може нам бити потребан, па био он и од неоцењиве вредности. Ипак, не треба губити никаквих речи о томе да је или Есхил за катартичним утицајем тежио или да су га Атењани очекивали. Нека је философ и оштро и фино посматрао онај утицај што га је трагедија вршила на публику или и на њега у усамљеном животу: тај утицај био је песницима и њихову народу несвестан“⁷. Против оваквога схватања говори ово место из Хесиодове *Теогоније* (стих 96 и даље): „Блажени они које Муза воли! Како им тече преслатки говор с уста! Јер ако неко носи јад и свежу рану у души, он вене, забринут у срцу, а чим певач запева химну (ὕμηση) о слави негдашњих људи и блажене богове на Олимпу, одмах заборави жалост (δυστρούειν ἐπιλύθεται) и не мисли више на невоље; брзо су га преобразили дарови богиња“⁸. Зар није овде приказана извесна катарса? Па кад већ Хесиод зна да недрамско песништво људе прочишћује и разведрава, како онда доцнији песници и њихов народ не би знали за катартичан утицај који врши трагичка уметност, нарочито кад она, по Аристотелу (*Поетика* 1462 а 15 и даље), има обиље одлика којима је савр-

³ Aristoteles über Kunst besonders über Tragödie. Exegetische und kritische Untersuchungen, Wien 1870, pg. 78 и даље.

⁴ Die Kunstrethe des Aristoteles, Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie, Jena 1876, pg. 263 и даље.

⁵ Begriff der Tragödie nach Aristoteles, Berlin 1906, pg. 25 и даље.

⁶ Aristotle on the art of poetry, Oxford 1909, pg. 361 и даље.

⁷ Euripides Herakles I, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1889, pg. 109.

⁸ Упореди с тим ове Његошеве стихове из *Горскога Вијенца*:

Сви падали у крваве борбе,
пали за чест, име и свободу;
и наше су утирали сузе
вјешти звуци дивнијех гусалах.

шенија од епа, а може се рећи и од химне? Против схватања Wilamowitz-ова устаје и J. Volkelt: „Überhaupt kommt mir vor, daß sich Wilamowitz das innere Erleben der Athener beim Anhören ihrer Tragödien allzu karg und flach vorstellte“⁹. Да пођемо даље.

Willmann узима као поуздано да Аристотелово учење о катарси има везе са очишћавањем при посвећивању у елеусинске мистерије.¹⁰

Deussen држи да чишћење душе од осећања страха и сажаљења значи тренутно ослобођење од тих осећања и савлађивање отпора индивидуалних интереса ради чисте естетске контемплације. Он то осветљује овом аналогијом: „При олуји везује нас призор моћнога развитка снажних природних снага и потистиче на естетску контемплацију, а у исти мах развитак природних снага изазива у нама узнемиреност, и ако нам у томе положају успе да узнемиреност савладамо, и то тако да она у позадини свести остаје а да ипак не спречава уздизање до естетске контемплације, онда настаје у нама осећање узвишенога“¹¹. На исти начин утиче на нас и трагедија.

Lehmann узима да су дејства трагичке уметности „сажаљење, страх и катарса коју та осећања производе. Ова последња, дugo времена загонетни и много дискутовани појам, тек је пре неколико десетлећа расветљена критичким испитивањем Бернајсовим. Изазивањем страха и сажаљења врши се испражњавање (Entladung) тих афеката. То ни сада још није у свима појединостима јасно, али чини се да је толико поуздано да Аристотело у непријатним осећањима страха и сажаљења гледа основу из које произлази пријатно осећање олакшања и ослобођења“¹².

S. O. Haupt налази да је израз κάθαρσις идентичан с изразом μάθησις и да одговара немачкој речи „Aufklärung“¹³. N. Otto одбације готово све дотадашње интерпретације и долази до закључка да је смисао катарсе овај: без сажаљења и страха догађаји (πράγματα) су нечисти (μιρός), а кад изазивају страх и сажаљење, онда више нису нечисти, и тек тада су трагични¹⁴. O. Spengler разумева катарсу као „уживање у поново задобијеној равнотежи“¹⁵, G. Rosenhal као „избављење“ (Er-lösung)¹⁶, W. Schulze као „уздигнуће“ (Erhebung)¹⁷.

⁹ System der Aesthetik, II Bd. 1910, pg. 334.

¹⁰ Aristoteles als Pädagog und Didaktiker, Leipzig 1909, pg. 34, 124, 179, 193.

¹¹ Die Philosophie der Griechen, Leipzig 1921, pg. 382-383.

¹² Deutsche Poetik, München 1908, pg. 242.

¹³ Wirk die Tragödie auf das Gemüt oder den Verstand oder die Moralität der Zuschauer, Berlin 1905, pg. 73.

¹⁴ Neue Begriffe zur arist. Begriffsbestimmung der Tragödie, Berlin 1928, pg. 77.

¹⁵ Der Untergang des Abendlandes, 1918, pg. 456.

¹⁶ Goethe und das Katharsisproblem, Monatshefte der Comenius-Gesellschaft 1916, pg. 172 и даље и 1917, pg. 16 и даље.

¹⁷ Die Wirkung der Tragödie, Monatsschrift für höhere Schulen 1918, pg. 100 и даље.

Најзад, да наведемо две-три интерпретације из југословенске литературе.

+Фрања Марковић држи да се катарса састоји у томе да завршетак трагедије сведе на праву меру осећања сажаљења и страха, тј. да им да ону средњу меру која је битно обележје и лепоти и доброти и истини. Оно што обележава наше сажаљење за лице које пати и наш страх због патње која му прети, то је наше мишљење да трагично лице више пати него што заслужује. Отуда нам изгледа да је коб трагичног лица неправедна. Кад би то био крајњи и целокупни утисак од трагедије, она не би прочистила оно силно осећање сажаљења и страха, него би га појачала до уверења да је човек рођен само за своју несрећу. Свакодневни живот са својим различним невољама доводи многе људе до таква уверења, а зато што су људи навикли да свакодневни живот и невоље које он уноси посматрају само с појединачне и тренутне стране, а не са опште која открива целину, тај свакодневни живот не даје сам и прочишћавање тих непријатних осећања. Треба, dakле, да се уза свакодневни живот везује као допуна свећи идејних етичких закона. На висину тих етичких закона треба да нас уздигне трагедија при своме завршетку. Кад с те висине проматрамо трагично лице, онда увиђамо да „nesretna kob tragične osobe ipak nije nepravedna, nego da vječna pravda vlada sudbinom i tragične osobe i vježinim protivnika“¹⁸.

Мартин Кузић у своме Коменијару каже ово: „U svakoga čovjeka ima više ili manje sebeznaših čuvstava, među njima i sklonosti na strah i sažaljenje. U zbiljskom životu nije ih svagda lako ili lijepo zadovoljiti; dok se ne zadovolje, teško tiše na srcu; ali kod tragičke izmišljene zgode i izmišljenim licem gledalac se naplače i naboji, pa mu srcu neko vrijeme odlahne. Upravo tako djeluje na srce i glazba: u naobljačenoj duši prouzroči oluju čuvstava, a onda nastupi vedrina i mir. I tako riječ κάθαρσις znači kod Platona silovito „čišćenje, uklonjanje“, a kod Aristotela, boljega poznavaoца prirode ljudske, znači nedužno umirivanje¹⁹, olakšicu“. Поред тога, Кузић налази да трагедија врши катартичан утицај и у смислу моралном.

Бранислав Петронијевић налази да је израз κάθαρσις и у старије и у новије доба различно интерпретиран и наводи углавном пет таквих интерпретација: „По првој од њих катарзис значи морално чишћење; по другој чишћење слично медицинском, а то је пречишћавање афеката, избацување из њих онога што је негативно; по трећој потпуно ослобођавање од афеката, одн. власпостављање нормалне душевне мирноће; по четвртој катарзис се састоји у стављању естетичког задовољства поред

¹⁸ D-r Franjo Marković, Razvoj i sustav obćenite estetike. Zagreb 1903, str. 105-106.

¹⁹ Aristotelova Poetika, S prijevodom i komentaram, U Zagrebu 1912, str. 134—135.

и изнад афеката; а по петој у изједначавању и умеравању афеката". Духу Аристотелове дефиниције, налази Петронијевић, одговарају у ствари само друга и трећа. Дајле, може бити говора само о томе „да ли катарзис значи чишћење афеката или чишћење од афеката“. Да је ова друга интерпретација вероватнија, Петронијевић доказује овом аналогијом: „Као што се лирски песник, обузет извесним расположењем душе или извесним афектом, ослобођава тога афекта и расположења тиме што испева песму, слично томе и Аристотелов израз катарзис значио би да се гледалац трагедије ослобођава од афеката које изазива садржина и ток радње (од негативних афеката страха и сажаљења) самом уметничком обрадом те радње. Уметник својом обрадом чинио би да се афекти тако изазову да сам њихов природни ток води њиховом ишчезавању из душе“²⁰.

Од свих интерпретација нарочито је примана она коју је донео J. Bernays²¹, и која још и данас има највише присталица. Њу усваја и савремено најкрупније излагање старе философије²². Бернајс је стекао славу да је обретник своје интерпретације, ма да је на његов начин разумевао катарсу пре њега Weil²³, а још у XVIII веку енглески естетичар Burke. Устајући против схватања која хоће да трагедију преобразе у „морално поправилиште“ (*moralisches Korrektionshaus*), Бернајс одбације из трагедије сваки етички циљ и објашњава катарсу патолошки-медицински, терапеутички. Израз катарса није друго до метафора с медицинским значењем. Катарса је „eine von Köperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will“²⁴. Из медицинскога значења израза *καθάρσις* излази овакав смисао Аристотелова текста: „Die Tragödie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher mitleidigen und furchtsamen Gemütsaffektionen“²⁵. Према томе, садржај Бернајсове интерпретације био би овај. Има људи у којима свакодневни живот својим недаћама накупи обиље страха и сажаљења, и сад је потребно да се нађе неки лек против тих непријатних осећања. Као такав лек узима се трагедија. Приказујући лица која у болесним гледаоцима, изазивају исте афекте, она развија те афекте до највишега степена;

²⁰ Аристотело, часопис *Musao* 1929, св. 221-222, стр. 333.

²¹ *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, Trewendt, 1857.

²² F. Ueberwegs Grundriss der Geschichte der Philosophie. I. Teil: *Die Philosophie des Altertums*, hg. v. K. Praechter, Berlin 1926, pg. 400.

²³ Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, Verhandl. der 10. Ver. deutscher Philologen, Basel 1848.

²⁴ Наведено дело, стр. 144.

²⁵ Наведено дело, стр. 148.

и баш зато што ти афекти под утисцима што их изазива трагедија набуђају у гледаоцима, они опет и нестану, спласну, као у телу негативне материје под утицајем хомеопатских средстава хуморалне медицине. Као што се види, Бернајс је, преносећи у душевну област праву суштину хомеопатског лечења, развио мисао коју је већ, у једној академској беседи 1830, поставио Böckh: „...neque Aristoteles alius spectasse videtur, nisi remedium ex homoeopathia, quae proprie ad animi commotiones referatur. Artifices perfecti, ut misericordiam movent ac metum, simul efficiunt, ne mi eratione et fortore spectantium opprimantur animi“²⁶.

Није потребно да овде наводимо какве су оправдане замерке и образложене аргументације изнели поједини испитивачи против Бернајса и против свих оних који утицај уметничкога дела ограничавају на психотерапеутички циљ и на тај начин естетско задовољство у смислу простога и плиткога утилитаризма спуштају до акта духовне хигијене.

Против Бернајса и таквих теоретичара уметности који трагичкој Музи додељују само улогу болничарке ништа тако речито не говори као ово место из славне оне надгробне беседе Периклове (Тукидид, *Историја иелопонескога рата* II 38): *καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γυνώμῃ ἐποριζάμεθα, ἀγώστι μέν γε καὶ θυσίας διετήσιοις νομίζουτες, ἴδικις δὲ κατασκευαῖς εὑπρεπέσιν ὧν καθ' ἡμέραν ἡ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήρεσι — „а и за дух, да би се од напора опоравио, приредисмо веома многа уживања, служећи се играма и свакогодишијим светковинама, а тако исто у домаћем животу одличним установама, које забавом што се свакодневно понавља растерију осећање тегобе“*. Као што се види, Перикле ту спомиње агоне, а ти агони нису ништа друго до драмске утакмице које и Аристотело помиње у *Поешици* (1450 b 19, 1451 a 1, 1454 a 27). И сад настаје питање: зар су сви Атичани који су о Ленејама и величким Дионисијама долазили у позориште и који су били савременици умнога Перикла и оних, најблиставијим звездама обележених, стваралачких глава које су створиле више лепоте него све оне доцније што су створиле у две хиљаде година после њих, зар су сви ти људи и оне гомиле странаца које су хитале тада у Атену, јер је трагедија обрађивала предмете опште вредности, морали бити људи са болесним душевним диспозицијама, оптерећени нарочитим афектима или афекцијама страха и сажаљења које треба да буду терапеутички истиснуте или пречишћене? Оно што је обухваћено изразом *τὸ λυπηρόν*, то нису болести и афекције, извесна аномална стања, него уопште суморни утисци од тегоба живота, од конвенционалне и традиционалне слике стварности, а од тога је те људе ослобођавало проживљавање катартичне уметности, која им је изоштравала способности за обимније и потпуније познавање ствари, па их

²⁶ Ges. kl. Schriften I, 180.

преносила у једно стање у коме им се отиривала пуна пластика живота у свом пуном значају и свој својој космичној лепоти. Најзад, зар τὸ λυπτρόν не притискује понекад и људе са здравим живицима, и зар њима не треба утеше за невоље, савета у сумњи, помоћи у тешким приликама, и уопште свега онога што трагична уметност, удружене с музиком, даје у свом великом наручју?

Најзад да наведемо неколико новијих превода Аристотелове дефиниције трагедије. Они ће нам показати како се то место још увек различно разумева.

Мартин Кузмић преводи овако: „Tragedija je dakle oponašanje čina ozbiljna i završena, koji ima veličinu, govorom zaslđenim odjelito za svaku vrstu u svojim dijelovima, radnjom a ne pripovijedanjem, koje sažaljenjem i strahom postiže očišćanje takvih čuvalstava“²⁷.

F. Knoke: „Es ist also Tragödie die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von bestimmter Ausdehnung in wohllautender Sprache, deren verschiedene Kunstformen in den einzelnen Abschnitten jedesmal besonders zur Anwendung kommen. Sie vollzieht sich in Form der persönlichen Handlung und nicht vermittelst der Erzählung, unter Erregung von Mitleid und Furcht, doch so, dass sie wieder eine Reinigung von solchen Gemütserschütterungen bewirkt“²⁸.

S. H. Butscher, M. P.: „Tragedy, then, is un imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions“²⁹.

A. Gudeman: „Die Tragödie ist demnach die nachahmende Darstellung eines sittlich ernsten, in sich abgeschlossenen, umfangreichen Handlung, in kunstvoll gewürzter Rede, deren einzelne Arten gesondert in (verschiedenen) Teilen verwandt werden, von handelnden Personen aufgeführt, nicht erzählt, durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung (Katharsis) von denartigen Gemütsstimmungen bewirkend“³⁰.

H. Stich: „Die Tragödie ist also die nachahmende Darstellung einer ernsten (edlen) Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat, in verschönter Sprache, und zwar einer besonderen für die besonderen Teile der Dichtung, vorgeführt von handelnden Personen, nicht durch eine bloße

²⁷ Aristotelova Poetika. S prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić, U Zagrebu 1912, str. 15.

²⁸ Begriff der Tragödie nach Aristoteles, Berlin 1906, pg. 56-57.

²⁹ Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a critical text and translation of The Poetics, London 1911, pg. 23.

³⁰ Aristoteles über die Dichtkunst. Der philos. Bibliothek Bd 1, Leipzig 1921, pg. 10.

Erzählung; ihre Aufgabe ist, durch Furcht (Erschütterung) und Mitleid (Rührung) eine (wohltragende) Befreiung von derartigen Gemütsbewegungen zu bewirken³¹.

H. Otte: „Die Tragödie ist diejenige künstlerische Gestaltung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Ausdehnung, welche in verschönter Sprache und zwar einer besonderen in den einzelnen Teilen Personen handeln lässt, nicht bloß berichtet, und durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Geschehnisse zustande bringt“³².

E. Zeller: „Eine Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Ausdehnung, in anmutiger, nach ihren verschiedenen Gattungen an die einzelnen Teile dieser Darstellung verteilter Rede, in unmittelbarer Ausführung, nicht in bloßer Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser Gemütsbewegungen bewirkt“³³.

J. Bywater: „A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions“³⁴.

K. Svoboda: „La tragedie, c'est l'imitation d'une action honnête, complète et ayant une grandeur, par le langage rendu agréable — les espèces de moyens étant séparées dans les parties, — par l'action et non par le récit, opérant par la pitié et la peur a purification de telles passions“³⁵.

Најзад, да наведемо и оно што кажу најновији речници.

Meyers Lexikon: Katharsis, Reinigung, besonders die Wirkung der Tragödie, sofern sie nach Aristoteles durch Mitleid und Furcht eine Reinigung dieser Affekte bewirkt. Lessing („Hamb. Dramaturgie“, 74—78 Stück) deutete dies irrig als Verwandlung der Affekte beim Zuschauer „in tugendhafte Fertigkeiten“. Goethe erblickte die K. in den dargestellten Vorgängen selbst und meinte, daß die Handlung der Tragödie „nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Gescheh abschließe“. J. Bernays erklärte die Katharsis als befreiende Entladung des Zuschauers von jenen Affekten. Endlich sah Laehr,

³¹ Aristoteles, Die Poetik, üb. und erl. von Dr H. Stich, Leipzig, Reclam 1926, pg. 32.

³² Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie, Berlin 1928, pg. 40.

³³ Die Philosophie der Griechen, II Teil, II Abteilung, vierte Auflage, Leipzig 1921, pg. 783.

³⁴ Aristotle, On the art of poetry, translated by Ingram Bywater with a preface by Gilbert Murray, Oxford 1929, pg. 35.

³⁵ L'Esthétique d'Aristote, Opera Facultatis Philosophicae Universitatis Masarykianae Brunensis 21, Brno 1927, pg. 90.

teilweise auf Lessing und Kant fußend, die K. darin, daß die Tragödie das Affektleben des Menschen zum Schöneren läutere.³⁶

Rudolf Eisler: „Er (sc. Aristoteles) versteht unter K. die (zeitweilige) „Reinigung“ von Affekten durch die Kunst. Es wird gestritten, ob er meint: entweder die Reinigung der Affekte selbst, d. h. deren Herabstimmung auf das rechte Maß, oder die Reinigung der Seele von den Affekten durch deren Ablauf („Abregieren“), die (momentane) Befreiung des Gemüses von zu starken Affektdispositionen, von bestimmten (schädlichen und starken) Affekten.“³⁷

Као што се види, и тумачи и преводиоци везују *παθημάτων* са *ἔλεος* и *φόβος*, и то тако да једни *παθημάτων* узимају као *genitivus obiectivus*, а други као *genitivus separativus*. Ја налазим да је то везивање неприродно, и да је оно извор свима забунама испитивача.

