

Елена КОЛЕВА

БЕЛЕШКИ ЗА АТИНСКАТА ТРАГЕДИЈА

ИСТОРИСКИОТ ХРОНОТОП КАКО ТРАГИЧКИ ХИЛОИЗАМ

Уметничкиот облик трагедија се развива во едно определено историско време и на едно определено место: времето е петтиот век од старата ера, местото пак - театарот на демократска Атина.

Со обликувањето на театарската трагичка орхестра и со претставувањето на трагичката игра меѓу Хорот (Дионисов, мелички, панегирички), и двајцата, подоцна - тројцата глумци¹ под повеќе митски маски², на светската историска орхестра излегува и античка Атина, - културално ковчеже на сите подоцнежни добри и зли прагми во голем дел од Светот. Или, поточно, - прво античка Атина го заигрува историскиот Аресов танец, па во тој круг на неверојатно набиената енергија на дејствителен и метафизички Полемос³, вулкански избива густа магма на духовност.

Токму во почетокот на тој антички петти век се нафрла Великиот Басилевс (Μεγας Βασιλεύς) на Персите и Медите врз балканската земја наречена Хелада само според својата етничка супстанција и според сакралното поимање на ентитетот. Чудно е што Делфиското светилиште (Омфалос на Светот) под закрила на Питиски Аполон Фојбос пророкува победа на Великиот Басилевс. Всушност и не треба толку високо пророкување; и според обичниот здрав разум, - големата азиска сила во еден замав би ја поплавила малата Хелада. Но се случува чудо. „Долгокосниот Мед“ е одбиен на Маратонското поле (490 год. од старата ера): практична анамнеса на митскиот хероизам. И „таткото“ на трагедијата, Ајсхил, страшно се бори на ова бојно поле; за овој подвиг сведочи неговиот надгробен епиграм⁴.

1 ὑποκριταί = „оние кои одговараат“.

2 πρόσωπον = лице, προσωπεῖον = маска.

3 Хераклит, fr. 80: Треба да се знае дека Полемос е општ, и дека Ерида (Ἔρις, -δος - Борба, Раздор, Натпревар) е Дике (Правда), и дека сè настанува според Ерида и Хреос (Χρῆσις - Потреба и Неопходност).

Хераклит, fr. 53: Полемос е татко на сè, Басилевс на сè, тој посочи дека едно се Богови, а друго луѓе, едните ги создаде робови, а другите слободни.

4 Ајсхил, 4:

Овде почива Ајсхил, Атињанин, Евфорио́нов,
Во житородниот крај Гела му сокрива гроб;
Смелост му силна споменува бојно Маратонско поле,
Созна за ова во бој и долгокосиот Мед.

Огромната персиска војска е одбиена од девет илјади Атињани и илјада Платејци. Загинуваат 6400 Перси и 190 Хелени. Десет години подоцна напаѓа втор пат Великиот Басилевс, сега по име Ксеркс; се случува легендарната Саламина, а по една година - легендарната Платеја (480, 479). Атина е во вознес. Делфи се притајува како Питон. „Најдобри се тие, Боговите што ги љубат“, вели мудриот Симонид од Кеј во истото историско време, а Пиндар, иако Тебанец (Теба не учествува во Одбраната), панегирички ги слави Атина и Спарта, токму во I Питиска ода:

(...) Размисли дивни за човека од Бога идат,
 Мудри мажи од Бози се родија,
 Силни на раце, на зборови цврсти (...)
 Слава јас славам на Атињани за Саламинска битка,
 Спарта ја славам поради Китајронска борба (...)

Се издига древната полис Атина меѓу аристократскиот Ареопег, демократската Агора, Акрополот и небесниот Олимп во евдајмоничната сфера на ентузијазмот. Но, не се задржува на ова благословено рамниште на Умереност и Правда. Многу брзо паѓа во хибризам. Повторно Полемос, но Полемос како Ерида, - тешките, тегобни Пелопонески војни, судир и раздор во самото срце на замислената Хелада, - погубни бојни полиња, прогонства, предавства, казни и одмазди, чума, - сè до крајот на овој чудесен век.