Пре свега, запитајмо се: шта је то сажаљење и шта је то страх? На то ће нам одговорити сам Аристотело: „Жалити, дакле, нека значи осећати неки бол зато што нам се чини да неко незаслужено трпи погубно и болно зло, за које би свако очекивао да се може догодити и њему или некоме од његових, и то онда осећати кад се зло чини близу“ (*Реторика* 1385 b 11), а „бојати се нека значи осећати неки бол или сметњу зато што нам се чини да ће доћи погубно или болно зло. Људи се не боје свакога зла, на пример: да не би постали неправедни или спори, него само оних зала која доносе велике болове или опасности; и то ако не изгледа да су далеко, него тако близу да могу овај час настати. Што је веома далеко, тога се људи не боје; сви, на пример, знају да их чека смрт, али ипак не маре, јер није близу“ (*Реторика* 1382 a 19).

Из тога излази да осећање сажаљења и осећање страха нису таква осећања која се не могу желети и која треба потиснути из душе. Напротив: саосећање које настаје у нама уз незаслужену несрећу других људи, то је веома племенита особина, а страх као очекивање несреће која прети, то је веома важно средство за одбрану у опасностима које нам живот доноси.

Да трагедија не чисти ни сажаљење ни страх, ни да чисти од сажаљења и страха, то потврђују саме драме античких трагичара, и то баш оне које је Аристотело узимао као основу своје теорије трагичке уметности.

Хор у античкој трагедији био је *vox populi*; у различно време тај глас је имао различан задатак. Хор Есхилов је *vox dei*, а Софоклов није *vox dei*. То важи само уопште. Код Есхила хор учествује у самој драматској радњи, на пример: у *Хикете*.

³⁶ Meyers Lexikon, Siebente Auflage in vollständig neuer Bearbeitung VI. Bd., Leipzig 1927, ступац 1129-1130.

³⁷ Wörterbuch der philosophischen Begriffe, historisch-quellenmäßig bearbeitet von R. Eisler. Vierte völlig neubearb. Aufl., I Bd A—K, Berlin 1927, pg. 810.

Исидама и *Еуменидама*. Али, ако хор и не учествује у самој радњи, он не остаје сам: на њега дубоко утиче судбина оних који делају. Зато се у ономе што он говори измењују изјаве радости и жалости, утеше и опомене, молитве и благослови. Али, ако на хор и утичу дубоко болни догађаји, он ипак, усред свих немира и невоља које га окружују, уме да сачува мир и правилан суд. Софоклов хор не утиче више на радњу, он је само пасиван посматрач догађаја, које он додуше с интересом прати, али у суду своме обично се не уздиже над обичне људе. Кад изражава опште мисли о судбини људској, о божјим силама које светом управљају, о великим законима моралнога света, он само још попуњава ону слику људскога живота коју песник хоће да развије. Еурипид даје хору нови правад. Али, и поред тога, он даје хору онакав задатак какав даје Софокле, а понекад какав даје Есхил. Кад Аристотело хоће да одреди задатак хору, он се изражава овако: „И хор ваља схватити као једнога од глумаца и ваља да буде део целине и да учествује у раду не онако као код Еурипida него онако као код Софокла“ (*Пословка* 1456 a 26—28). Хор, дакле, као саставни део трагедије и као *vox populi*, даје и самој публици један положај у оквиру трагедије. „Отуда“, као што изводи A. Stahr, „ова је морала доживљавати онај утицај који по Бернајсу треба да буде задатак трагедије. Хор је одиста пун страха и сажаљења. Али јављају ли се ови у њему као афекције што их он у болесном обиљу готове доноси, да се од њих на догађајима трагедије ослободи, да их истисне? Или зар та осећања не изазива у њему тек трагедија, оне ствари које пред собом гледа како се дешавају?“³⁸ Баш при крају драме требало би да и хор и публика осећају ослобођење од сажаљења и страха. Међутим, то се не дешава.

Довољно је сетити се завршетка у *Цару Едипу*, а ту трагедију Софоклову узима Аристотело као образац најбоље, уметнички израђене, трагедије. Та трагедија завршава се овим речима хора:

«Становници отаџбине Тебе, ево Едипа,
славну реши он загонетку и први човек би
ономе ко није завидан животу сјајном грађана!
Гледајте у какве вале страшне судбе потону!
Зато никога, док онај залини дан очекујем,
нећу прослављати као сртна пре но доплови
крају века свог а не снаје га беда никаква».

До преокрета и препознавања ми се бојимо за Едипа, а после тога жалимо га, јер је очајно страдао, а у самој драми није учинио ништа због чега би то заслужио. Кад му је пророчиште прорекло да ће ода убити, а мајком се оженити, он се морао чувати да уопште никога не убије и да се никада не жени, а он

³⁸ Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, Berlin, Guttentag, 1859, pg. 63.

се после убиства Laја и после женидбе с матером нимало није осећао несретним све док себе није препознло. У нама остаје сажаљење за тога мученика и даље, а у исти мах и страх, не више за њега, него за своју сопствену личност: као хор, тако и ми помишљамо и на своју природу, и на своју индивидуалну духовну слепоћу, а то је уопште извор људске трагичности.

Узмите на ум Есхилова *Агамемнона*, где сјајне слике што их песник разастире забављају фантазију и језиви призори шекспирском снагом потресају душу гледалаца. Онај стражар што на крову двора десет година очекује глас о победи ахејској, па ноћ, па они големи млаズеви светлости што један други изазивају по морима и планинама и доглашавају пад Троје, па претварање Клитемнестрино, па оно плашљиво устезање Агамемноново да гази по пурпурним ћилимовима, — све се то скupило као тмора и тама; с времена на време ту таму пробија муња: хор открива језиву прошлост, а Касандра, у наступима визионарства, скида вео с не мање језиве будућности и навештава тешки град. Клитемнестра убије Агамемнона, затушнога притиска нестаје, проструји свежина, али из речи Касандриних

Ал' нећу ружно гинути пред бозима.

Осваније ми други опет осветник, —
да мајку убије и оца освети.

У беди живи он ван завијача свог,
повратиће се рода грех да окруни,
покренуће га вапај оца покојног

и из мрачних речи хора

Речи ја не знам, памети немам,
каквом да бригом бринем се сада?

Камо да кренем двор кад се руши?
Страх ме олује, кrvаве кише,

Нестаће двора! Капља већ паде.
За нове грехе Судиља сада

на другом брусу мачеве оштри

ми видимо надвиђање нових градоносних облака, у нама васкрсава слутња да ће бити нове крви, јер је за проклетство везана читава лоза. Јесу ли ту савладана осећања сажаљења и страха? Не бојимо се више за Агамемнона, али осећамо мутну зебњу за судбину Орестову.

Или, зар смо ослобођени од сажаљења и страха кад чујемо како Прометеј у *Везаном Прометеју*, уз рику побеснелих громова и севање пламених муња, уз хуку помамних ветрова и срдиту борбу морских таласа, падајући са стеном у бездан, изговара ове речи, које су и завршне речи саме трагедије:

О мајко пресвета моја, и ти,
о зраче, о изворе светлости све,
ви видите како од неправде трпим!

„Овај крик бола“, каже J. Hart, „може се узети као крик Есхилове душе, од кога све друго извире и у који све поново

увире; то је крик сазнања великога непрестанога бола људскога и трагедије опстанка. Aus dieser Erkenntnis heraus tastet der Geist nach den Fragen des „Warums“: Leiden wir zu Recht oder leiden zu Unrecht?“³⁹

Еурипидов *Херакле* завршава се овим речима хора:

Па кренимо тужни, с очима сузним!
Изгубисмо друга, предраго благо

а Хијолий овим:

Све грађане ево невоља стиже
а нису мислили на њу.
И грозне ће сузе потоком тећи,
јер снађе ли жалост велике главе,
тај глас још јаче на душу пада.

Где је ту ослобођење од осећања сажаљења? Најзад, пруживљујући све оно што се јунаку десило свако се боји да би и њега то могло стићи, јер је људска срећа несигурна и путеви божји неиспитани. Ту долази свакоме на памет оно што је Еурипид изразио на свршетку својих драма, у *Алкестиди*, *Андромахи*, *Бакхама*, *Хелени* и *Медеји*:

У судбе је божје многолико лице.
Што људи снују, богови кују.
Кад тврдо се надаш, нада те изда;
а нема ли наде, бози те воде.
И овај догађај тако се збио.

Сви ти наведени примери утврђују наше мишљење да трагедија не чисти ни осећања ни од осећања сажаљења и страха.

Добро, све то тако може бити, рећи ћете, али Аристотело тако не тврди. Он јасно каже: δι' ἐλέον καὶ φόβον περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Не, није тако. У рукописима не стоји παθημάτων, него μικρημάτων, а παθημάτων је конјектура коју је у XVI веку учинио Trincaveli у издању *Поетике* од 1536 године, и која је досад неоспоравано примљена и налази се у свима издањима Аристотелове *Поетике*. Само у једном рукопису XVI века налази се παθημάτων као emendatio место првобитно написаног μικρημάτων, а сви остали рукописи, а нарочито најстарији сачувани из X века, Parisinus 1741 A^c, од кога као архетипа воде порекло сви остали кодекси као непосредни или посредни апографи, имају лекцију μικρημάτων. Како је дошао Trincaveli до те коректуре? Trincaveli и сви потоњи издавачи, под сугестијом првога поправљача, сматрали су да се израз који стоји испред речи κάθαρσιν мора односити на изразе ἐλέον καὶ φόβον, а пошто ти изрази нису ништа друго до παθημάτων, они су лекцију μικρημάτων поправили у лекцију παθημάτων. Ја налазим да је Trincaveli био у великој заблуди, и да су све несагласности што их је донело објашњавање смисла катарсе последица те

³⁹ Geschichte der Weltliteratur, Bd I, Neudamm 1894, pg. 272.

заблуде, која је као коров покрила цело земљиште и онемогућила правилно размишљање, и која је готово неограничено царовала вековима на штету правога разумевања и Аристотела и трагичке уметности уопште.

Оно што је за човека од најпресуднијега и, у исти мах, и најзанимљивијега значаја, то је однос човека према човеку у извесним правцима његова живота и делања. Тај однос често се креће између двеју противности: слободе делања и нужности делања. То приказује трагедија у највећој мери, и она је према томе најсавршенија књижевна врста. Тако је Аристотело и схвата.

Оно што износи права драма пред наше очи, то нису схеме, него живи људи, карактери и темпераменти, личности у пуном смислу, сагледане у пуној њиховој душевној истинитости и дате у свој чистој природности и природној чистоти. Последњи циљ драмскога уметника састоји се у томе да вечне законе људскога живота претстави у конкретним индивидуалним ликовима, да ове моделише тако да из онога што је поједино прозрачава оно што је опште и, без логичке аргументације, да просијава целокупан смисао живота и делања. Не сувим саветима, и не теориским решењем, који би могли остати без дубљега одјека у нама, него истинским и живим примерцима живота и делања, драмски уметник даје нам прилику за развитак способности да уредимо „свој унутрашњи живот, једини од кога зависи његово задовољство и испуњење његовог моралног циља“⁴⁰.

Није, дакле, циљ трагичке уметности очишћавање од осећања страха и сажаљења; страх и сажаљење само су средство, и најјаче средство, да се придобијемо и повучемо за лицем у драми, да се својим душевним животом пренесемо у њега, и проживљујући душевни живот тога лица да проживимо и свој лични. Кроз то проживљавање проширују нам се видици, и ми боље и даље видимо, долазимо до пуније оријентације, као онај који стоји поред свечане литије и више види него онај који у литији учествује. Уметност уопште, а нарочито трагичка, која је од свих уметности највише миметичка, оживљава живот осећања и појачава снагу сазнања а тиме и служи циљевима живота. У томе смислу и гласи једна античка дефиниција уметности: *τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ κτελήσεων συγγεγραφθέντων πρὸς τὸ τέλος εὑχρηστὸν ἐν τῷ φίῳ* = „уметност је један систем из претстава које су вежбом повезане, управљен на неки циљ који у животу добро служи“ (Лукијан, *Парасий* 4).

У развитку грчкога духа, драматика, која долази после лирскога патоса, претставља преображавање лирике у драму, а тиме и унутрашње преобразовање душе. То је етичко чишће-

⁴⁰ Богдан Поповић, *О књижевности*, Београд 1911, стр. 35.

ње и изграђивање духовнога света, критичко расуђивање и аполоновско постављање мере и границе. И као што се из духа лирике родила драма, тако ће се из духа драме родити дијалектика и философија. Трагичка катарса пречишћује страсти, и њени мора да испашта казну. „Атичка драма“, каже К. Јоël, „избавља душу од свемоћи страсти, али тиме ту душу не испражњује, него је оплођава и из пупољасте затворености води је до цветнога развитка, води је од једне уметности ка другој, од музике до пластике, од субјективности до објективности, а то значи у исти мах од осећања до мишљења“⁴¹.

Оно, дакле, што је резултат катарсе, то је пластика живота. *Драмски умјетник даје нам извесне податке живота и делања, а ми на основу овакаша која смо учинили на тим подацима и на основу закључака које смо из њих извели, добивамо сазнање и стручју, једном речју оно што Аристотело зове μαθήματα, и то ће нас прочишћавати и разведравати, „мирити са нашом судбином, бадрити нас у шездан за добром и болјим, оружати против искушења, сретати да што поштунији и саврешенији људи будемо, у своју корист и корист оних што са нама заједно идују с босим и избујаним ногама по овом свету, „у коме је све што видимо од дрећа и камена.“*⁴² То је прави смисао катарсе, као и пракса тврда обдјен.

Могло би се учинити да смо горње тумачење дали прерано и да смо извели превремен закључак. Ред је да одбрамимо лекцију кодекса и да при решавању тога проблема покупимо из самога Аристотела све оне чињенице које су потребне да изведемо ту одбрану и да утврдимо своју интерпретацију. На то сад и прелазимо, али ћemo најпре, у вези с обазривом економијом нашега доказивања и извођења, осврнути се на Сократово схватање уметности и укратко изложити Платонове погледе на уметност. Познавати Платона значи боље познавати Аристотела, јер је Аристотело слушао Платона читавих 20 година и своје философске способности развио у школи Платоновој. Ипак, Аристотело је био веома самосталан мислилац, и Платонова учења није примао без критике и реакције, нарочито његово учење о уметности.

II

Вајар који је оставио телесну пластику да ради пластику духовну, Сократ тврди да се блаженство састоји у знању. Да човек буде крепостан, треба да усаврши ум и да стекне право знање: *ἀρετὴ = ἐπιστῆμη, σοφία*. Та врлина састоји се у томе што човек хоће добро, а никога нема ко не би хтео добро само ако зна шта је добро. Нико неће да чини зло намерно:

⁴¹ *Ceschichte der antiken Philosophie*, I Bd, Tübingen 1921, pg. 793.

⁴² Богдан Поповић, Нав. дело, стр 37—38.

само онај ко нема јасно и поуздано знање, тај чини неправду. Према томе, ко чини зло и неправду, чини то у заблуди. Ко рђаво ради, он то ради зато што наопако суди, сматрајући то рђаво да је добро.

Сократ је живео у веку просвете, а у то време онај нагон за свесним поимањем живота, нагон који је већ био написан на челу државне богиње Атене као богиње мудрости, довео је Грке до уверења да сазнање и ум чине человека човеком, да је ум природа људска и да треба живети према принципима ума. Васпитаник свога времена у коме се народ најјачих, пластичких конкреција издизао у свет апстракција, Сократ је тврдио да *οὐδεὶς ἐκῶν ἀμαρτάνει* = нико не греши намерно, него само из незнанаја.¹ Људи греше не зато што *не би хтели да раде* оно што је право, него зато што *не знају* како је право. Кад тако ствари стоје, онда треба људе поучавати у моралном правцу, и зато се врлина може научити. Зато треба људе учити шта је добро и усавршавати им знање, и онда ће они постати крепосни, а према томе и срећни, јер неће бити играчка страсти, које су извор несреће: *ἀρετή = εὐδαιμονία*. Знање је довољно да људи чине добро и да буду срећни. У знању је Сократ налазио позитивно мерило за аксиолошку оцену људи и њихових дела. Човек треба да зна оне ствари на које се његово делање односи. Као што добро иде посао занатлији који је добро научио свој занат и познаје предмете којима има да ради, тако и мудар човек срећно живи. Зато се Сократ сав предао да испита знање своје и знање својих грађана.

Испитујући људе различних позива, дошао је и до песника. „После државника обратих се ја песницима, и онима који певају трагедије и онима који певају дитирамбе, и осталима, мислећи да ће ме овде, као лопова у краји, ухватити да сам беднија незналица (*ἀμαθέστερον*) него они. Узимајући, дакле, њихова дела, и то она за која ми се чинило да су највише израђена, стао бих да испитујем у чему је смишоао тих песничких творевина, не бих ли, у исти мах, и научио штогод од њих. Стид ме је, грађани, да вам кажем истину, али ми је ипак ваља рећи. Право да кажем, готово сви присутни умели су боље од њих да објасне оно што они сами беху испевали. Докучио сам за кратко време и код песника да оно што они певају није плод њихове мудрости, него некога природнога дара и надахнућа, као што бива код врачеава и пророка. И ови, додуше, кажу многу и лепу ствар, али од онога што кажу не знају ништа. Учинило ми се да су и песници тако нешто искусили; и, у исти мах, опазио сам да песничка обдареност ствара у њима веровање да су они и у осталим стварима пај-

9

мудрији, а то нису. Одох, дакле, и одавље с уверењем да сам их оним истим превазишао чиме и државнике“².

Сократ је, дакле, испитивао песнике, и понажпре трагичаре и дитирамбичаре, па остале, у чему је смишоа њихових дела, да, у исти мах, и научи нешто од њих = *ἴν' ὅμη τι καὶ μανθάνομει περ' αὐτῶν*. Овде треба нагласити израз *μανθάνομει* као израз који означује онај циљ и ону потребу ради које се песници читају или слушају. О томе изразу, у вези са лекцијом кодекса *μανθημάτων*, биће говора и доцније.