Токму во ваков век, покрај сите други чуда, се јавуваат и сосема се развиваат чудата на трагичкиот театар; само тогаш и тука и никаде веќе така и такви. Се развива трагичкиот театар во Хронотопската зона на манија, и како „божествен занес“ и како избекуменост - болест. Во таква еротолошка зона на ентузијазам и хибризам, меѓу среќа, несреќа, евдајмонија и дисдајмонија, се јавуваат тројцата трагички поети, дајмонски мажи кои создаваат дајмонски свет, страшно и болно населен во многубројни трагички топоси⁵.

Така се случува божје и историско чудо - театарот. Театарот (θεάτρον), во непосреден превод - Гледалиште, го содржи првиот поетолошки импулс - естетичко-онтолошкиот. Имено, театарот е тесно поврзан со основното сетилно восприемање кај античките Грци, поврзан е со окото и видот, со гледањето глетка, со набљудувањето и све-

5 Ако не се смета на трагичките зачетници: Тхеспис, Хојрилос, Фринихос, Пратинас, Полифрамон и други, ниту на трагичките епигони на тројцата мајстори, се пресметува дека на театарските агони се натпреварувале преку триста трагедии во логос, ритам и музичка хармонија, создадени од Ајсхил, Софокле и Еврипид.

ченото набљудување (θεάομαι, θεωρία), со видувањето чудо и чудесност (божја) во светлина, и со самото откривање на вистината⁶. Се разбира дека театарот е естетичен на првото рамниште, а онтологиски на врвното; помеѓу овие суштини, театарот е и суштински и содржински - мимесис, - врвно софистицирана семиотика, фингирана праксис, симулација на олицетвореност, всушност - онтолошка игра играна во животна плотност (лица, страсти, страдања, страв, трепет, жал, сожалување): од почетокот теургиски, хиерофантски, маничен, мантички, потоа сè ова, и широка световна драма, и со целата оваа содржина, театар на идеи и авторска философска идеологија. Во содејство меѓу глетка и гледалиште (ὄψις - θέατρον) се воспоставува совршена телеологија, чија функција пред сè е пајдеја⁷, натпревар за духовно усовршување.

Основата и на опсис и на театрон им е во мистеријата и во фолклорниот култ, фаличкиот обред и етичкиот мимос⁸. Од една страна епоптичко, хиерофантско објавување чудо (θαύμα), од друга - илузионистичко, магионичарско чудотворство на сокривање и откривање, губење и појавување, затворање - отворање, загатнување - одгатнување (трагедијата е топка и на загатката и во обликовната прагматеја и во самата лексис). Овој порив за откривање сокриено, објавување натпревар меѓу Темнина и Светлина, има силно дејство врз целокупната духовност на античките Грци, сакрална и световна (ако воопшто можат да се одделат), особено влијание во философијата, поетиката, реториката, историографијата, политиката; кај сите овие и теориски и практично, поодделно, посебно и особено, во театарот пак - обединето: драмата ги обединува сите овие импулси - ареталогичка, идеологија, политикологија. Истовремено и основниот импулс - страста за натпревар; театарот е страст за натпревар: една година творечка треска која се претставува пред заедницата во трите дена славење Големи Градски Дионисии (τὰ Μεγάλα Διονύσια) и Ленеи (τὰ Λήνια). Театарот го олицетворува древниот аристократски, хомерски агонизам⁹ и станува жариште на вдохновеност, мудрост, знаење и вештина (иако ова понекогаш се оспорува од самиот „Тхесписов“ почеток, - од Солон до Платона), и полисно огниште за сите слободни граѓани, гости, великодостојници, љубопитни туѓинци, изведувачи и учесници во претставата

⁶ λαμβάνειν = скриено е, темно е; ἀλήθεια = расветлување, откривање вистина.

⁷ παιδεία - духовно и стичко воспитание и образование.

⁸ ὁ μῖμος - фолклорно-драмска форма, подоцна книжевен вид создаден од Сиракужанинот Софрон околу 450 год. од старата ера.

⁹ ἀγῶνες - восни, борбени, гимнастички, умстнички, философски, софистички, реторички, политички натпревари.

на „Бакхова дионисиска манија и философско лудило“, што би рекол Платоновитот Алкибијад во сатирската драма на *Симјосион*.

Самиот архонт - епоним го одобрува Хорот, го воспоставува натпреварот, ја прогласува свеченоста; со ждрепка се одбираат судии, се доделуваат победнички венци, маслинови, лаворови. Самиот поет често е глумец и хиерофант во Друштвото глумци¹⁰.

Така - *hic et nunc* (Атина, петти век од старата ера) настанува театар, жив и плотен, трае во времето како реторички топос, иако постојано изменет, друг, поинаков, се изместува од својата реална суштина, влегува во општото поимање, станува метафора (*theatrum mundi*). Сепак, за голем дел од Светот - туѓа и несфатлива реалија.

Според учените фикции на Борхес, прочуениот Авероес од Кордоба, вљубеник во Аристотел, никогаш не сфатил што ли говори Философот пред четиринаесет века толку често запишувајќи ги зборовите „трагедија“ и „комедија“?! На крајот, со својот верски исламски фанатизам и според својата философска аналитичност, запишал од десно на лево: - Аристотел нарекува „трагедија“ она што е панегирик, а „комедија“ - она што е сатира и анатема. Со чудесни трагедии изобилуваат страниците на Куранот и песните во светилиштето¹¹. Не е подалеку во таа смисла ни божествениот Данте, *poeta theologus*: трагедијата, комедијата и елегијата се видови поетско раскажување (*poeticae narrationis*), стил на поетско говорење: трагички - „висок“ и комички „низок“; се разбира, трагичкиот и комичкиот стил се разликуваат не само *in modo loquendi*, туку и - *in materia*: трагедијата се однесува на великодостојничка етичка сфера, комичката на „вулгарната“; така - Вергилиевата Ајнеида се нарекува „висока трагедија“, иако според среќниот крај треба да биде комедија! („трагедија“ како реторичка метафора веќе се среќава кај Платона во *Полиџеја*, во *Филеб* и на други места¹²).

Значи - живата, конкретна трагичка песна (*τράγος + ὠδή*) токму во својот драмски облик ја содржи еминентната хеленска духовност: митското восприемање на светот во судир со веќе појавената историска свест, митолошката меморија во судир со реалната слобода на човечката личност. Судбината во судир со личната волја, Дионисовата екстаза и статичноста на Олимпискиот пантеон, побожноста и скепсата, култот на хероизмот и полисниот хероизам, „првата фило-

10 *θίασος* - мистично и световно здружување, заедничко празнување на Дионис.

11 Борхес во Алеф според Ернест Ренан: Ernest Renan, *Averroès*, 48/1861.

12 Човек како божја играчка, актерска фигура: Платон, *Држава*, I 644 d; VII 803 c; во *Филеб* 50 b животот се сфаќа како трагедија или комедија; во *Држава* се дозволува трагичка мимеса само на „идеалната“ држава во која нема место за жал и став.

софија“ и софистиката - практична философија и политика, култот на Музите и индивидуалната поесис, битката меѓу Козмос и Хаос, меѓу тропос и ентропија, меѓу нужност и случај или веројатност, колебање меѓу топос и атопон, логос и алогон, меѓу Дике и хибрис; сето ова меѓу τὸ εἶναι (Бивање) и τὸ γίγνεσθαι (настанувањето), меѓу животот и смртта. Се разбира дека хеленската трагедија ја содржи во голема мера и универзалната духовност, но само тогаш толку свежо, ново и невино. Целата оваа динамика е творечка претпоставка (ὑπόθεσις) за обликот трагедија која претставува синтеза на сите видови претходно творештво: еп и епопеја, јамб и мелика, монодија и хорска песна во сите култни форми (дителирамб, пајан, партениј, тхренос, комос, химна, панегирик - енкомиј), логос и дијалогос, сатирска драма и мимос, танчерска хореографија, реторички и сографски слики, пластика... според својата театарска функција ги опфаќа и архитектонската семиотика и архитектурата. Трагичката песна наполно ги содржи и двата битни сетилни феномена - гледање и слушање, импулси за естетички и интелектуални сензации на непосредно восприемање идеи и идеали.