Сократов суд о песницима не може се одржати, јер песници и уметници у свом инспирисаном стваралаштву посматрају чињенице и подражавају живот преображавајући га, а не може се од њих тражити да чине оно што чине дијалектичари и философи. Задатак је философије да оне чињенице што их уметници износе у својим делима сазна и објасни у светлости појмовне анализе. А то и чини Аристотело у својој *Поетици*.

Својом реченицом *οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα* = „зnam да ништа не знам“, Сократ је изрекао своју сумњу у људско знање, али та сумња није Сократа увенила да човек не може ништа знати, него човек не зна зато што обично не мари да зна. И зато се сав предао испитивању свога знања и знања своје околине. Он је себе сматрао срећним, јер је све задовољство налазио у душевном раду, стварајући духовне статуе у појмовима, али он ипак није био срећан зато што је усавршавао своје знање и зато што је био мудар, и разликовао јасно од мутнога, и умео поставити границу страстима, него зато што га је *ῆριστα* његова гонила на душевни рад и на утврђивање монете појмова. Његова умна способност, његова честитост и његова унутрашња срећа, и сав он онакав какав је у Платоновој *Οδбрани*, — све то није резултат његова знања, него његове природе. Да је он дошао на свет с природом Алкибијадом, цело његово знање и све његове умне способности не би му ништа помогле да се не преда телесном уживању. Вршећи интелектуализацију човека, он није могао да уђе у прави смишоа уметности, која подражава људски живот и кроз то подражавање доноси сазнање (*μανθημάτων*) које прочишћује природу људску. Јер, *ἀκρούμενοι τῶν μανθήσεων γέγονται πάντες συμπαθεῖς* = „слушајући подражавања сви саосећају“ и *μεταβάλλομεν γὰρ τὴν φυχὴν ἀκρούμενοι τῶν τοιούτων* = „јер мењамо душу слушајући такве ствари“ (Аристотело, *Политика* V I). И зато Аристотело, који је боље познавао човекову природу и човеков живот, овако замера Сократу: „Сократ се занимао моралним питањима и оставио је целу природу по страни;

²⁾ Платон, *Οδбрана Сократа и Критон*. С грчког превео и објашњења додао Д-р Милош Ђурић, Предговор написао Д-р Бранислав Петронијевић, Београд 1930, стр. 17.

а у етици тражио је опште и своју пажњу обратио на одређивање појмова³⁾.

Од заблуде екстремнога интелектуализма пати и Сократов ученик Платон, који је Сократа и сувише интелектуалистички приказао у свом спису *Одбрана Сокраћова*. У гл. XXII Сократ каже да неће лити сузе да би изазвао саучешће према себи и на тај начин измолио милост, јер, каже, „за добар глас није лепо, мислим, ни за мене, ни за вас, ни за цео град, да ја ишта тако радим, па још у оваквим годинама и са тако познатим именом“, а у гл. XIV каже да неће молити за милост, јер: „Мени се чини да није ни праведно молити и бити ослобођен због мољакања, него треба обавештавати и освежавати. Та не седи судија зато да правду поклања, него да је утврђује. И заклео се да неће делити милости онима којима се њему свиди, него да ће судиску службу вршити по законима.“

Познавалац људске природе, онакав какав је био Аристотело, могао би замерити оваквом приказивању Сократа на суду. Јер, што се тиче првога разлога, Сократ се понаша на суду као да нема срца, него једино вијугав мозак. И зато може му се човек дивити, али не може имати према њему саучешћа, јер не налази у њему готово никаква осећања, ни бола, ни страха. У таквој прилици човек без осећања бола и страха неприродан је. Човека у таквој ситуацији природније дају трагичари.

И Софоклова Антигона налази се пред судом, јер је повредила земаљски закон. Али колики бол избија из ње, ма да њено делање изазива узвишену идеју!

Што се тиче другога разлога: да се не треба бунити против закона, јер то није праведно, — и ту је Сократ неприродан. Додуше, закони се не смеју газити, али треба имати на уму да законе доноси људски ум, који може погрешно да суди, и да закони могу бити свирепи и неправедни у време поодмакле просвете, и да је тада *suntum ius summa iniuria*.

То је јасно изразио Аристотело, а драмски приказао Есхил у *Оресији*, нарочито у *Еуменидама*, и Софокле у *Антигони*. Антигона, на пример, прекршила је наређење владара Креонта који се држи закона што их је држава донела ради своје користи и ради своје самоодбране. Ти закони могу бити свирепи или блажи, то зависи од висине просвећености онога народа који их доноси. Како људи показују напредак у осећању праведности, ти писани закони, *νόμοι γεγραμμένοι*, могу застарети и на тај начин бити у супротности са дубљим и финијим осећањима и бољим схватањима напреднијих грађана. Посматрано с државнога гледишта, Креонтово наређење је сасвим оправдано, али он у вршење закона уноси своје

³⁾ Met 1, 6, 987 b)

личне импулсе, и ту чини погрешку, од које и сам страда. Тако раде и тужиоци Сократови. Антигона се буни против људских, писаних закона, који могу бити пролазни, и држи се закона које нису људи писали, *νόμος ἄγριος*, јер они не трају од данас, ни од јуче, него одувек, а записала их је природа у њено сестринско срце.

Трагичари боље познају природу људску неголи Сократ и Платон!

Сократово схватање да се блаженство састоји у знању узима и Платон, само он додаје да нико нема знања ко не зна идеје, које су непроменљиве, и неусловљене, и παραδείγματα, праликове или обрасце, по којима су појаве формиране као *βιοφύλακτα*, паслике, или као *μημήματα*, подражавања, а та подражавања утолико су савршенија и лепша уколико су ближе идеји, обрасцу. По Платону, дакле, блажени би били само философи, и то они који знају идеје.

Вођен идејом органскога јединства, које је најпотпуније остварено у људском организму, Платон је хтео да створи идеалну државу у којој би били савршени људи. Као је држава постала из недовољне аутаркије појединаца и њихове потребе да се узајамно допуњују напорима свих појединаца, она у све сложенијем растењу мора да приступи прогресивно подели рада, ако хоће да остварује идеју правде (*δικαιοσύνη*).

Као што у људском организму сви органи са својим посебним функцијама чине јединство, да се задовоље потребе и циљеви живота, тако у држави сви поједини сталежи и све индивидуе са својим посебним функцијама треба да служе напретку целине. У својој психологији разликује Платон три функције душе: 1) ум (*λογιστικόν* или *νοῦς*), а врлина која уму одговара јесте мудрост (*φρόνησις, σοφία*), 2) срце (*θυμοειδές* или *θυμός*), а врлина која срцу одговара јесте храброст (*ἀνδρείχ*), и 3) чулну пожудност, жудњу (*ἐπιθυμητικόν* или *ἐπιθυμία*), а врлина која томе делу душе одговара јесте самосавлађивање (*σωφροσύνη*), а оно се односи и на други део душе. Да би се организам правилно одржавао, сваки од тих делова душе има да испуњава одређен задатак, а за то му служе његове врлине. Према томе, ако идеална држава треба да претставља органско јединство, она мора да се састоји из три дела који одговарају трима деловима душе. То су: 1) владари (*ἄρχοντες*), тј. они који су *νοῦς* у држави, и који треба да владају, па зато по Платону владари државе имају да буду мудраци; 2) чувари, чиновници (*φύλακες, ἐπίκουροι*), који су *θυμός* у држави, и који онима који владају помажу, пазећи на правилно одржавање државнога поретка и извршујући оно што мудраци наређују; 3) широке масе народне, сељаци, радници, занатлије (*γεωργοί, ἀργάται, δημιουργοί*), који су *ἐπιθυμία* у држави, и који се својим телесним радом старају да прибављају све што је потребно за телесни живот грађана. Сваки

од тих делова има да врши свој посебни задатак (*τὰ αὗτοῦ πράττειν καὶ μὴ πολυπραγμούειν* (427 D—434 C), и кад тако свако врши своје и своје добива (*οἰκειοπραγία*), онда држава реализује идеал праведности.

Платон налази да уметност (*μέμησις*) у таквој држави, у којој би владале споменуте врлине, врши штетан утицај и на ум и на срце. Зато је он одбације: „Мислим да се песништво уколико оно подражава никако не прима у нашу државу. Јер, да се оно не треба примити ни под којим условом, то ми се показује још јасније, пошто смо направили разлику појединих облика душевне делатности“ (Држава X, 1).

У II књизи (17—20) напада Платон такво песништво што оно у ружној светлости приказује живот богова, хероја, и њихових рођака, било оно алегорично или не: „Млади слушалац не може разликовати шта је алегорија а што није, јер што он прими у таквим годинама, то редовно у њему и остаје, неугасно и непроменљиво“. Уметност, био то еп, или песма, или трагедија, треба да приказује божанства онаква каква су у стварности. Богови су добри и увек једнаки, и као такви треба да буду предмет уметности. Само такво песништво заступају да се допусти у идеалној држави. Против тога принципа често су грешили Хомер, Хесиод и Пиндар.

У III књизи (1—9) Платон износи остале примере штетнога утицаја епске и драмске поезије. Он налази да сликање Хадова Царства и песничке изјаве о срећи неправедних и о несрећи праведних нису подесне за васпитање чувара државе. Затим се осврће на различне миметичке елементе песништва, тј. на оне делове у којима се лица која делају изражавају у директном говору. У тим деловима има момената који се не слажу ни са религиозним осећањем ни са истином. Према томе, ако би чувар државе, који треба да се ограничи на извршавање свога задатка, био задахнут жељом да подражава и да врши више задатака, онда би га многостраност довела дотле да му ништа не успева и да у свему остане *ἄλλογχος*. „Ако се, дакле, чврсто држимо свога првога става да чувари треба да буду слободни од свих других занимања и да, снабдевени пуним познавањем свога задатка, буду најсавеснији неимари државне слободе и да се ничим другим не занимају што се њих не тиче, онда је очевидно да они не треба ништа друго да раде ни да подражавају; а ако подражавају, онда треба одмах да од детињства подражавају оно што доликује њихову позиву, дакле храбре, разумне, скромне, слободне људе и све оно што на то личи, а све оно неслободно да ни не раде ни да буду способни да подражавају, као ни све друго што је ружно, да не би из подражавања заволели истинску стварност онога што подражавају (395 C). Или зар ниси примио да подражавања, ако се из младости непрестано пројежују, постају навика (*ἔθος*) и друга природа (*φύσις*) и

у телу, и у начину говора и мишљења?“ (395 D). У продужењу, затим, каже Платон: „Мислим да их не треба привицавати да се изједначују (*ἀρρομοῦσθαι αὐτοῖς*) ни са мањнитима ни у говору ни у делима. Треба познавати (*γνωστέου*) и мањните и неваљале људе и жене, али се не сме ништа од тога ни чинити ни подражавати“ (396 A).

Платон се, дакле, боји опасности да се не би из подражавања (*μημεισθαι, μημηκ*) развило изједначавање (*ἀρρομοῦσθαι, ἀρρομοῖωμ^χ*), и сматра да је подражавање утолико штетно уколико онога који подражава чини сличним и једнаким ономе што подражава.

Платоново мишљење не може се примити, јер он полази од претпоставке да подражавају и они који драму гледају. Зар читаоци епа говоре или врше оно што читају у епу, или зар гледаоци у позоришту говоре или врше што виде или чују да се говори или врши на позорници? Додуше, човек се може привићи да говори или ради оно што говоре и раде лица у епопеји и у драми, али зар сам песник стоји иза свега онога што говоре и раде лица у његовим делима?

Платон узима да драма подражава најразноврсније појаве: мушкире и жене, младиће и старце, ваљалост и неваљалост, лепоту и ругобу; затим коваче, занатлије, веслаче на галијама и њихове команданте; па рзање коња и рику бикова, шум река, хучање мора, и пуцање громова; најзад, фијук ветра, пљусак леда, шкрипање осовина и точкова, па не само тонове свих могућих инструмената, него и лајање паса, блеку овација, и цркнутање птица. Зар све то да подражавају чувари државе? То лако растура њихову снагу, а они треба да сабирају своју снагу да извршују ону једну службу за коју су одређени (394 E). Зато, ако у идеалној држави треба да се чита који песник, онда то може бити само онај који подражава лепо и добро, *μημητής τοῦ καλοῦ καλυθοῦ*, а за приказивање осталих ствари да је најподеснији начин објективно приказивање, једноставно приповедање, *ἀπλῆ διήγησις*.

На то одговара Аристотелу у гл. V да уметност и не подражава све то, него само оно што је достојно (*μέμησις σπουδών*), а у гл. XXVI он своди замерку Платонову на претеривање глумаца.

Још општије удара Платон на миметичку поезију у X књизи (гл. 1—8), и то на основу свога учења о идејама и њиховим консеквенцијама за теорију сазнања и психологију.

а) Док ми данас узимамо да појмови постоје само у уму, а да предмети имају самосталну егзистенцију, независну од појмова, Платон је узимао да једину праву егзистенцију (*τὸ ὄντως δύ, οὐσία*) имају појмови или идеје (*ἰδέα, εἶδος*), а да предмети зависе од појмова, и да су они према идејама као прасликама (*παραδείγματα*) само слика, подражавање, или

сенка (*δροιώματα, μιμήματα, εἴδωλα, σκιά*) појмова. Према томе, сва миметичка поезија, подражавајући предмете као слике, подражавања, или сенке праве егзистенције, ствара нешто треће (*τρίτον γένυμα ἀπὸ τῆς φύσεως*, 597 Е), што је сенка сенке, слика слике, подражавање подражавања (*μίμημα μιμήματος*), и што је на тај начин двоструко удаљено од праве егзистенције и истине. Ако је бог творац (*φυτούργος*) идеје стола као праве егзистенције (*τὸ δύ*), а столар творац (*δημοιργός*) стола као поједиње појаве (*τοιοῦτον οἶον τὸ δύ*, 597 А), дакле подражавалац идеје, онда је сликар (*μιμητής*) који наслика сто подражавалац онога што је створио столар; сликарево подражавање стола није подражавање стола какав он у ствари јесте (*τὸ δύ ως ἔχει*, 598 В), него само какав се појављује (*τὸ φαινόμενον ως φαίνεται*, 598 В). Према томе, столарев сто, који је тварно-појаван, ближи је бићу стола као праве егзистенције него што је сликарев сто, који је само привиђајан, чиста сенка и опсена. Сликар је, дакле, подражавалац подражаваоца. То што важи за сликара у односу његову према правом бићу и истини, то важи по Платону и за трагичара.

Сад Платон закључује: кад би песници знали праву истину ствари, они би се занимали делима а не подражавањем. Кад би они имали истинско знање, они не би дugo бирали између онога што треба да подражавају (599 А) и слике тога (599 А), него би своју духовну снагу показивали у делима, у практичкој делатности, а не у подражавању (599 В). Знање се манифестије у практичком раду, али ни о једном песнику не дознајемо да је урадио нешто у општу корист, да је, на пример, био добар лекар, као Асклепије, или добар законодавац, као Ликур, Харонд, Солон, или да је што открио што је од општега значаја за практички живот, као Талет Милећанин и Скит Анахаресис, или да се истакао као учитељ начина живота, као Питагора. Укратко: напор који миметичари улажу у своје стваралаштво личи на напор Грка око Троје у којој, по схваташу Стесихорову, није боравила права Хелена, него само љена сенка.

б) Кад би песници истински умели да васпитају људе (600 С), и да су способни за истинско сазнавање а не за улогу подражавања (600 С), људи би их на рукама држали и чували као злато. Али песници су далеко од истине: „Сви песници, почевши од Хомера, подражавају само слике врлине и осталих ствари о којима певају, али се не дотичу истине, него, као што смо говорили, сликар ће направити неку фигуру коју ће за истинског обућара држати људи који знају шта је обућарство исто толико колико он сам, а суде само по бојама и облицима“ (600 Е, 601 А). Вредност узда и њихову практичку сврху познаје само јахач, а занатлија који узде израђује по поруџбини јахачевој већ није онај који има знање (*ἐπιστήμη*), него онај који има веровање (*πίστις*), а подра-

жавалац (*μιμητής*) нема ни знања ни правога веровања—правога мишљења (*δόξα δρθή*) о оном што подражава. Његова уметност нема никакве стварне везе са истином, него се креће на земљишту играчке (*παιδία*, 602 В).

Поезија, дакле, као што Платон мисли, не васпитава, него развесељава као играчка.

в) Напослетку, Платон одбације миметичку поезију што она помаже да се људи лако предају болу (*τὸ δγανχτητικόν*, 605 А), и омогућује да таква осећања (*πάθος*) надвладају ум (*τὸ λογιστικόν, λόγος*). Јер, миметички песник „изазива и храни онај низи део душе и јачањем тога дела упропашћује умни део, исто онако као кад би ко пустио да у граду дођу до моћи неваљаљци и предају град у њихове руке, а упропашти образованији део грађана“. Ево како Платон приказује погубан утицај миметичке поезије: *Кад ми, и најбољи међу нама, слушамо Хомера или кога другога трагичара како подражава некога јунака који је у жалости и који не престаје да јадикује, или јунаке који жалосно певају и од бола у груди се ударају, онда се ми — то ти је познато — радујемо и с пуним учешћем предајемо се осећању, и онога песника који нас највише пренесе у такво расположење озбиљно хвалимо да је добар. — А кад некога од нас погоди сопствена жалост, онда опет кажеш да се поносимо супротним понашањем ако можемо остати мирни и истрајати, уверени да ово доликује мужу, а оно што смо тада у позоришту хвалили жени. — Може ли, дакле, исправна бити она похвала? Смемо ли заиста, гледајући онаква јунака какав нико не би хтео сам бити него би се стидео, радовати се томе и то хвалити а не осећати гнушање? — Онај део душе који се у својим сопственим несрћема устеже и коме је ускраћено да се наплаче, најадикује довољно и насити, а та потреба усађена му је од природе, — тај део душе је онај који песници засићују и коме они угађају. А најбољи део наш од природе, јер није довољно одгајен размишљањем и навиком, попушта у својој чуварској служби томе плачевном делу, јер посматра туђе болове, па за њега није никаква срамота хвалити и имати саучешћа ако какав други човек, ма да сам себе зове добрым, јадикује онако како не доликује; шта више, он оно задовољство које у томе налази сматра за некакав добитак, и не би хтео да презре целу ту поезију само да се не лиши онога задовољства. Јер, чини ми се, само мало њих могу да рачунају да се не може уживати у туђим боловима а да нешто од тога не постане и наше сопствено; јер ко на туђим боловима ојача своје сажаљење, тај га не може лако задржавати у својим боловима. — Не важи ли то исто и за смешно? Ако се сам стидиш да изазиваш смех, а налазиш задовољство и не одбацијеш као рђаво кад посматраш то у позоришту или веома радо слушаш у друштву, онда чиниш исто што и код сцена бола. Јер што си иначе разумом задр-*

жавао наклоност за изазивање смеха, у страху да не изи-
ђеш на глас као лакријаш, њој тада попушташ, па ако си
је онде развио, онда често у својим шалама и не примећујеш
да си прешао у комедијаштво. — Тако је исто и са пожудношћу,
и са гневом, и са свима покретима душе: пожудом, болом,
пријатношћу, за које већ кажемо да нас прате у свима нашим
практичким односима: све то доноси миметичка поезија! Јер
она та осећања залива и храни, а требало би да их суши, и
поставља их да нам влажају, а требало би да нам се покоравају,
да будемо бољи и срећнији, а не гори и јаднији! — Ако, дакле,
Глауконе, сртнеш хвалиоце Хомерове који тврде да је тај пе-
сник одваспитао Хеладу, и да је он ономе ко га узме у руке
за поредак и за образовање људских односа достојан да из-
њега и учи (*μικράνει*) и да по томе песнику цео свој живот
подеси и проводи, онда треба да према њима будеш наклоњен
и пажљив као према људима који ходе најбоље колико им је
могућно, и да им признајеш да је Хомер највећи песник и
први међу свима трагичарима, али да знаш при томе да се у
државу од песништва ништа друго не сме примити до песме
у славу богова и песме које хвале добре људе" (605 С—607 А).