Ако е веќе некаков државен инструмент, еден од „механизмите за надгледување“¹³, тогаш трагичкиот театар (и театарот воопшто) е најблагородниот „механизам“ што која и да било политика го применила.

ЖИВОТНИТЕ И ТВОРЕЧКИ СУДБИНИ НА ТРОЈЦАТА АНТИЧКИ (АТИНСКИ) ТРАГИЧКИ ПОЕТИ

Дали случајно или предодредено, меѓутоа, - тројцата трагички поети на Антиката родени се во посебен век и на посебни места: најстариот, Ајсхил се раѓа во мистичната и мистериска Елеусина¹⁴ при крајот на VI век (живее од 525 до 456 година од старата ера); средниот, Софокле, роден е на Колон (Κολωνός, 496 - 406), светилиште на Евменидите¹⁵; третиот, Еврипид (480 - 406) потекнува од легендарната Саламина¹⁶; значи, тројцата се Атињани, и тројцата под заштита на божицата Атина; тројцата се современици, во меѓусебна симпатија и антипатија, исти според видот поетика, различни според трагичката идеологија; всушност, многу различни и според сопствената, индивидуална, и според историската општа доксологија. Ајсхил е титански осамен пред митската енигма на Светот. Човечкиот свет се устројува на

13 Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*, str. 317, BIGZ, Beograd, 1978.

14 Ἐλευσίς - светилиште на Деметра и Кора - Персефона.

15 Εὐμενίδες = Благодатни Божици метаморфозирани од крвавите хадски Еринии.

16 Σαλαμίς - остров веднаш до Атика.

трагичната оска според козмогониската семиотика, уранска и хтонска. Светот е патетичен и Горе и Долу, и Овде и Онаму; Светот Овде е полн трепет, страв, дури и ужас, но и растечка волја за самосвест, смелост и отпор: барање Боговите да бидат достоини на својот логос и на божествените закони; Боговите се сè уште хомеровски присутни во животот, нивното учество е етичко и патетичко, тие непосредно општат со Светот на смртниците, чекорат пред нив или зад нив, спорат, судат, љубат, казнуваат. Боговскиот свет е антропатетичен, а Светот на смртниците - титански, дајмонски.

Во просторот помеѓу Олимпијците и Хад, трагичките лица дејствуваат дајмонски и дисдајмонски (Клитајмнестра, Орест, Аполон, Прометеј, Електра, Ксеркс, Седумтемина на Теба, коработ на Египќаните...). Трагичката прагматеја е хиперболична, страсна, болна и страшна. Иако тврди дека неговите трагедии се „трошки од големата трпеза на Хомер“. Ајсхил е херменеј на споредни (кај Хомера) митологеми: од безначајниот култ на Дајмонот Прометеј, - занаетчиски закрилник на грнчарите и ковачите, и од епската митологема на Хесиод (*Дела и дни*), потсмешлива дијегеса за Прометеј крадец и измамник, Ајсхил ја создава најпатетичната трагедија *Прикованиот Промеј* (*Προμηθεύς Δεσμώτης*, првата драма од трилогијата од која другите две се насловени: *Προμηθεύς Λυόμενος* и *Προμηθεύς Πυροφόρος*), масивна, скулптурална претстава изградена во логос полн волја, страст и болка, но и трагичка иронија. „Ситен“ е и митскиот логос за Данаидите од кој е создадена трилогија (поточно тетралогијата *Ἰκετίδες, Αἰγυπτιοί, Δαναΐδες, Ἀμμωνίη*) од која, пак, сочувана е само првата трагичка песна, главно - хорската песна на Молителките и нивниот дијалог со прадревниот басилевс Пеласгос.