Пре свега, треба нагласити да и Платон, као Сократ,
узима израз *μικράνει* као израз који означава циљ ради
кога би требало да се песници читају или у позоришту слу-
шају.

Платонова осуда миметичке поезије не може се примити. Платонов фанатични острракизам против сликарства, вајарства, и песништва, није друго до последица његовог претераног идеализма. Овај најрадикалнији идеалист што га историја познаје, он који је смртрао да је тело гроб душе (*σῶμα = σῆμα*), и који је идеје и парадигме јео, у идејама и парадигмама дисао, идеје и парадигме рађао, у идејама и парадигмама умирао, није се у својој смелости устезао ни од каквих консеквенција: да уведе државно-полициску цензуру за уметност, да устане против схватања и свога времена и свога народа, да осуди највеће зидаре лепоте: Хомера и Фидију, Есхила и Софокла, кроз чије дела бију најдубље снаге Хеладе и струје највећи
дарови најдаровитијега народа на свету, једном речју: да одбацију ону уметничку Атену, сав онај пританеум лепоте, где се, откад ова Земља постоји, па једноме мәсту и у једно
време изнедрило лепоте више но ма у коме другом месту у свету
и но ма у коме другом времену у историји. Никад у историји
теорија и пракса естетике нису биле у тако дијаметралној
супротности, и никад у историји пракса није вегирала теорију
јачом снагом него што су Хомер и Есхил, Фидија и Полигнот,
Скопас и Пракситело, Софокле и Аристофан, порекли теорију
великог хеленског философа, који је тако наопако разумео
суштину уметничке мимезе.

На Платонову осуду уметности одговорио је Аристотело

својим учењем о катарси, као и целом својом *Поетиком*,
која се може узети као полемика, као протест против његовог
великог учитеља.

Пре свега, на замерку Платонову под а) Аристотело од-
говара овако. Аристотело се слаже с Платоном да је идеја боља
од оне ствари у којој се идеја манифестије у поједином кон-
кретном облику и непотпуно, да је, дакле, опште боља од
појединога, али док уметници стварају типове они баш по-
државају идеје. Јер, песничке творевине нису ништа друго
до баш онај праобрзаз (παράδειγμα), оно опште.

То се разабира из оних места *Поетике*:

1) „Песници подражавају људе који су или бољи од нас
просечних, или гори, или овима слични. То исто налазимо
код сликара, јер је Полигнот, на пример, сликао боље, Паусон
горе, а Дионисије просечне људе... Хомер приказује боље
карактере, Клеопон просечне, а Хегемон Ташанин, који је
први певао пародије, и Никохар, песник *Делијаде*, горе“
(1448 а 3 и даље).

2) „Од атенских песника први је Кратес почeo обделавати
опште говоре и приче, оставивши правац јампски“ (1449
б 7—9).

3) „Историчар и песник не разликују се по томе што први
пише у прози, а други у стиховима — јер би се и дела Херо-
дотова могла дати у стиховима, па би она исто тајко била исто-
рија у стиховима, као и у прози — него се разликују по томе
што један говори о ономе што се истински догодило, а други
о ономе што се могло дододити. Зато и важи песништво као-
више философска и достојанственија ствар него ли историја,
јер песништво више приказује оно што је опште (τὰ καθόλου),
а историја оно што је поједино (τὰ καθ' ἕκαστον). Опште је
кад кажемо да лице с оваквим или онаквим особинама има да
говори или дела овако или онако по веrozатности или по
нужности; а на то песништво и обраћа пажњу кад лицима
надева имена. Поједино је кад кажемо шта је Алкибијад ура-
дио или доживо“ (1451 б 1—12).

4) „Како је трагедија подражавање људи који су бољи
него што смо ми просечни, потребно је угледати се на добре
иконографе (сликаре портретисте). И они, наиме, ма да уносе
у слику индивидуалне црте и на тај начин постижу сличност,
ипак полешавају оно лице које цртају. Тако и песник, кад подражава срдите, или лакоумне, или друге тајке карактере,
треба да их приказује као људе с таквим особинама, а опет
као племените (επιεικεῖς). Као образац (παράδειγμα) ердо-
вита непомирљивца помињем Агатонова и Хомерова Ахила“
(1454 б 8—15).

5) „Како је песник подражавајац баш као сликар или
који други ликовни уметник, нужно је да он свакда подра-
жава једно од овога трога: или ствари какве су биле или какве

јесу; или какве су према казивању и веровању људи; или, најзад, какве треба да буду“ (1460 b 8—41).

6) „Ако неко замера да приказивање није истинито, онда ту замерку треба побијати одговором: али можда треба да буде тако, као што је Софокле изјавио да он приказује људе онакве какви треба да буду, а Еурипид онакве какви јесу“ (1460 b 33—37).

7) „Ако и не може бити онаквих људи како их је сликао Зеусид, ипак се може одговорити да је боље тако их приказивати, јер идеал (узор, тип, *παράδειγμα*) треба да превазилази стварност“ (1461 b 13—15).

Као што се види, Аристотело говори о песнички приказанију радњи као обрасцу, идеалу, типу радњи у којима не долазе до израза поједина лица и поједина времена, него оно опште што припада множини лица и времена. Као Платон, и Аристотело држи да је уметност подражавање (*μίμησις*). Само, док Платон сматра да уметност подражава природу и људе ропски, и зато је осуђује, Аристотело држи да уметност може и да је дужна подражавати стварност природну и људску, али начином који ствара типове, парадигме. Сасвим у духу своје дефиниције, Аристотело учи да уметност превазилази копију стварности и да приказује природну и људску стварност каква треба да буде, тј. како она одговара својој истинској идеји (*λόγος ἀληθής*). Уметност не приказује оно што се додило, или што се догађа, или што постоји, него оно што је потпуна јединствена целина, у којој се поједине радње и поједини догађаји подударају једни с другима и нужно, тј. по закону узрочности и последичности, по закону могућности и вероватности, извиру једни из других. Та нужност и вероватност, по којој такав и такав човек баш тако говори или ради и из чисте могућности прелази у потпуну ентелехију, тј. у оживљену, остварену суштину, и та узрочност и последичност, и та суштественост а не случајност, којом уметник ствара, усавршава и полешава, једном речју: преображава конкретан лик, то је оно што уметност чини философском од историје и достојанственијом од реалне, конкретне природе. Уметност изражава идеал, она приказује парадигму која превазилази стварност, она је огледало идеала, типа, парадигме. Онај ко у уметничком делу није остварио истинску идеју, сагледани идеални облик, није уметник. Уметност која не изражава парадигму није никаква уметност, то је *ἀτεχνία*.

Све то показује да *песнички приказана радња није „слика слике“, „сенка, сенке“*, као што узима Платон, него *прастрика (παράδειγμα)* свих радња које носе исти карактер. Дакле, *песнички приказана радња исти је што и Платонова идеја*. Ако је истина да су уметничке творевине, као подражавање онога што је опште, типично, парадигматично, исто што и Платонове идеје, онда свака права уметност, према томе и

песништво, даје неко знање, учење, искуство, мудрост, па према томе и блаженство.

О песништву као извору сазнања говори Аристотело у гл. IV своје *Поетике*, и у томе је садржан један одговор на Платонове замерке под б) и в), као и одговор на Платоново схватање да идеје сазнају само философи. На Платонову осуду трагедије одговара Аристотело и својом дефиницијом трагедије, нарочито њеним завршним делом: δι' ἐλέσον καὶ φρέσον περαίνουσα τὴν τοιούτων μαθημάτων κάθαρτιν. Израз τῶν μαθημάτων уперен је баш против Сократа и Платона који тврде да уметност не даје τὸ μανθάνειν, и који — видели smo раније — узимају баш тај израз да означе онај циљ ради кога би требало да се песници читају или у позоришту слушају.

Да је лекција μαθημάτων у рукописима правилна, то потврђује и њена веза са другим местима где Аристотело говори о сазнању као задовољству које пружа уметност. Да видимо која су то места.

Своју *Метафизику* почиње Аристотело овим речима: „Сви људи од природе теже за сазнањем. Знак тога је осећање радости у чулним опажањима; јер људи се радују њима баш ради њих самих, без обзира на корист, а највише опажањима која стичемо видом“ (980 a 22—25). По Аристотелу философија нема оно високо порекло које јој даје Платон, него њена нужност излази из самога нагона за сазнањем. Основна функција сазнавања првобитно је уско везана за одржање живота, но доцније она се развија у самосталан циљ, а постизање и непостижане тога циља везано је за карактеристична осећања, од којих је најпримарније чуђење. Сазнање треба да реши чудноватост егзистенције. У томе правцу каже Аристотело у *Речи оци* ово: καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδο ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ· ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἔστιν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι. (1371 a 31—34) — „и сазнавање (учење) и чуђење редовно је пријатно, јер у чуђењу лежи жудња за сазнањем, — зато је занимљива свака чудновата ствар, а у сазнавачу лежи жудња да човек дође у природно стање“.

Говорећи у гл. IV *Поетике* о пореклу песничкога стваралаштва, Аристотело налази да је наклоност ка подражавању заједничка и људима и животињама, али људима у највећој мери, и тиме се они највише разликују од животиња. Та наклоност изражава се на два начина: у самом подражавању и у посматрању творевина подражавања. А откуда та наклоност? Њу је родила потреба за сазнањем: τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μηήσεως τὰς πρώτας (1448 b 8), — „прва сазнава стиче човек подражавањем“. Свакоме се допадају творевине подражавања, јер из њих нешто дознаје. То доказује, каже Аристотело, онај утисак што га имамо од уметничких дела. Да не би изгледало да нам се на слици допада само насликан предмет,

Аристотело помиње мртваце и одвратне животиње. У природи те ствари не волимо да видимо, али их „радо гледамо на слици што је тачније израђена“. Отуда излази да нам се не допада само насликан предмет, него само препознавање. „То долази отуда“, каже Аристотело, „што сазнање (учене, μανθάνειν, прави велико задовољство не само философима него и осталим људима, али ови учествују у томе задовољству само у незнатној мери“ (1448 b 13—14). На ово Аристотело одмах надовезује ову мисао: διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας δρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦτες μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔκαστον οἷον διὰ οὗτος ἐκεῖνος ἐπεὶ ἐάν μὴ τύχῃ προεωρακώς οὐδὲ μάμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τυὰ ἄλλην αἰτίαν, 1448 b 15—19, људи, наиме, зато посматрају слике с уживањем, јер при посматрању слика добивају неко сазнане и домишилају се шта свака слика претставља, на пример: ово је онај. Јер, ако посматрач није већ раније видео предмет који посматра, неће му подражавани предмет изазивати задовољство као такав, него због техничке израђености, или због колорита, или из кога другог сличног узрока“.

То исто изражава Аристотело и у *Ређорици*: ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἥδυ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἥδεις εἶναι οἷον τότε μεμιμημένον, ὀπτερ γραπτή καὶ ἀνδριαντούις καὶ ποιητική καὶ πᾶν ὃ ἂν εἴ μεμιμημένον ἦ, καθὼν ἢ μὴ ἥδη αὐτὸ τὸ μεμιμημένον. οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χάρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὃτε μανθάνειν τι συμβαίνει. (1371 b 4—10) — „пошто нам је и сазнавање (учене) пријатно и чуђење, онда су нам нужно пријатне и творевине подражавања, као слике, статуа, песма, и све оно што је лепо подражавано, ако нам и није пријатна сама подражавана ствар; јер, не радује се човек тој ствари, него ту се ствара овакав закључак: то је оно; дакле, човек нешто дознаје (учи)“.

Поред тога, уметници и стварају, а стварање је пријатно човеку и као рад и као знак способности. „Сви су људи“, каже Аристотело, „испуњени самољубљем, па је зато свима своје пријатно, на пример: своја дела и своји говори“ (*Ређорика*, 1371 b 21). О томе говори Аристотело и у *Никомаховој Етици*, књ. IX, гл. 7: „Сваки уметник воли своје сопствено дело више него што би оно волело њега, кад би добило душу. То се можда највише јавља код песника који су у своја сопствена дела преко мере заљубљени и везују се за њих као да су им то деца... То има свој разлог у томе што је постојање свима бићима достојно жудње и љубави, и што ми утолико постојимо уколико смо радили, тј. уколико живимо и деламо. Својом делатношћу, дакле, уметник је донекле дело, и отуда он воли дело зато што он воли постојање, а то је љубав која је у природи основана. Јер што је он у могућности показује дело у стварности“. Дакле, ако у сазнавању лежи жудња да човек дође у

природно стање, и ако је уметницима стварање пријатно и као делање и као знак способности, онда је сазнавање и стварање и знак живота, а живот је пријатан.

Према свему што је изнесено, Аристотело, супротно Платону, тврди сазнавање не даје само философија, него и уметност, и то уметност живим људима, а философија идејама. Затим не дознају истину само философи као што узима Платон, неко и осмили људи (μανθάνειν οὐ μόνον τοὺς φιλοσόφους ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοὺς ἄλλοις ὅμοιοις, *Поетика* 1448 b 13—14), само сазнавање осталих људи не допире далеко: они „не учествују у сазнавању у знатној мери“. Уосталом, уметници би изгубили разлог стваралаштва кад људи не би имали нешто смисла да приме у се духовну природу која зрачи из чаробних облика једног уметничког дела, и кад не би имали духовне радозналости и способности да сазнају истину, „а људи су од природе довољно обдарени способношћу за сазнавање истине, и већим делом погађају истину“ (*Ређорика* 1355 a 15). Најзад, кад је у екстази, у божанском заносу, у белом усијању, велики трагичар се уноси у страсти својих фигура и приказује људску судбину с опште а не с појединачне стране, као што то чини историја, па и гледаоци доживљују неку екстазу и, уносећи се у судбину јунакову и у оне снаге које ту судбину одређују, они се ослобођавају окова свога индивидуалног ускога живота, посматрају јаде живота људскога с вишег етичког видика, разумеју их и мire се са сазнавањем (τὸ μανθάνειν) оних снага које с планом владају у привидном хаосу општега људскога живота. На тај начин трагичари постају учитељи живота и пророци. У томе правцу и Страбон, који стоји на Аристотелову становишту, полемишући с Ератостеном, који је усвајао Платоново схватање да је уметност само παιδία = φωγγωγία, каже у *Географији* (I, 2, § 5) ово: „Смемо ли уметност песникову схватити друкчије него ли као уметност која говорима подражава живот? А како би могао подражавати онај ко живот не познаје и не разуме? Јер врсноћу песникову не оцењујемо као врсноћу тесара или ковача; ова нема везе с лепотом и узвишеном ћу, а врсноћа песникова присно је везана (συνέευκται) с врсноћом човека, и немогућно је да неко буде добар песник ко већ раније није био добар човек!“

Од свих наведених места најважнија је за решавање проблема дефиниције трагедије гл. IV у самој *Поетици*. У њој ми подвлачимо ове изразе:

- 1) τὰς μανθάνεις... διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας,
- 2) ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοὺς φιλοσόφους ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοὺς ἄλλοις ὅμοιοις,
- 3) ὅτι συμβαίνει θεωροῦτες μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔκαστον.

Значај тих мисли допуњавају и осветљавају наведена места из *Ређорике* и наведено место из *Никомахове Етике*.

Резултат је свега тога овај: уметност даје сазнање; а то Аристотело каже и у завршном делу своје дефиниције. Дакле, не само философија, него и уметност решава чудноватост егзистенције, само на свој начин. С том чудноватошћу рве се Платон у својим идејама, Аристотело у свом философију о ентелехији, Полигнот у епосима својих фигура, Есхил у судбинама својих јунака, Рембрант у оним мистичним светлостима и провидним тамама, Бетховен у сонатама и метафизикама својих симфонија, Микеланџело у свом посебном царству и небу што га оживотворава у тврдој мраморној материји, вечно мучен тежњом за обликом који никда у потпуности не постиже. Ту чудноватост савлађује Достојевски својим сном о љубави која све обухвата, Његош лучом микрокозма, Лаза Костић мудрошћу која зрачи из песме *Santa Maria della Salute*. С подношја на врхунац планине може се пењати с различних страна, али горе, на врхунцу, сви деле радост која долази од боравка на висинама и уживања лепоте на њима. Сви они иду једном врхунцу: и Платон, и, Аристотело, и Полигнот, и Есхил, и Рембрант, и Бетховен, и Микеланџело, и Достојевски, и Његош, и Лаза Костић: један појмовима и идејама, други драмама, трећи бојама четврти тоновима, пети ударцима свога длета, шести романима, седми религиозним еповима, седми лирским песмама.

После овога, огледајмо поближе саму Аристотелову дефиницију трагедије.

У уводним речима VI главе Аристотело каже: „А сада говоримо о трагедији, пошто одредимо њену суштину из онога што је већ раније речено“. Према томе, дефиниција трагедије доноси се као резултат претходних извођења, и у њој не би смело ништа бити што већ није утврђено ранијим појмовима. То је сагласно с правилом које сам Аристотело поставља: „Очевидно је да онај није поставио никакву дефиницију ко није дефинисао посредством ранијих и познатијих одређења (*Toikika VI 4*, 141 b 1), јер ко добро дефинише, он мора дефинисати посредством рода и разлика; а то мора припадати ономе што је свакако познатије и раније него врста“ (*Toikika VI 4*, 141 b 25).

Трагедија је, пре свега, *μίμησις πράξεως* = подражавање радње. Раније, одмах у почетку, каже Аристотело за све уметности уопште да подражавају: „Дакле, епопеја и трагедија затим комедија и дитирамб, па највећи део аулетике и китарикије, све те уметности уопште подражавају“ (1447 a 14—17). Према томе, у дефиницији трагедије *μίμησις* је *πρῶτον γένος* (*genus proximum*), а остало су све разлике, *αἱ διαφοραὶ* (*differentia specifica*). Што Аристотело тачније означује трагедију као подражавање радње, тиме је везу е за ону групу уметничких дела у која иду епопеја и комедија.

Долазе даље разлике: *σπουδαῖς καὶ τελεῖς μέγεθος ἔχούσης*. То су разлике којима Аристотело одваја трагедију од осталих уметничких дела у групи, и то разником *σπουδαῖς* од комедије. А раније, 1449 b 10—12, казано је у чему се епопеја *спаже* с трагедијом: 1) епопеја подражава као и трагедија (*μ.μησίς ἐστιν*, то их дели од поучних песама какве су Емпедоклове); 2) подражава у стиху (*μέτρῳ*, то их дели од мима и дијалога); 3) подражава што је достојно и необично (*σπουδαῖσιν*, то их дели од комедије); 4) обимна је као и трагедија (*μεγάλη=μέγεθος ἔχούσης*, то их дели од нома и дитирамба). Разликом *τελεῖς μέγεθος ἔχούσης* одваја Аристотело трагедију од епопеје.

Шта је *σπουδαῖς*, може се закључити из онога што Аристотело раније, 1449 a 30—35, утврђује као обележје комедије. Ту се за обележавање комедије узимају појмови *γελοῖς* = смешан и *φαῦλος* = незнатањ, ништаван. А још раније 1448 a 1 стоји: „Како уметници подражавају радње људске, онда нужно следује да ове буду необичне (*σπουδαῖοις*) или ништавне (*φαῦλοις*)“, а 1448 a 17 стоји; „И баш у томе постоји разлика између трагедије и комедије, јер ова хоће да подражава горе људе (*χείροις*), а она боље од оних који данас живе (*βελτίους τῶν νῦν*). Одатле следује да је *σπουδαῖος* исто што и *βελτίους τῶν νῦν*, а *φαῦλοις* исто што и *χείροις τῶν νῦν*. Израз *μίμησις πράξεως σπουδαῖς* веома су важни за објашњавање смиса а катарсе, јер они најречитије говоре за *καταρτικαν υἷησαι τραγεδιες* у етичком правцу. Израз *σπουδαῖς* највише је уперен против Платона који у *Држави* 602 В миметичку уметност држи за играчку: *ἴγαν παδάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν*.

Шта значи *τελεῖς* види се из онога што Аристотело раније, 1449 b 13—15, каже; Затим, и у томе разликује се од ње (sc.трагедије) што има дужину радње, Док, наиме, трагедија нарочито иде за тим да јој се радња изврши за један дан или само за нешто мало преко тога, епска радња је, што се тиче времена, неограничена.“ Према томе, изразом *τελεῖς* одређена је мера обима трагедије за разлику од епопеје.

Разликом *ἡδυσμένῳ λόγῳ*, тј. песничким изразом, одваја Аристотело трагедију од комедије за коју, по 1449 a 19, важи *λέξις γελοῖς*, а разликом *χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* одваја је од епопеје. Епопеја, као и трагедија, има *ἡδυσμένον λόγον*, али се од ње разликује *τῷ δὲ τῷ μέτρῳ ἀπλοῦ ἔχειν*, 1449 b 11—12, тј. што има једноставан стих кроз цело дело, а то је хексаметар, а трагедија, која се дели на хорске партије и на дијалог, има према својим различним партијама нарочите метричке облике. О томе говори Аристотело и у гл. I кад расправља о средствима подражавања, а то су ритам, говор и хармонија: „А има неких уметности које се служе свима поменутим средствима, тј. ритмом, и песмом, и метром, као уметност дитирамбска и номска, па затим трагедија и комедија. А разликују се што се прве две уметности служе

свима трима средствима у исти мах, а друге две само делимице“ (1447 b 23—26).

Разликом δρόντων καὶ ὁ δὲ ἀπαγγελίας одваја Аристотело трагедију од епопеје, за коју је раније, 1449 b 11—12, речено да се од трагедије разликује тиме што се она, поред једнотавног метра, служи приповедањем. Још раније, 1448 a 25—26, речено је: „Отуда, Софокле би, с једне стране, био исти подражавалац као и Хомер, јер обадва подражавају необичне људе“. Али по чему се разликује драмски подражавалац од епскога? Драмски песник подражава δὲ δρόντων, а епски δὲ ἀπαγγελίας, тј. у драми се радња као врши, а у епопеји приповеда.

Најзад, разликом δὲ ἑλέου καὶ φόβου одваја Аристотело трагедију од комедије, јер је раније у гл. III, 1448 a 25—27, речено: „Отуда, Софокле би, с једне стране, био исти подражавалац као и Хомер, јер обадва подражавају необичне људе, а с друге стране као Аристофан, јер сбадва подражавају људе који делају и неку радњу врше“, а доцније у гл. V, 1449 a 32—35: „Јер, смешно је нека грешка и наказа која не доноси бола и није погубна; на пример: смешна личина, то је нешто ружно и наказно, али не боли“. Дакле, по чему се разликује трагичар од комичара? Видели смо раније да комедија подражава оно што је φαῦλον. Али не све, него само оно што је αἰσχρόν = ружно. Али ни све ружно, него само оно што је смешно, јер грбав човек је ружан, али није смешан. Смешно је, дакле, само неки део ружнога, а то је нека грешка и нека ругоба која не доноси ни бола ни пропasti, дакле која не изазива ни страха ни сажаљења. Трагедија подражава необичну и потпуну радњу која је болна и погубна, дакле која изазива осећање страха и сажаљења. По томе, дакле, разликује се трагичар од комичара.

Преостају, напослетку, речи περάνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. О појму παθημάτα Аристотело раније не говори. У ствари, у рукописима не стоји παθημάτων, него μαθημάτων, као што смо раније казали, а о појму μαθημάτων Аристотеко говори у гл. IV. Лекција παθημάτων је конјектура коју је учинио Trincaveli. А баш та конјектура изазвала је велику забуну и читаву шуму литературе која покушава да реши на тај начин створену загонетку Аристотелове дефиниције, па се ни до данас није дошло до јединствене интерпретације. Ја налазим да је лекција кодекса с изразом μαθημάτων правилна, јер и то синоји у вези с оним ишто Аристохел је расправља у гл. IV, 1448 b 3—24, где говори о сазнању које се стиче подражавањем и где долазе изрази:

1) τὰς μαθήσετς . . . διὰ μηδῆσες τὰς πρώτας,

2) δέ τι μανθάνειν οὐ μένον τοῖς φίλος βροτοῖς ἥδιστον. ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις δμοῖς,

3) δέ συμβαίνει θεωρησύνας μαγθάνειν καὶ συλλογίσαθαι τι ἔκαστον.

Да отгледамо сада значење израза κάθαρσις.

Тај израз има неколико значења. Говори се о прочишћавању медицинском, психичком, етичком, мистичком, религиозном, и естетичком.

Катартика у религиозном смислу нарочито је била развијена као вештина отклањања опасних утицаја из области духовна.⁴⁾

У медицинском смислу налази се термин κάθαρσις у Хипократа и Галена: κάθαρσις purgatio absolute dicitur Hippocrati quum humores prava qualitate affecti et noxii vacuantur, sive id natura moluntur, sive sponte fiat aut medicamento⁵⁾.

У религиозном и етичком значењу налази се тај израз код Питагороваца, по чијем је учењу душа везана за тело, а смрт значи ослобођење душе од тела.⁶⁾ По обавештењу Аристоксенову, у заставника Питагорина учења музика је била средство за прочишћавање душе, и J. Burnet узима да Аристотелово учење о катарси вуче своју лозу из питагоризма,⁷⁾ а из њега исто учење изводи и E. Howald.⁸⁾ То би могло да важи за Аристотелово учење о катартичном утицају музике, које он износи у Политици VIII, 7 (1341 b 32 и даље), али учење о катартичном утицају трагедије, ми држимо, има друго порекло. Учење Питагорине школе о одржавању чистоте живота прихватио је Емпедокле и, везујући га са религиозном доктрином о селењу душа, изнео га у делу Καθαρμοῖ (Lustralia).⁹⁾

Платон у својим делима говори о различним врестама катарсе.

У Крашилу (405 A) говори он о катарси у медицинском и религиозном правцу. Аполон се јавља као θεὸς καθαρῶν, тј. ка божanstvo које врши очистилачу улогу и лекара и свештеника.

У Тимеју (89 A) говори Платон само о чишћењу тела које се постиже гимнастичким вежбама, вожњом, јахањем и лекаријама.

У Федону тврди Платон да само духовна чистота даје право сазнање. Да би достигао чисто сазнање (καθαρῶς εἰδέχεται 66 D, καθαρῶς γνῶναι 66 E, καθαροῦ ἐφάπτεσθαι 67 B), треба

4) E. Rohde, *Psyche*, II Bd, Tübingen 1935, pg. 71 и даље.

5) Stephanus, *Thes. L. Gr. s. v. κάθαρσις*.

6) E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, I Teil, I Hälfte, Leipzig 1923, pg. 564, 566.

7) Burnet, *Early Greek Philosophy*, third edition, London 1920, pg. 98; немачки превод: *Die Anfänge der griech. Philosophie*, übs. v. Else Schenkl, Leipzig u Berlin 1913, pg. 86.

8) E. Howald, *Ethik des Altertums*, München u. Berlin 1927, pg. 17.

9) U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Καθαρμοῖ des Empedokles*, Berlin 1929, Verlag der Akademie der Wissenschaften in Kommission bei W. de Gruyter u. co, pg. 4, 36.

философ да тежи за тим да му дух буде чист (*διάνοια κακοφαρμένη* 67 C). „И док живимо, бићемо, по свој прилици, најближи знању на тај начин ако будемо што мање општили и дружили се с телом, колико је већ прека потреба, и ако се не будемо испуњавали његовом природом, него ако будемо од њега чисти (*καθαρεύωμεν αὐτοῦ*) док нас бог сам не ослободи. И овако чисти и ослобођени безумља телеснога (*καθαροὶ ἀπαλλαγμένοι τῆς τοῦ σώματος ἀρροσθυγῆς*), бићемо по свој прилици с другим чистотама и сазнаћемо сами собом сву нагу истину“ (67 A).¹⁰⁾ Истина и врлине, по Платону, нису друго до неко чишћење душе од телесних задовољства и непријатности сваке врсте: „Ако се то (тј. телесна задовољства, страх и све друго што је томе слично) одвоји од сазнања и замени једно за друго, таква врлина, бојим се, биће некаква сенка и зацело ропска, и у њој неће бити ништа здраво ни истинито; а истина била би зацело неко чишћење (*κάθαρσίς τις*) од свега таквога, па ће и разборитост, и праведност, и храброст, и сама мудрост, бити неко очишћење (*καθαριός τις*). Ј чини ми се да и они који су завели посвећивање у свете тајне нису били рђави људи, него зацело давно наговешћују: ко неочишћен и непосвећен стигне у Хад, лежаће у глибу, а ко стигне тамо очишћен (*κακαθαρμένος* и посвећен, становаше са Боговима“ (68 C).

Прочишћавање је основни појам и Плотинове етике; као Платон, и Плотин сматра катарсу као избављење душе од чулних задовољства, као уздизање духа до сазнања и врлине; и Плотину све врлине нису друго до чишћења, која се не односе на душу као такву, јер она није упрљана, него само на њен однос према телу.¹¹⁾

Најзад, у *Софистију* говори Платон о катарси као делатности која одваја оно што је горе од болега *τὸ χετρού ἀπὸ βελτίους ἀποχορίειν* 226) D, која задржава оно што је боље, а одбацује оно што је горе (*καταλείπουσα μὲν τὸ βέλτιον διάκρισις, τὸ δὲ χετρού ἀποβάλλουσα* 226 D), која једно задржава, а отклања све оно што је наваљало (*λείπειν μὲν θάτερον, ἐκβάλλειν δὲ ὅσου ἄν τοι τὸ φλαῦρον* 228 D). Постоје две врсте чишћења: једно које се односи на тело и друго које се односи на душу (227 C), а ова има две врсте неваљалости: једна одговара болести а друга ружноћи код тела. Болест (*ὑβρίς*) није друго до ометање онога што је с природом сродно од стране неког погубног утицаја, а ружноћа (*αἰσχος*) отсуство праве мере како се јавља у свему што је наказно (228 A). У болести душевне Платон рачуна

¹⁰⁾ Није ли *ἀρροσθυγή* уопште извор људске трагичности? И зар се ми, проживљујући судбину трагичнога јунака, не ослобађамо неразборитости у себи и постаемо прочишћени (*καθαροί*)? Према томе, зар не би катарса коју Аристотело има на уму била сећања из Платона?

¹¹⁾ *Enn.* I, 2, 3; I, 6, 6; III, 6, 5.

плашњивост (*δεῖλία*), неумереност или дрекост (*ἀκολασία, ὕβρις*) и неправедност (*ἀδικία*), а у ружноћу многе и разноврсне појаве незнања (*τὸ δὲ τῆς πολλῆς καὶ παντοδαπῆς ἀγνοίας πάθος* 228 E). Као што у телу болести отклања лекарска вештина и ружноћу гимнастика, тако дрекост, неправедност и плашњивост у души отклања вештина кажњавања, кривични закони (*κακεστικὴ δίκη*), а све врсте незнања отклања просвећивање (*διδασκαλικὴ* 229 A), опомињање или саветовање (*γούφεταική* 230 A) и доказивање (*ἔλεγχος* 230 D). Ово последње назива Платон најважнијим и најодличнијим од свих чишћења (230 D).

У *Софистију* налазимо неколико веома важних и значајних места која су у вези са говором о катарси, а на основу којих можемо поуздано закључити да је Аристотелова концепција катарсе њихов одјек.

1) 228 A: „Нисмо ли опажали у души несигурних људи супротност између мишљења и жудња, између духа и страсти између разума и болова, и у свему осталом што можестајати, једно према другом у узајамном односу? И све је то од природе срећено“ (*ἔν γε γενῆ γε μὴ δὲ διάγκης ἔμπταυτα γέγονεν*).

Где налазите такве супротности јасније приказане неголи у трагедији? Где имате класичнији пример душе не подвојености и несагласности између разбора и страсти неголи у Еурипидовој *Медеји*, где Медеја каже:

*καὶ μανθάνω μέν, οὐδὲ δράν μέλλω κακά·
θυμός δὲ κρείττων τῶν ἔμῶν βούλημάτων.*

(Већ увиђам у каква зла се упуштам,
ал' страст је јача него моје намере).

Њену подвојеност Овидије црта овим речима (*Metamorph.* VII 17)

Excute virgineo conceptas pectora flammis,
si potes infelix! — si possem, sanior essem.
Sed gravat invitam nova vis; aliudque cupido,
mens aliud scadet. Video meliora proboque:
deteriora sequor.

(Из срца девојачког избаци распламтелу ватру
ако јадница можеш! Да могу, боља бих била.
Нова ме сила преко воље притисла, — једно ме љубав
саветује, а друго разум. И видим боље и примам,
али за горим идем).

2) 228 C, D: „Све што је обдарено кретањем и што себи поставља неки циљ и покушава да га достигне, али при свакој навали мимоиђе га и не погоди пут — зар ћемо казати да тај неуспех долази (*αὐτὰ πάσχειν*) од правилне мере узајамних односа (*ὑπὸ συμμετρίας τῆς πρὸς ἀληγοῖς*) или, напротив, од отсуства тога (*ὑπὸ ἀμετρίας*). Но, ипак, знамо да се незнање код душе не јавља друкчије него недраговољно (*ἄκοσαν πᾶσαν πάθη ἀγνοοῦσαν*)¹²⁾ А незнање (*τὸ ἀγνοεῖν*) није ништа друго до

¹²⁾ Cf. πᾶσαν ἄκοσαν πάθη 230 A

застрањивање (*παραφροσύη*) душе која тежи на истину, јер губи пут правилнога сазнања.“

Где се овакве ситуације лепше приказују неголи у трагедији, где лица иду за неким циљем, али га не достижу или страдају због индивидуалне духовне слепоће, која је уопште извор трагичности? Ваш застрањивање (*παραφροσύη*) тих лица постаје њихова трагична кривица или заблуда (*ἀμαρτία*), о којој Аристотело говори у *Поетици* 1453 а 10 и коју у *Реторици за Александра* 1427 а 31 овако дефинише: намерно неко зло чинити зови неправдом, а у незнану (δι' ἀγνοιαν) неку штету чинити треба звати заблудом” (*ἀμαρτίαν*).

3) Има једно незнане које отклања опомињање (*νοοθετική*). То чине родитељи са децом. Друго незнане састоји се у томе што многи верују да знају а немају нарочитог знања (τὸ μὴ γνωτέότα τὸ δοκεῖν εἰδέναι 229 С.) Такво незнане зове се необавештеност или непросвећеност (*ἀμάθια*), и такво, незнане отклања васпитање (*παιδεία* 229 D.). Неки су дошли до уверења да има људи који уображавају да су мудри, па унапред одбацију да нешто дознаду у оној области за коју мисле да њоме потпуно владају. То је уверење потпуно оправдано, и људи тога уверења, да отклоне заблуду код људи са уображеним знањем, раде овако: „Ономе ко уображава да правилно суди а при томе говори као у тартањ, постављају своја питања. Затим, док се они којима се упућују та питања изражавају час овако час онако, испитивачи лако испитују њихова мишљења, и својом дијалектичком вештином своде та мишљења на исто и постављају их једно према другоме; на тај начин доказују (*ἐπιδειχνόσαν*) да та мишљења, везана истовремено за један предмет и у истом односу узета за друге ствари као и у истом значењу, стоје у противуречности једно према другоме. А они други, опажајући то, љуте се на се, али се покоравају испитивачима, и на тај начин ослобођавају се од својих великих и упорних мишљења, а то је од свих ослобођења и најпријатније чути и у исти мах за онога ко га собом искуси постаје најпоузданјије. Јер они који их на тај начин прочисте (οἱ καθαρούσες αὐτὸς), драги младићу, мисле о томе управо онако као што су мислили они који лече тело да тело не може с уживањем примати пружану храну пре него ко не избаци из њега оно што смета. Тако су и они држали о души да она не може имати користи од пружаних сазнања (τῷ προσφερομένῳ μαθημάτῳ) пре него онај који доказује не нагна у стид онога коме доказује и отклони му (*ἔξελόν*) поуком (обавештењима, сазнањима, *μαθήμασιν*) мишљења која сметају, и прочисти га (*καθαρὸν ἀπορήν*) и испуни уверењем да зна само оно што запело зна, а више не“ (230 В, С, D).