Единствен е и трагичкиот митхос *Перси (Πέρσαι)*, историска граѓа (во Ајсхилово време - совремие) извонредно фингирана според поетичка веројатност и нужност; единствена е (и единствено сочувана) трилогијата *Оресџија (Ορέστεια)*: *Агамемнон, Хоеφόри, Евмениди*; единствена е и драмата на *Седумтемина на Теба*, најсликовната драма, навидум статична фреска, всушност силна внатрешна напнатост. Во секоја драма Ајсхил го потврдува благородниот, побожниот, праведниот „поглед на свет“. Во сите трагедии ужасот е поврзан со хибризмот, страстното дејствување со страдањето, но во сите трагедии трагичката патологија е совладана од Дике, било да е теодикеја или умен човеков закон потврден од праведните божји закони. Ајсхил, родоначалникот на трагедијата, е тесно поврзан со побожната демиургија воспевана во панегричката хорска мелика (Симонид од Кеј, Пин-

дар, Бакхилид); парадоксално (во однос на Ниче и неговото *Раѓање на ѿпрагеџијата*), творецот на трагичкиот театар е „оптимист“. Ајсхил е евџајмоничен воспевувач на евџајмоничните градители на Светот; Ајсхиловата трагичка телеологија е „есхатолошко - сотеролошко“: секој завршеток и крај се почеток на нова градба во човечноста. Ајсхиловата „филантропија“ не е сентиментална разнежнетост, туку сигурна доверба во праведноста на космичката хармонија која не може да се урне од поединечни хибристи, макар со титанска и дајмонска моќ; „те-трагоналниот“ ареталогиски став е етичкото настојување на трагичкиот поет. Секогаш се воспоставува строга рамнотежа и покрај миметиката на лица со трагична егзистенција, разединети од слабост и дрскост, меѓу привид и препознавање, меѓу страст и разум. Страдањата се засилуваат токму според становиштето дека можат да се одбегнат со умереност и разумност. Сепак, густата и напната трагична патологија на крајот се расчистува со божја правда и човечка номотетика. Ајсхил, силен воин и моќен поет, го афирмира начелото на умот и разумноста: би се одбегнала катастрофичноста (а таа е архетипска во неговите трагедии) ако се предвиди, ако се сфатат и ако се почитуваат божјите и човечки закони (условот е иреален за Ајсхиловата трагедија и за трагедијата општо).

Силен е Ајсхил во мугрите на јакнење човекова самосвест; трагичката сфера е сè уште архаично-култна, но моќно е продирањето на човечноста. Човечката супстанција поплавува сè: Богови, Дајмони, хтонски божества, хадски и титански. Во сите овие „атолични“ лица се содржи човекова претстава за судбина и волја, за гордост и понижност, страст, страдање, заслепеност според божествената персонификација Ата (Ἄτα), разјареност според Лиса (олицетворен бес - Λύσσα или Λύττα); на самиот врв на оваа трагичка етика се наоѓа Дике, ќерка на Тхемис (титанка на законитост) и Севс. Дике е митски и онтолошки една, но на трагичното рамниште иронично разновидна: Клетва, Одмазда, Праведност - Мудрост и Добрина, Закон втемелен во човечка установа, Одмазда на Одмаздата, метафизички Судија. Страшна е и парадоксална Дике во *Оресџија*: постојано под различни маски меѓу родово проклетство, родово мијазма, злосторства, итрини, замки, мрежи за ловење, двосекливи секири, меѓу потоци крв и пурпурни патеки: „Повторно Дике за нови гревови / на друго точило својот меч го точи“. Во *Хоефóри* Дике е омраза и сурова одмазда: „за убиство врати со убиство!“ При крајот на оваа драма се пее химна на Дике, за да настане метаморфоза во следната: задоволената Дике го прогонува исполнителот на Аполоновата Дике - Орест; луѓиот Орест бескрај-

но бега прогонет од страшната Дике вообличена во хадските Еринии и во Сеништето на Клитајмнестра. Сепак, на крајот на овој театар на ужас, цврсто и ведро брдо - Ареопаг, на кое Божица Атена пресудува Правда како катарсично ослободување.