Као што се види, наведено место говори о доказивању (*ἐπιδειχνόσαν* 230 В), а то доказивање доноси необавештенима, дакле онима који пате од аматхије неке поуке и сазнања (*μαθημάτα*) која их прочишћују. То нас опомиње на једно место у *Поетици* (1456 а 34 и даље) где се, такође, говори о доказивању у драми: „Што се тиче расправљања о мислима, то може наћи своје место у *Реторици*, јер то иде више у ту област испитивања. А у област мисли рачунам све оно што говором треба постићи. Ту спада и доказивање (*τὸ ἀποδειχνύουσι*), и побијање (*τὸ λύειν*), и изазивање осећања, као што су сажаљење, и страх, и гњев, и друга слична, а и приказивање каквога предмета као великог или незнатног“.

Шта излази из овога? Излази то да је Аристотело улогу дијалектичара доделио, *mutatis mutandis*, трагичарима. У ствари, Атењанима, које су звали „пријатељима беседе“ и чија су деца почињала говорити месец дана раније но на другим местима,¹³⁾ сав је живот био дијалогичан, а као што се драма развила из духа лирике, тако се и дијалектика развила из дијалогичног духа драме. Шта је драма у односу према лирици? Ево шта је: *Während die Lyrik wie die ihr folgende Rhetorik die subjektive Parthenahme steigert, übt das Drama gleich der Dialektik schon kritisches Gericht und führt den Helden, Sänger, Redner von der Tribüne zum Tribunal, das Maß und Schranke setzt“¹⁴⁾ Само, док дијалектичари прочиšćавање врше посредством све теориске поуке и пружањем сувих савета (*διδασκαλία*); трагичари то врше без теориске дидаскалије, изношењем лепих примера који се обраћају не само нашој памети, него и нашем срцу и нашем осећању. Јуди често могу врло добро разумети разлоге дијалектичара, па да то ипак остане без даљега утицаја на владање и не ухвати никаква корена у души. „Да пођу за разлогом, они треба да су разлог *осећили*“,¹⁵⁾ а да људи осете разлог, за то им најбољу прилику даје драма својом уметничком обрадом. Па то и Аристотело тврди у *Поетици* надовезујући на оне реченице што смо их малопре навели ове: „Очевидно је да се и при обраћању радње треба држати истих правила, кад год треба да се нешто тако приказује да изазове сажаљење или страх и да буде знатно и вероватно. Разлика је само у томе што догађаји треба непосредно да се чине такви, без обавештавања (*ἄνευ διδασκαλίας*), а при говору лице које говори треба да то тек постиже и да се према његовом говору развија. Та који би још задатак имало лице које говори кад би оно о чему говори било пријатно и без његових речи“.*

¹³⁾ Plat Leg. 641 E, Tertull. De anima 20, Isoer. XV 295

¹⁴⁾ Joël, Geschichte der antiken Philosophie, Tübingen 1921, pg. 792.

¹⁵⁾ Богдан Поповић, Наведено дело, стр. 42.

Ова три наведена места из *Софиста*, доведена у везу с Аристотеловом дефиницијом трагедије, а нарочито изрази из последњег места τὰς τοις μαθήματι ἐμποδίους δόξας ἔξελων, καθαρὸν ἀποφήνη δαյη παμ νεсумњиве индиције које риче емендацију παθημάτωνа ушврђују лекцију кодекса μαθημάτων.

Према томе, дефиниција трагедије гласила би у преводу овако: „Трагедија је уметничко дело које отменим говором, и посебним за сваку врсту у појединим деловима, подражава необичну и потпуну радњу од извесне величине, а то подражавање посредством лица која дела у а не приповедају и посредством сажаљења и страха врши прочишћавање онаквих¹⁶⁾ сазнања“.

Каква су то сазнања? То су сазнања која долазе од проживљавања изазваног осећањима сажаљења и страха што их имамо за лице које у драми трпи и страдава. Да се из онога што проболујемо, прострахујемо, проосећамо, проживљујемо делање унаково у драми, дакле из онога што је обухваћено изразом παθήματα, развија сазнање, неко подизање духа у смислу животне мудrosti, то је познато. А да се за ту стечену мудрост узима израз μαθήματα, или τὸ γνῶναι, види се из ових примера:

1) Хомер у *Илијади* XVII 30—32:

ἀλλά σ' ἐγώ γ' ἀταχωρήσαντα κελεύω
ἔς πληθὺν λέναι μηδ' ἀντίος ἵστασ' ἐμεῖο
πρὶν τι κακὸν παθέειν ρέχθεν δέ τε νῆπιος ἔγυνω
= „него ја ти наређујем да се уклониш и да пођеш натраг у мноштво, и немој стајати насупрот мени док не претрпиши какво зло, а свршено зна и будала“.

2) Хесиод у *Делима и данима* 216—218:

ὅδὸς δ' ἑτέρηγρι παρελθεῖν
κρείσσων ἐς τὰ δίκαια δίκη δ' ὅπερ ὅβριος ἴσχει
ἐς τέλος ἔξελθοσι· παθών δέ τε νῆπιος ἔγυνω
= „други пут је бољи да стигнеш до правде; правда се држи изнад охолости кад је дошла до циља; и будала зна кад настрада“.

3) Есхил у *Агамемнону* 186—188 каже ово:

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὄδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν

¹⁶⁾ То јест сличних онима која помиње у чл. IV. Да се τῶν τοιούτων не мора односити на δὲ ἐλέου καὶ φόβου, показао је у H. Otto у својој расправи *Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie*, Berlin 1928, pg. 22-27.

„пут показа (тј. Див) до мудрости, и постави да реч важи: патњама се памет стиче“.

А доцније 261 и даље: „А патницима Правда одмерава ово учење (παθοῦσι μαθεῖν): будућност чуј кад је сванула, а одбијај да је дознаш унапред!“

4) Херодот I 207: τὰ δέ μοι παθήματα ἔόντα ἀχάριτα μαθήματα ἐγεγύες „моје горке муке постадоше ми науке“.

5) Пиндар у *Епиникијама*, и то Isth. I 39 и даље:
νῦν δ' αὐτὶς ἀρχαῖς ἐπέβασε πότμος
συγγενῆς εὐαμερίας. δ πονήσας δὲ νύφ
καὶ προμάθειαν φέρει

= „сада опет њему сину стара ведрина, срећа рода његова. А патња у срцу уме да роди обазривост“.

6) Платон у *Симбосиону* 222 В:

„Баш ово говорим и теби, Агатоне, да те овај не превари, него да се причуваш кад си сазнао за наше страдање, и да се не учиш памети, као и будала, као што вели пословица, тек онда кад настрадаш“ (παθήτα γυῶνατ).

7) Филон, претставник хеленистичко-јудејске философије, V, M. 2: „Пошто потомци патње (πάθος) предака нису узели као поуку (μάθημα) за скромност“.

Из ових примера јасно се види да су Грци за оно сазнање, за ону поуку, за оно искуство које долази од проживљене патње, узимали израз μάθημα. Према томе, и *Аристотел* је могао да за оно искуство и за ону мудрост јасновиту, коју гледаоци имају после приказивања или читања драме, узме исти израз какав се налази у горњим примерима и какав смо јој у лекцији кодекса.

Да ствар тако стоји, види се још и из овога примера. Да се опет вратимо на оно место у *Рейорици* 1731 b 4 и даље. Ту стоји: „Пошто нам је и сазнавање (учење) пријатно и чуђење, онда су нам нужно пријатне и творевине подражавања, као слика, статуа, песма, и све оно што је лепо подражавано, ако нам и није пријатна сама подражавана ствар; јер, не радује се човек тој ствари, него ту се ствара овакав закључак: то је оно; дакле, човек нешто дознаје (учи)“. Ово смо већ раније навели. Одмах после тога долази ова реченица: „Овамо спада у и перипетије и мучно спасавање из опасности; јер све је то чудесно“.

Обратите пажњу на изразе: „сазнавање пријатно“ — „слика, статуа, песма“ — и „перипетије“! На што вас упућује ово „перипетије“? На трагедију, неоспорно. Јер, Аристотел у *Посмисци* и расправља о томе шта је перипетија (преокрет) и препознавање. Ево тих места:

1) 1450 a 36—38: „Осим тога, најважнија средства којима нас трагедија забавља, то су делови приче, наиме преокрети и препознавања“.

2) 1452 а 15—19: „Простом радњом зовем тајву радњу која се за време дешавања развија, као што је већ одређено, повезано и јединствено, без преокрета или препознавања, а сложеном тајву која се развија уз препознавање, или уз преокрет, или уз обое“.

3) 1452 а 23—25: „Преокрет, то је окретање радње у противу од онога што се намерава, а то се, као што кажемо, врши по вероватности или по нужности“.

Кад доведемо у везу оно место из *Реторике* и ова места из *Поетике*, шта можемо закључити? Можемо закључити то да су и љер истије љријатне јер нам љрују неко задовољство, а што задовољство састоји се у сазнавању, учењу, симпатији јивотне мудроши која човека љрочишије.

Да ствар тако стоји, види се и отуда што Аристотело у *Поетици* говори о нарочитом задовољству, пријатности, миљу, (*οικεία ήδουνή*) што га даје трагедија. Он говори о томе у три маха:

1) 1453 а 33—36: „Песници попуштају и угађају осећању гледалаца. Али на тај начин не развија се трагичко допадање него то пре доликује комедији“.

2) 1453 б 8—13: „А песници који, рачунајући на сценска средства, не иду за страшним, него само за чудесним, они уопште немају више ништа заједничко с трагедијом. Јер не треба од трагедије захтевати свако уживање, него само оно које је за њу особито. А како песник треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха приређује подражавањем, очевидно је да он узроке тога утицаја треба да унесе у саме догађаје.“

3) 1462 б 12—15: „Ако, dakле, трагедија одудара свима тим преимућствима, а поред тога и посебним уметничким задатком — јер те уметности не смеју да изазивају ма какво уживање, него само оно које смо раније поменули — онда је очевидно да трагедија заслужује првенство, јер она свој циљ потпуније постизава него епопеја“.

Најзад, Аристотело помиње и посебно уживање које долази од епске уметности, 1459 а 17—21: „Што са тиче епскога песништва, које подражава приповедањем и у стиховима, јасно је да оно треба приче састављати драмски, као у трагедијама, тј. да се оне везују за једну јединствену, целу и завршену, радњу, која има почетак, и средину, и завршетак, да би, као једно и потпуно живо биће, изазивало уживање своје врсте.

Шта излази из овога? *Аристотело налази да трагедија љруја нарочито задовољство, које се разликује од онога које даје комедија и од онога које даје епопеја.*

У чemu се састоји то нарочито задовољство које треба да пружи трагедија? Аристотело сам одговара, 1453 б 10: *ἀπὸ ἔλεου καὶ φρέσος διὰ μηδίσεως*. То нарочито задовољство до-

лази, dakле, од трагичке радње (уметничког подражавања) која се развија тако да у читаоцима или у гледаоцима изазва осећања страха и сажаљења.

То Аристотело неколико пута истиче:

1) 1452 а 3—4: „Трагедија не подражава само радњу која је завршена него и догађаје који изазивају страх и сажаљење“.

2) 1452 б 1—2: „Јер, такво препознавање и такав преокрет изазиваће или сажаљење или страх, а као такве радње важе баш оне које трагедија подражава“.

Затим, прича треба да је склопљена „тако да доцнији догађаји долазе као последица из претходних, било по нужности било по вероватности“ (1552 а 20—21).

Најзад, трагичар има да покаже да је онај ко у трагедији пати *ἀνάξιος*, тј. онакав који пати више него што зајслужује, јер само такав изазива сажаљење, и *ὅδοιος* тј. онакав који је гледаоцу сличан, јер само такав изазива страх (1453 а 5).

Овим је Аристотело показао каква треба да буде трагичка радња и каква треба да буду лица, да би гледаоци имали осећања сажаљења и страха.

Ако после свега тога доведемо у везу:

1) оно што Аристотело каже у *Реторици* 1731 а 31—34, да је наиме „*сазнавање* (*τὸ μνηθάνειν*) и *учење* (*τὸ θαυμάζειν*) редовно *љријатно* (*ἡδό*), јер се у *учењу* открива жудња за *сазнавањем*, — зато је занимљива свака чудновата ствар, а у *сазнавању* се изражава жудња за доласком у стање које је урођено“, и

2) оно што каже у *Реторици* 1371 б 4—10, да је наиме „*љријатно* (*ἡδό*) и *сазнавање* (*τὸ μνηθάνειν*) и *учење* (*τὸ θαυμάζειν*), зато нам се нужно *дойадају* и творевине подражавања, као слика, статуа, песма, и све оно што је лепо подражавано, ако нам и није пријатна сама подражавана ствар; јер, не радије се човек тој ствари, него ту се ствара овакав закључак: то је оно; dakле човек нешто *дознаје* (*μνηθάνειν τι*). Овамо спадају и перипетије и мучно спасавање из опасности; јер све је то чудесно“, и

3) оно што каже у *Поетици* 1448 б 13—14, да наиме „*сазнавање* (учење, *μνηθάνειν*) прави велико *задовољство* (*ἡδοστον*) не само философима него и осталим људима, али ови учествују у томе задовољству само у незнатној мери“, и

4) оно што каже у *Поетици* 1448 б 15—19, да наиме „људи посматрају слике с уживањем, јер при посматрању слика добивају неко знање и *домишиљају* се шта свака слика претставља; на пример: ово је онај. Јер, ако посматрач није већ раније видео предмет који посматра, неће му се подражавани предмет свидети као такав, него због техничке

израђености, или због колорита, или из кога другога сличног узрока“.

дакле, ако све то доведемо у везу с оним што Аристотело каже у *Поетици* 1543 б 10—12, да наиме „не треба од трагедије захтевати свако уживање, него само оно које је за њу особито. А како песник треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха приређује подражавањем, очевидно је да он узроке тога утицаја треба да унесе у саме догађаје“:

онда се може закључити да се то посебно задовољство које долази од трагедије оснива на сазнавању (*μηνθάνει*) гледалаца да догађаји у драми теку у узрочној вези, и на сазнавању (*μαθεῖ*) да су се трагички догађаји који се одиграли пред њиховим очима, и за које су држали да су према карактерним особинама јунака немогући, развили по закону унутрашње нужности или по закону вероватности. Овакав закључак нарочито је неминован на основу схватања кад место у *Поетици* тада *ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μηῆσεως ἡδονή*, 1453 б 11-12, доведемо у везу са местом у *Поетици τὰς μαθήσεις* διὰ μηῆσεως, 1449 б 8.

Такво приказивање догађаја *προτιπήσκει* сазнање гледалаца, показујући им судбину људску уопште и богатећи их мудрошћу коју доноси сам живот. У томе смислу схвата трагичку уметност и Горгија, чију је дефиницију трагедије забележио Плутарх у чланку *De gloria Atheniensium* V: „А процвате и прослави се трагедија, која је постала чудесан предмет слушања и гледања, и која је приказивањем прича и доживљаја, као што каже Горгија, пружала обману, при којој је онај који је њоме обмануо праведнији неголи онај коме обмана није успела, а онај који је обмањен *мудрији* (*σοφώτερος*) неголи онај на кога обмана није утицаја.“

III

Да бисмо још јасније схватили шта ја Аристотело хтео да каже својом дефиницијом трагедије а нарочито њеним завршним делом, морамо обратити пажњу не само на оно што је он казао пре дефиниције, а то смо учинили раније, него и на оно што каже у својим извођењима после дефиниције. Пошто је дао саму дефиницију, Аристотело налази да свака трагедија има нужно 6 делова по којима је оваква или онако и који нису међусобно по величини одељени, а то су: прича, карактери, мисли, сценерија, језик и музика. Од свих тих делова највећу вредност има прича, и то Аристотело с нарочитом љубављу доказује. Главни моменти његових извођења ово су:

(1) Прича је најважнији део, јер је циљ трагедије приказивање људскога живота у срећи и несрећи, а среће и несреће нема без делања, а делање се подражава причом;

„Најважнији од тих саставних делова, то је склоп догађаја. Јер, трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота (*πράξεως καὶ βίου*).¹⁾ И срећа и несрећа лежи у радњи, и оно што чини циљ нашега живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему... Затим ако неко редом наниже изразе који одлично приказују карактере, и донесе сјајну дикцију, и лепе мисли, свим тим још неће испунити оно што се показало као задатак (*ἔργον*) трагедије, него то може много пре испунити она трагедија која се слабије послужила тим стварима, али која место тога покавује причу и добар склоп догађаја. Осим тога, најважнија средства којима нас трагедија занима (*ψυχηγεῖ*), то су саставни делови приче, наиме преокрети и препознавања... Оно, дакле, што је основа и, у исти мах, душа трагедије, то је прича“ (1450 а 16—40, 1450 б 1—3).

(2) Склой догађаја треба да је јакав да радња *ποιητεῖ* константнији, извесну *целину* и одмерену величину, као самотвор: „После ових одређења, расправљајмо сада о томе какав треба да буде склоп догађаја (*σύστασις τῶν πραγμάτων*), кад је већ то прва и најважнија ствар у трагедији. Утврдили смо да је трагедија подражавање неке завршене и целе радње која има извесну величину, јер је цело и оно што нема никакве нарочите величине. А цело је оно што има почетак, средину и свршетак. Почетак је оно што се само не појављује нужно после нечега другога, него, напротив, после тога појавило се нешто друго или се појављује; свршетак се зове оно што је обрнуто, што се само појављује после нечега другога било нужно било редовно, а после тога ништа друго не долази; најзад, средина је оно што се и само појављује после нечега другога и после тога опет нешто друго. Према томе, добро склопљене приче не треба ни да почину ма чим, ни да се завршују ма где, него да се користе поменутим правилима. Затим, оно што је лепо, било то живо биће било свака ствар, која је састављена из поједињих делова, треба не само да те делове има добро повезане, него да има и одређену величину, не ма какву, јер оно што чини лепоту, то је величина и поредак“ (1450 б 22—37).

(3) Радња је самотвор онда кад су сви њени делови *πο-vezani* узрочном везом: „Према томе, као што се код осталих

¹⁾ Упореди с овим што и Хорације каже, *De arte poetica* 317—248:
*Respicere exemplar vitaes morumque iuuebo
doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces*
(казају ученом песнику нека пази на образац живота и карактера и отуда нека изводи живе гласове).

уметности које подражавају једно подражавање везује за једну једину ствар, тако и трагичка прича, пошто је она подражавање неке радње, треба да подражава једну радњу, и то целу. Поједини делови догађаја треба да буду тако повезани да се целина, ако се ма који део премеће или одузима, одмах ремети и растура. Јер нешто што се може додати или не додати а да се ништа не примећује, то више није битан део целине“ (1451 а 28—34).

(4) *Од узрочности и последичности зависи јединство радње, а јединство је поштребно да радња буде једна, а једна да буде вероватна, ошта, штична, а штична да се види да она није „сенка сенке“: „Из онога што смо досад рекли очевидно је и то да није песников задатак износити оно што се догодило, него оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности. Историчар и песник не разликују се по томе што први пише у прози, а други у стиховима — јер би се и дела Херодотова могла дати у стиховима, па би она исто тако била историја у стиховима, као и у прози — него се разликују по томе што један говори о ономе што се истински догодило, а други о ономе што се могло догодити. Зато и важи песништво као више философска и достојанственија ствар неголи историја, јер песништво приказује оно што је опште, а историја оно што је поједино“ (1451 а 35—36, 1451 б 1—8).*

(5) *Радња чији делови теку узрочно изазива слутње и очекивања. Она је извор и занимљивости, јер се занимамо за лице за које се бојимо и с којим учесствујемо у његову делављу: „Трагедија не подражава само радњу која је завршена, него и догађаје који изазивају страх и сажаљење, а то се највише и више дешава кад се догађаји развијају против очекивања једни из других. На тај начин изазивају догађаји још јачи утисак неголи онако кад би се догодили сами од себе и случајно“ (1452 а 3—7).*

(6) *Као нјусна и вероватна последица развија се из склопа приче преокрет и преизнавање. Сасвим радње треба да је такав да се нјусно или вероватно догоди преокрет у теку радње, тј. да лице које је до некога времена сматрало да иде у срећу сазна да иде у несрећу и обратно: „Све то (тј. преокрет и препознавање) треба да излази већ из самога склопа приче, тако да доцнији догађаји долазе као последица из претходних било по нужности било по вероватности. Јер у томе лежи велика разлика да ли догађаји долазе због тога или само иза тога. Преокрет, то је окретање радње у противно од онога што се намерава, а то се, као што кажемо, врши по вероватности или по нужности. У Едипу, на пример, долази пастир да обрадује Едипа и да га ослободи од страха због матере; али кад му ради тога изјави ко је,*

он постизава баш противно... Препознавање је, као што и само име већ каже, прелажење из непознавања у познавање, па затим у пријатељство или непријатељство са оним лицима која су одређена за срећу и несрећу“ (1452 а 19—33).

(7) *Трагичка радња треба да се развија тако да изазива осећања страха и сажаљења, а ради страха и сажаљења не сме песник да ма каква лица учини несрећним, него само некаква: „На што треба нарочиту пажњу обратити и што треба избегавати при склапању трагичке приче, и како ће се постићи задатак (*έργον*) трагедије, о томе би требало расправљати одмах после онога што је досад речено. Дакле, како склоп најлепше трагедије треба да буде не прост него сложен, и да подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење, јер баш у томе лежи особитост таква подражавања, онда из тога излази јасно најпре ово: ни честити људи не треба пред нашим очима да доживљају пад из среће у несрећу — јер то не би изазивало ни страха ни сажаљења, него гнушење; затим, ни рђави из несреће у срећу — јер то је најнетрагичније од свега: тај случај не испуњава ни један од услова који се постављају, он не изазива ни осећање човештва, ни сажаљење, ни страх. Најзад, ни веома рђав човек не сме из среће да се стровљају у несрећу. Такав склоп изазивао би, додуше, осећање човештва, али не би изазивао ни сажаљења, ни страха, јер сажаљење изазива онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама сличан. Зато, таква радња неће изазивати ни сажаљења ни страха. Према томе, преостаје само један човек по средини. А такав је онај који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоче и свога неваљаљства, него због неке погрешке (кривице), а то је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом, као Едип, и Тијест, и други угледни чланови из таквих породица“ (1452 б 29—40, 1453 а 1—12).*

(8) *Трагички страх и трагичко сажаљење долазе од трагичке радње, а овој је извор природе људска, која у слећој, у незнану, у заблуди, неправду чини. Тијична трагичка радња настаје онда кад се своји гоне, а та трагичност не види се пре док се своји не преизнају као своји: „Осећање страха и сажаљења може се изазивати утицајем сценерије, али и самим склопом радње, а то је боље и одаје бољега уметника.²⁾ Јер, и без обзира на извођење, прича треба*

²⁾ У том смислу и Хорације каже, *De arte poetica* 99—105:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt
et quocumque volent animum auditoris agunto.
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
humani voltus. Si vis me flere, dolendumst
primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent,
Telephe vel Pelei: male si mandata loqueris
aut dormitabo aut ridebo.

(Није дosta да песme буду лепе; нека су слатке и дух слушача

да је тако саздана да онај који само слуша како се догађаји развијају осећа и зебњу и сажаљење због онога што се дешава, као што би то свако осетио слушајући причу о Едипу... Како песник треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха приређује подражавањем, очевидно је да он узрок тога утицаја треба да унесе у саме догађаје... Такве радне (тј. које изазивају страх и сажаљење) морају вршити лица која су међусобно или непријатељи или лица која нису ни једно ни друго. Ако непријатељ навали на непријатеља, то не изазива никаква сажаљења, ни док то чини, ни док то намерава; утиче само болна радња као таква. То исто тиче се лица која међусобно нису ни пријатељи ни непријатељи. Међутим, кад такве болне радње настану међу својима и међу пријатељима, на пример, ако убија брат брата, или син оца, или мајка сина, или син мајку, или то намерава или какву другу пропаст спрема, — то је градиво које треба тражити" (1453 б 1—7; 11—13; 14—20).

Дакле, прича и склоп догађаја, то је оно без чега се не може постићи оно што се показало као задатак и као дејство трагедије (δὴ τῆς τραγῳδίας ἔργον), а тај задатак и то дејство што је друго до δι' ἐλέου καὶ φόβου περικίνουσα τὴν τοιούτων μαθημάτων κάθαρσιν?

Уметност приказује живот, а живети значи, у ствари, осећати и проживљавати, и ми у осећању и осећањем, у проживљавању и проживљавањем, једино и постојимо. А тек из осећања и проживљавања извире сазнање, знање, искуство. Остварење живота, уметност је пунија него живот сам; она је проживљавање које се, одржавано напоменама и открићима, издигло из себе као мирис из цвета, и постало веће и садржајније но живот који не може да сам себе садржи, јер се не може одвојити од себе и не може се зауставити на себи да би се освестио и сачувао. Предајући се уметничком делу, човек се труди да пронре у намеру уметникову, и, најзад, кроз узне-мирено проживљавање, кроз топлу симпатију, кроз неко осећајно уједињавање, идеал уметника творца постаје и његов идеал. Гледајући пред собом извођење трагедије, и уносећи се у космос уметников, а он је његова сопствена остварена мисао, ми се можемо отkritи у својој најпунијој мери, јер проживљавање тога космоса покреће и наше снаге којих иначе нисмо свесни и упознаје нас са законима који управљају људским животом а које иначе нисмо познавали. Пренесени у свет уметнички најбоље драме, која је чаробни додир

нека заносе куда год хоће. Као што се лице људско смеје с онима који се смеју, тако и плаче с онима који плачу. Ако желиш да ја заплачеш, треба најпре тебе да боли; онда ће ме твоје невоље дирнути, Телефе или Пелеју. Кад говориш нескладне беседе, или ћу васпрати или ћу се смејати).

свега, ми добивамо храну и слободу да снажније осећамо и јасније видимо ствари, једном речју: да пуније живимо и смисленије сагоревамо, док у свету изван уметности немамо тога, и на тај начин налазимо своје место које ми осећамо, волимо, и разумемо, и које нама најбоље одговара. Ту човек има прилике да се пренесе у осећања и мисли других људи, и ту се учи саосећати са њима, добива извежбанија осећања и способност за много дубље разумевање живота, а та навика онда преноси се и у живот изван уметности³. Зато је и потребно да трагедија изазива осећања страха и сажаљења, тј. да лица која врше радњу буду таква да се можемо за њих бојати и жалити их: ἀλλοτρίον γάρ που πάθος ἡ μίμησις αὐτοῖς (sc. τοῖς θεαταῖς) γίγνεται — јер је то за гледаоце подражавање странога осећања⁴.

Према томе, онима који због своје погрешке или због своје заблуде (*ἀμφετίχ*) падну у екстреме врлине, дакле онима који су у истом положају као трагични јунаци, или још могу доћи у сличан положај, трагедија даје могућност да пониру у свој сопствени живот и своју сопствену судбину, и да уопште јасније и потпуније загледају у тајне људскога живота; она постаје огледало њихових сопствених осећања и мисли, огледало њихове природе и њихова живота. По сведочанству Аристотелову, већ је Алкидамант, један од ученика Горгијина, назвао *Одисеју καλὸν ἀυθωρωπίον βίον κάτοπτρον* — лепим огледalom људског живота (*Реторика* 1406 б 12). Упоређивање драме са огледалом живота, *speculum vitae*, понавља се у неизброжним варијацијама кроз светску књижевност, а место *speculum vitae* долази још и *imago veritatis, imitatio consuetudinis*. Пречишћено сазнање, тј. оно искуство што се стиче док се човек уноси у страдање оних који су истих осећања и мисли као и он, пружа једнима упутства за преображавање живота, а другима утешу да своје болове од удараца живота лакше подносе. Од драме као огледала живота полази и Шекспир: „Ал' не будите ни одвећ питоми, но нека вам вашрођени разбор буде отхранитељ: удесите реч по радњи, радњу по речи, с особитом пажњом, да не прекорачите никад смерности природе; јер све тако претоварено противи се задатку глумовања, коме је смрт у почетку и сад, био и јесте, изнети, знate, природи огледало; показати врлини и ено рођено лице, злоби њену рођену слику, а самом веку и телу времена његов облик и отисак“ (*Хамлет*, чин III, појава 2)⁵.

На овај начин, схватањем трагичке уметности као средства за пречишћавање сазнања и преобразовање живота,

³⁾ Види Аристотелову *Политику* 1340 а 23—25.

⁴⁾ Plat. Rep. 604 E.

⁵⁾ Виљем Шекспир *Хамлет*, превео Лаза Костић, издање Мале библиотеке у Мостару, стр. 102.

Аристотело је одговорио и Сократу шта се може научити од трагичара (а он је узимао дела њихова и испитивао у чему је њихов смисао, не би ли, у исти мах, и научио што од њих: ἦ τὸν τοῦ καὶ μηδέποτε πάρ' αἴτων) и, у исти мах, и Платону, који тврди да трагичка уметност залива путеност, гнев, пожуду, бол, итд., место да их суши, и да нам она та осећања поставља за господаре, а требало би да нам она буду подложна, да будемо бољи и срећнији, а не гори и јаднији. Из Аристотелове дефиниције трагедије и из његових правила каква треба да буде трагедија излази противно: *трагедија нам даје могућности да се унесемо у та осећања, да им одмеримо вредносћ, па да се предајемо онима која нас дижу, а одвикавамо од оних који нас руше.*

Додајмо томе оно што Аристотело каже да је песничка уметност мудрија и више вреди од историје. Поред специјаљне реалности и поред све индувидуалности, она даје опште елементе, суштину и основу појава, њихову типичност, и законе њихове природе. Оно што зрачи из појаве, то није само нешто што лежи у њој, него нешто опште, *идеја, праобразац, парадигма*, која оспособљује уметника да изнесе недостатке стварности. У томе смислу изражава се и Плотин: „Треба знати да уметности не подражавају оно што се просто види него се издижу до идеја које су порекло природе, а затим и додају много из сопствене природе. И из своје ризнице лепоте допуњују оно што недостаје; тако и Фидија није створио Дива по нечemu што је својим очима видео, него га је схватио онако какав би Див био кад би хтео да нам изиђе пред очи.“⁶⁾ У томе правду и Хорације означује задатак уметности: *proprie cunctia dicere*, тј. својим изразом изнети оно што је опште добро.⁷⁾ Кад све узмемо на ум, онда долазимо до закључка да *трагедија човека прочишићује уколико га васишича, уколико му даје мудрост и ушехе* (*παιδεία*), а то Аристотело назива „украсом у срећним, и уточиштем у несрећним данима“. А један други философ рекао је: „Као што вароши треба украсавати заветним даровима, тако душе добрима васпитања“ (*ἀναθήματα — μαθήματι*).

Нема никаква разлога да не узмемо да је Аристотело, теоретичар уметности, своје схватање катартичнога утицаја уметничких творевина делио са схватањем најбољих представника уметности хеленске. О циљу уметности изразио се, на пример, Аристофан у *Жабама*, 1008 и даље, овако:

'Απόκριγαί μοι, τίνος οδυσσεκ χρή θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
Δεξιότητος καὶ νοοθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώποις ἐν ταῖς πόλεσιν

⁶⁾ Enn. V, 8, 1.

⁷⁾ *Der arte poetica*, 128

Есхил. Одговори ми ради чега се треба дивити песнику? *Еурипид*. Ради способности и ради поуке, јер ми и бољима чинимо људе у државама.

Такво схватање уметности имао је и беседник Ликург, који је слушао Платона и Исократа, а пријатељевао са Демостеном. У својој беседи *Прошив Леократа*, у којој радо наводи лепа места из песника, он каже (гл. 26): „Хоћу да вам наведем и Хомера с похвалом. Јер ваши оци сматрали су га за тако ваљана песника да су поставили закон да се сваке пете године за празника Панатенеја од свих песника једино његове песме казују, и тиме су Хеленима показали да су најлепша дела узели за образац. Па и право је: јер закони због краткоће не поучавају, него наређују што треба чинити, а песници, подражавајући живот људски, одабравши најлепша дела, саветују разлагањем и доказивањем“ (*μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως ... συμπείθουσιν*).

Разуме се да је Ликург овако мислио и о трагичарима, јер је он био онај који је, поред осталога, саградио Дионисово позориште, у коме је поставио статуе тројице највећих трагичара, док је препис њихових дела дао на чување у државни архив. Он, дакле, држи да „песници саветују људе разлагањем и доказивањем, а на који се начин боље може стечи оно што Аристотело зове *κάθαρσις μαθημάτων* него на тај начин што се слуша разлагање и доказивање што га на свој начин врши уметност? Према томе, и Ликургове речи *μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως* потврђују смисао лекције кодекса.

Таквом схватању дао је израза и Страбон у својој *Географији*. Полемишући са Ератостеном, најмногостручнијим и најјнатнијим научником Александријским, он каже, I, 4, § 10: „Јер није истина што Ератостен каже да сваки песник иде само за тим да забави, а не да поучи (*στοχάζεται φυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας*); напротив, најпаметнији од оних који су нешто о песништву рекли зову песништво неком првом философијом“. Затим I, 2, § 3: „Јер он (тј. Ератостен) каже да сваки песник иде за тим да забавља, а не да поучава. Напротив, стари зову песништво првом философијом, која нас од детињства уводи у живот и учи нас понашању, осећању и деланju, а уз то осећамо и задовољство; шта више, наши земљаци тврдили су да је једини песник мудрац. Зато су државе хеленске и образовале дечаке најпре у песништву, и то зацело не ради чистога забављања, него ради учења мудrosti (*σωφρονισμός χάρις*), пошто већ и сами музичари који дају поуку у певању, лири, и свирали, присвајају себи ту заслугу, јер они тврде да они одгајају и оплемењују карактере (*παιδεύτικοί γάρ εἰναι φασὶ καὶ ἐπχωρθωτικοὶ τῶν ἡθῶν*). А може се чути не само од Питагороваца где то говоре, него се и Аристоксен тако изражава, а и Хомер је певаче назвао учитељима музике.

дрости... Зар није требало да каже да песник једно износи само ради забављања, а друго ради поучавања; али он каже само ради забављања, а не ради поучавања.“

Да је Страбон познавао Аристотелово учење о уметности, види се из његових израза; εἰσάγουσαν (sc. τὴν ποιητικήν) εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς, а ове изразе узима и Аристотело у *Поетици* 147 a 28: μιμοῦται καὶ ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις а израз μεθ' ἡδονῆς у вези је с Аристотеловим: μιμθάνειν ἡδιστον. Изразима после διδάσκουσαν одговара место и у Платоновим *Законима* II 655 D: ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἔστι τὰ περὶ χορείς ἐν πράξεις τε πλυτοδαποῖς γιγνόμενα καὶ τόχις καὶ ἥθεσι μιμήματα διεξιόντων ἑκάστων = „играње у колу састоји се у подражавању начина живота, јер појединци подражавањем изводе оно што се појављује у сваковрсним радњама, судбинама и карактерима.“

Да је наше тумачење Аристотелова схватања катаре с правилно и сасвим у духу Аристотелову, показује и један фрагмент из комедије *Дионизусе* од Тимокла, једнога од претставника средње атичке комедије и савременика Аристотела. Тај фрагмент, због карактеристичних израза који иду у прилог нашој тези, наводимо у оригиналу у целини:

ὅταν, ἀκούσου, ἦν τί σοι δοκῶ λέγειν.
ἀνθρωπός ἔστι ζῷον ἐπίπονον φύσει,
καὶ πολλὰ λυπήρ δ βίος ἐν ἑαυτῷ φέρει
παραψυχάς οὖν φροντίδων ἀγεύρετο
5 ταῦτας· δ γάρ νοῦς τῶν ιδίων λήθην λαβών
πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγῆσις πάθει
μεθ' ἡδονῇς ἀπῆλθε παἰδευθεὶς ἄμφι.
τοὺς γάρ τρχωδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκόπει
ώς ὠρελοῦσι πάντας δ μὲν ὧν γάρ πένης
10 πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλερον
γενούμενον ἡδη τὴν πενίαν ῥάρον φέρει
δ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων ἐσκέψατο
δρυθαλμῷ τίς εἰσὶ Φιγεῖδαι τυφλοί
τεθνηκέ τῷ παῖς ἡ Νιόβη κεκού φικεν
15 χωλός τίς ἔστι, τὸν Φιλοκτήτην δρῆ
γέρων τις ἀτυχεῖ, κατέμαθεν τὸν Οἰνέα
ἀπαντα γάρ τὰ μείζον' ἡ πεπονθέ τις
ἀτυχήματ' ἄλλοις γεγονότ' ἐν γο οὐ μενος
τὰς αὐτοῦ αὐτοῦ συμφορὰς ἥττον στένει⁸⁾

„Чуј, друже, хуку да ти нешто кажем ја.
За муке човек везан је од природе

⁸⁾ Th. Kock, *Comicorum atticorum fragmenta*, vol. II, Lipsiae MDCCLXXXIV, pg. 453;
Athenaeus, *Dipnosophistae*, edidit G. Kaibel II, lib. VI—X pg. 2-3.

и многе јаде живот носи у себи.
За бриге ову себи нађу утеху:
кад дух му јаде сопствене заборави,
па сав се туђим патњама позабави,
он одлази с уживањем и с поуком.
Та гледај какву корист свако добива
од трагичара. Кад сиромах увиди
да Телеф поста већи пројак од њега,
већ лакше своју подноси немаштину.
А ко је махнит, исцели га Алкмеон.
Кад боле очи, ето слепих Финида.
Ко жали дете, утеши га Ниоба.
Хромоћу лакша судба Филоктетова.
А бедан старац дознаје за Енеја.
Ко узме на ум да су све те невоље
већ други премучили, још и крупније,
сам онда своје јаде лакше уздише.“

Ми налазимо да је овај фрагмент најбољи коментар завршном делу Аристотелове дефиниције трагедије. Тимокле је савременик Аристотела, и он је у овом фрагменту изнео Аристотелово учење о катарси коју врши трагичка уметност. То се види из значајних израза који се налазе у фрагменту, а ти изрази налазе се и у Аристотеловим списима и у изјавама других писаца које се односе на објашњавање циља уметности.

Прво. У шестом стиху фрагмената има израз φυχαγωγηθεῖς, а у Аристотеловој *Поетици* 1450 a 36—37: πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς φυχαγωγεῖς πράγματα, τοῦ μάθου μέρη ἔστιν, αἱ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις = „осим тога најважнија средства којима нас трагедија забавља, то су делови приче, наиме преокрети и препознавања“, затим 1450 b 17—18: ἡ δὲ ὅψις φυχαγωγεῖς δὲ μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἡδιστα σίκειον τῆς ποιητικῆς = „сценски апарат, додуше, пружа нам забаву, али је тај елемент веома далеко од уметности и најмање битан за пе-ничку уметност.“

Друго. У седмом стиху фрагмената има израз παιδευθεῖς, а Аристотело у *Политици* 1341 b 35—38 каже: φαμὲν δ ὁδὸς ἐνεκεν δρελεῖας τῇ μοσακῇ χρῆσθαι δεῖν, ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν καὶ γάρ παιδεῖας ἐνεκεν καὶ καθάρσεως = „и ми тврдимо да се музика не негује само ради једнога кориснога циља, него ради више њих, наиме виспитања и катарсе.“

Треће. Седми стих фрагмената има израз μεθ' ἡδονῆς, а четрнаести κεκούφικεν, а Аристотело у *Политици*, говорећи о лечењу и катарси оних који су склони сажаљењу и страху — а то значи оне који су пријемљиви за позоришну уметност — и уопште неком осећању, и катарси других уколико од таквих осећања пада нешто на њихов део, каже 1342 b

14—15: καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κονφίζεσθαι μεθήδονης = „и сви доживљују неку катарску и олакшање вељано с осећањем задовољства.“

Четврто. Тимокле у осмом и деветом стиху каже да трагичари користе свима ως ὀφελόσι πάντας, а Аристотело на наведеном месту *Поетике*, 1448 b 13—14, каже да учење није само филозофима веома пријатно него једнако и осталима.⁹

Пето. Тимокле спомиње драмске личности: Телефа, Алкмеона, Финеиће, Ниобу, Филоктета, Енеја, а то су све личности из драма које и Аристотело спомиње у *Поетици*, а Алкмеона, Ниобу и Филоктета (Софоклова, Еурипидова и Теодектова) спомиње у *Никомаховој Ешици*.

Шесто. Тимокле у петом стиху има израз δυός (sc. ληθη λαβών), у десетом καταρκθών, у шеснаестом κατέμαθεν, у осамнаестом ἐνυούμενος, а сви ти изрази обележавају онај круг духовних делатности у које иду и оне које Аристотело обележава изразом μανθάνειν, а резултат је тога μάθημα. Трагедија, наиме, даје гледаоцима прилику да задовоље не само емоционалне него и интелектуалне функцијске потребе. Пре свега, она апелира на сазнавање, на τὸ μανθάνειν; она хоће да нас увери у нешто, а то постизава посредством онога што Ликург зове λόγος καὶ ἀπόδειξις, и само из тога уверења може да дође прочишћавање као отклањање онога што је горе, а задржавање онога што је боље. Најзад, већ је и *Епихарм* казао: νοῦς ὄρῃ καὶ νοῦς ἀκούει τάλλα κωφὰ καὶ τεφλά = „ум види и ум чује, друго је глуво и слепо.“

Седмо. Тимоклово τῶν ἴδων ληθῆν λαβῶν потсећа на оно Хесиодово δυσφρούεων ἐπιλήθεται; а то обара Wilamowitz-ово схватање да Грци нису били свесни катарсе. Теорију катарсе нису први донели Аристотело и Тимокле, него су је нашли у предању које иде још од Хесиода. Општи смисао Тимоклова фрагмената је овај: живот човеку доноси πολλὰ λυπηρά, и кроз оно што је човек видео и проживео у трагедији живот му постаје лакши, смањују му се τὰ λυπηρά. С тим се слаже и оно што о прочишћавању говори Плутарх,⁹ по коме песме јадиковке и погребна музика стављају човека испрва у узбуђење и нагоне га на сузе, али по томе, пошто су изазвале душу да се гласно изјадикује (εἰς οὐκτον), одузимају оно што је у души болно, τὸ λυπητικόν, а то је, мање или више, оно што Тимокле општијим изразом зове πολλὰ λυπηρά, а што Периkle у својој беседи, видели smo, зове τὸ λυπηρόν

Осмо. По Тимоклу трагичка уметност помаже човеку да лакше подноси невоље живота, да подношење бола сведе на праву меру. С тим се слаже и оно што о прочишћавању говори *Јамблих*: „Ако се снаге људских болних осећања задржавају, онда се оне јаче појављују; али ако их пустимо у

⁹) *Quaestiorum convivalium* III 657 A.

кратку активност и до извесне праве мере (ἄχρι τοῦ σύμμετρον, ad mensuram iustum), оне производе умерену радост (χαίρουσι μετρίως) и задовоље се, и по томе се очисте (ἀποκαθαρόμενοι) саветом а не истискују се насиљем. Зато, гледајући у комедији и трагедији туђа болна осећања (ἀλλότρια πάθη) савлађујемо своја и умеравамо их (μετριώτερα ἀπεργαζόμενα) и очишћујемо се.“¹⁰⁾ Јамблихово ἄχρι τοῦ σύμμετρον опомиње нас на Аристотелово учење да недостатак и превршеност школе опстанку бића и разарају га, а одржава га само оно што је према мери: τὰ σύμμετρα καὶ ποιεῖ καὶ αὔξει καὶ σύζει = „права мера и ствара, и снажи, и одржава“ (*Никомахова Етика* 1104 a 18).

Девето. Тимоклово приказивање катарсе слаже се и с оним што каже Прокло, од кога дознајемо да су Аристотело и други брачници драмске уметности у великој мери осуђивали Платона што из своје државе одбације драмску уметност и сам се Прокло чуди што Платон одбације трагедију и комедију, „и то док оне помажу да се прочисте осећања (πρὸς ἀφρούσιν τῶν πάθων), која нити се могу потпуно уклонити нити је опет корисно угађати им, а треба им само подесна узбуђења (ἐν καιρῷ κινήσεως), које се за време приказивања тако задовољи да нам она осећања у остало време не додијавају.“¹¹⁾ Трагедија и комедија могу осећања с умереношћу задовољити (ἐμμέτρως ἀποπιμλάνει τὰ πάθη), и кад излече оно што је у осећајима болно (τὸ πεπονγός), осећања могу бити од користи за власпитање (εὐεργά πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν).¹²⁾

Десето. Тимоклово ὁδον φέρει πήπτον στένει, и Јамблихово ἄχρι τοῦ σύμμετρον προχύμεναι χαίρουσι μετρίως и μετριώτερα ἀπεργαζόμενα, и напослетку Проклово ἐμμέτρως ἀποπιμπλάνει τὰ πάθη, — све нас то опомиње на Аристотелово етичко учење о делању у коме нема ништа ни сувише ни премало. Савршено делање или врлина, то је држање праве мере или средине (μεσότης) између две крајности: једне која претставља оно што је недовољно (ἔλλειψις) и друге која претставља оно што је претерано (ὑπερβολή). Храброст је, на пример, средина између страшивости и смелости, умереност између неосетљивости и пожудности, дарежљивост између тврдичлукава и расипања. Врлина се састоји у одржавању праве мере и средине. Што има меру, и што се држи средине, то је најбоље. Ниоба, на пример, својом охолошћу изазива богове, а то је ἐπερβολή, то је βρίσ, и зато она страда. Као што каже Аристотело о Ниоби: „Али како су једне жудње и једне пријатности по својој врсти добре и достојне похвале — јер

¹⁰⁾ Ja mblichi *De mysteriis liber*, ad fidem codicum manu scriptorum recognovit P. Partey, Berolini MDCCCLVII, I, 11.

¹¹⁾ Procli Diadochi *In Platonis Remp comm. ed.* Guil. Kroll, I, p. 42

¹²⁾ Ibidem, I, p. 49.

нека задовољства по природи се могу желети, а друга су противна томе, и још друго лежи у средини између тога двога, као што смо раније приметили о новцу и користи, о победи и части — онда што се тиче целе прве и средње класе, није афект и жудња и љубав за осуђивање, него само извесно претеривање у томе. Зато кога против разума или освоји нека од природе лепа и добра ствар, или се он поведе за њом, ко се, на пример, преда осећању части више него треба, или деци, или родитељима — и такве су ствари једно добро, и коме то на срцу лежи, тај заслужује похвалу, али и у томе има некога претеривања (*ἔστιν τις διερβολή*), ако, на пример, неко као Ниоба изазива у борбу same богове, или као Сатир, с надимком *φιλοπάτωρ* (оцољубица), претера у оданости према своме оцу, јер је он у својој лудости прешао сваку меру — у томе, дакле, нема никаква зла из наведеног разлога, јер од ствари које се по природи желе свака се жели ради себе same, само су претеривања рђава и треба их избегавати као за-блуде (*ἀμαρτήματα*).¹⁸ Ово место даје нам веома значајан прилог да потпуно уђемо у оно што је Аристотело разумевао под катарсом у својој дефиницији трагедије. Катарса, дакле, почиње у сferi интелигенције (*τὸ μανθάνειν τὰ μαθήματα*), а завршава се у сferi осећања, у својењу осећања на праву меру (*μετριοπάθεια*).

Као што се види, нигде наведени писци не говоре о циљу трагедије у смислу прочишћавања сажаљења и страха, него кроз отклањање незнанња (*ἀμαθία*), кроз та *μαθήματα*, а то се добива проживљавањем онога што приказује трагичка уметност; *човек се йрошићује на шај начин што долази у смираје које је йриродно* (*εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι*). О таквом стању говори и Плутарх на завршетку своје расправе *Како младић и треба да чини ћеснике?* У том стању човек се стиша вади и своди на праву меру оно што Хесиод зове *δυσφρόνησις* и *κήδος*, Перикле *τὸ λυπτῆρον*, Тимокле *πολλὰ λυπτρά* и *ἀτοχήματα*, Плутарх *τὸ λυπτητικόν*, Јамблих *οἰκεία πάθη*, и Прокло *τὸ πεπονγός*.

Да трагедија апелира у првом реду на умне функцијске потребе, сведочи и Полибије, који у својој *Историји I*, 35 каже ово: „Ја сам ове догађаје исприповедио у намери да читаоци моје историје извуку отуда упутство (*χάρις τῆς διορθώσεως*). Јер постоје два начина којима сваки човек може стићи до онога што је боље: својом сопственом несрећом и туђом; први, који настаје сопственим перипетијама, има већи утицај, а други, који настаје туђим, пружа мање штете. Зато први начин никад не треба драговољно тражити, јер даје упутство по цену великих напора и опасности, него вади треба тражити други, ер нас учи да без штете увидимо (*συνέδειν*) оно што је боље. Ко то увиди, он мора као најбоље

¹⁸⁾ Никомахова Етика 1138 а 22 — 1148 б 5.

васпитање (*καλλίστην παιδείαν*) за истински живот да сматра искрство (*τὴν ἐμπειρίαν*) које се добива из прагматичне историје. Јер ово једино без штете (*χωρὶς βλάβης*) у свако доба и у сваком положају пружа истинско сазнање (*κρίτας ἀληθινούς*) оног што је боље.“ Полибије, додуше, говори о циљевима историјских списа, али се из његових израза дија тај *ἴδιων συμπατάτων*, *διὰ τῶν οἰκείων περιπτειῶν* и *διὰ τῶν ἀλλοτρίων*, који потсећају на пети и шести стих Тимоклова фрагмената, види да је мислио на трагедију и да је познавао Аристотелово учење о катарси, па је то учење, *μιτάτις μιτανδις*, применио на историју. Нарочито изрази *ἄβλαβέστερον τὸν δὲ διὰ τῶν ἀλλοτρίων* и *χωρὶς βλάβης* потсећају на Аристотелов израз у овој реченици: *ὅμοιως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρικὰ παρέχει χαρὰν ἄβλαβη τοῖς ἀνθρώποις = „на исти начин и катартичне песме дају људима нешкодљиво задовољство* (*Πολιτικा VIII*, 1342 б 15—16), а тиме што уметност даје *χαρὰν ἄβλαβη* Аристотело одговара Платону који сматра да је уметност у идеалној држави штетна.

Да је Полибије зацело мислио на трагедију, сведочи и ово место, XV, 36: „Ако су корист и ужијавање (*φρέλεια καὶ τέρψις*) два циља која треба на уму да имају они који слушањем или гледањем хоће да нешто дознају, и ако то нарочито важи за историју, онда претеривање у приказивању догађаја који потресају пада изван та два циља. Јер ко би желео да применjuје на се паралогичне перипетије? Зацело нико не налази задовољство у томе да поуздано или види или чује (*οὐδὲ μὴ θεώμενος οὐδὲ ἀκούων ἥδεται*) нешто што је против природе и општега људскога разумевања. Него за свагда и пре свега тежимо једно видети а друго чути да *сазнамо* (*χάριν τοῦ γυφουταῖ*) да је могуће оно што се чини да је немогуће... Зато оно што се износи треба да је применљиво у животу или пријатно. Обиље у приказивању догађаја изван тих циљева, то је више ствар трагедије неголи историје.“

Шта је на овом Полибијевом месту важно за нас? Зар *οὐδὲ μὴ θεώμενος οὐδὲ ἀκούων ἥδεται* не потсећа на Аристотелово *τὸ μανθάνειν ἥδος* а *χάριν τοῦ γυφουταῖ* зар није овде исто што и *χάριν τοῦ μαθεῖν*? Зар нас, даље, *τέρψις* не опомиње на Аристотелово *φυχαγωγεῖ*, *φυχαγωγικόν* и *εὐρρήκει*? А што је најважније, зар *διορθώσις*, као једна *φρέλεια*, није са истога извора одакле и оно Тимоклово *παιδεύθεις ἄμα*?

Да уметничко дело, а тиме и трагедија, најпре апелира на сазнање, сведочи и Плутарх у *Периклу*, гл. II: „Стога и немају гледаоци користи од онаквих ствари од којих се не рађа жарка жеља за подражавањем и тежња која потстиче добру вољу и снагу да би се створило слично дело. Али зато врлина самим делима утиче на нас непосредно, тако да се у исти мах и дивимо делима и надмећемо с онима који су их учинили. Код добра која нам даје срећа волимо да их

поседујемо и да их уживамо, а код оних које долазе од врлине волимо рад. Оно прво радије примамо од других, а ово радије сами дајемо другима. Јер све што је лепо привлачи нас к себи великом снагом и непосредно усађује тежњу за радом, јер оно карактер гледаочев не образује само подражавањем, него му даје вољу спљним познавањем чина.“

После наведених места може се рећи да Тимокле налази да трагедија пружа оно што Аристотело зове забавом (*ψυχαγωγία*), а Полибије уживањем (*τέρψις*) и у исти мах (*ἄρπα*), кроз катарсу, и оно што Хесиод зове преображавањем (*παρέτραπε*), Аристотело и Прокло васпитањем (*παιδεία*), а што Горгија зове мудрошћу (*σοφία*), Страбон разборитошћу (*σωφρονισμός*), а Полибије упутством (*διόρθωσις*).

Према томе, по Аристотелу, и по Тимоклу, трагичка уметност на свој начин даје оно исто што и Хорације тражи од уметничког дела:

Aut prodesse volunt aut delectare poëtae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

— — — — —
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo¹⁴⁾

(Песници желе или користити или наслаживати или казати у исти мах и што је пријатно и за живот корисно... Сваку похвалу заслужио је онај који је везао корисно са пријатним служећи читаоцу забавом и поуком у исти мах).

То је оно што Хиполит Тен зове конвергенцијом *ефеката*. То је оно што Богдан Поповић зове „развијање васколике и многостране, моралне и естетичке симпатије у људским душама.“¹⁵⁾

Према свему што смо досад изложили, катартичан утицај трагедије не може се узети као медицинско-патолошки, јевтини и плитки, као што узимају Бернаје и његове присталице, него као естетичко интелектуалистички и естетичко-етички. Уметничка обрада, а нарочито састав приче, треба да су такви да нас забаве (*ψυχαγωγίει*) и да нам се допадају (*εὐφραίνει*), и да нас изазивањем сажалења и страха заинтересују за проживљавање приче, а кроз то проживљавање стиче се *κάθαρσις μαθημάτων* а резултат је тога и *παιδεία*, и *σωφρονισμός* и *σοφία*, и *διόρθωσις*, и прочищавање онога што је *το πεποντρός*.

На тај начин, ми смо, на основи филолошке и философске херменеутике из самога Аристотела и других античких

¹⁴⁾ *De arte poëtica* 333-334 и 343-344.

¹⁵⁾ Наведено дело, стр. 53.

писаца који говоре о циљу уметности, а нарочито оних којима је било познато Аристотелово учење о катарси, *ућврдили лекцију кодекса, а она само може да даде аушентично Аристотелово схваћање. Ућврђена лекција кодекса руши конјектуру коју је извршио Тринкавели и сву ону огромну лијепаштуру која се оснива на њој и која је донела веома различна, а чесио и простирује схваћања катарсе. Та наша реаристотелизација шеќера оштала је фалсификованог Аристотела и даје прави ћијуч који оштвара право разумевање Аристотелове теорије трагичке уметности.*