Ајсхил е архаичен: кај него нема „Блажени Богови“, нема апсолутно Добро, ни Зло; и Богови и Дајмони и Херои се метаморфозираат во разни обличја, минуваат од какодајмонија и дисдајмонија во евдајмонија и обратно. Овие флуидни митски облици се менуваат во таинствена, темна, сеновидна, ониричка сфера: енигми, соништа, сеништа, дајмонски сплетки и прогони.

И покрај „монотеистичката“ објава: „Ајтер е Севс, Оган е Севс, Небо е Севс, и сета стварност и сè над неа, сè е Севс“ (фрагмент од изгубената трагедија *Хелијада*). Ајсхил е поет на дајмонизмот (Прометеј, Полинејк, Касандра, Клитајмнестра, Орест, Еринии, Евмениди). Овој дајмонизам им е присушт и на трагичките маски на Олимпијците - Аполон и Севс: од непојавното етхос на Севс во Прикованиот Прометеј се јавуваат неговите еманации, Кратос и Биа (Власт и Насилство), крајните начела на хибризмот! Судбината¹⁷ е трагична, дејствена, драматична зона меѓу Олимп и Хад, меѓу стари и нови Богови, меѓу зли и добри Дајмони; тие сили, Горни и Долни, се сечат во јадрото на човечноста, т.е. во смртноста, предизвикувајќи страшни бури кои уриваат секоја волја која се издигнала, макар поттикната од божја волја; но, ако се покориш на една божја волја, те казнува друга! Сепак, трагичкото лице одбира: одбираат трагично дејствување Прометеј, Клитајмнестра, Орест, Ксеркс, Полинејк... Меѓутоа: „Во сè Судбината дел си има“ вели иронично Клитајмнестра; или уште поироничното: „Но ако човек ја поттикнува својата несреќа сам, сепак и Бог тогаш нему помош му пружа“.

Страшен е, но и мажествен Ајсхиловиот театар; во тоа историско време Ајсхил ги презема исконските егзистенцијални човекови проблеми, токму тогаш кога јакне сознанието за човечката моќ, но и суштествената човекова загриженост и заплашеност од недофатлива и несфатлива сеопшта загрозеност на секое постоење и суштествување.

Интензивното мислење и пеење кај трагичките поети се остварува во голем број облици: старите филолози сведочат дека Ајсхил создал околу деведесет драми, Софокле околу сто и триесет, Еврипид деведесет и две. Според немилосрдноста на Времето, или според вкусот на идните цензори, се сочувале само по седум трагедии од двајцата постари поети и деветнаесет од Еврипид (најмалку омилен од со-

17 τὸ πᾶσι δόμενον - она што е дадено, определено; πορεῖν - давање, дарување.

времените нему Атињани, но подоцна најприфатен и најмногу „контраминиран“ во римската поетика).

За да не се случи семантичка грешка при преводот на насловите (пример е *Οἰδίπους Τύραννος* од Софокле, кој се преведува сосем изместено од нагласената авторска семантика како *Едип цар*), упатно е да се наведат оригиналните наслови. Ајсхил се проучува според овие драми, набројани главно хронолошки: *Πέρσαι* (472), *Ἑπτα ἐπὶ Θήβας* (467), *Ἰκέτιδες* (463?), *Ὀρέστεια* (458; трилогијата ги содржи трагедиите: *Ἀγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Εὐμενίδες*), *Προμηθεὺς Δεσμώτης* (457¹⁸).

Речиси веднаш по смртта на Софокле и Еврипид (406), големиот атински комедиограф Аристофан, во лицето на трагичкиот Бог Дионис, ги бара двајцата трагички поети, Ајсхил и Еврипид, во мрачните мочуришни предели на Хад, кајшто „лирски крекаат“ Хор Жаби¹⁹, за да ги поттикне на трагички агон и за да одбере Учител и Воспитувач на „умртвените“ Атињани (има „мртвовци Долу“, но и „мртвовци Гор“). По жесток натпревар меѓу двајцата поети, жители на Хад, натпревар во поетика и полисна ареталогија, Дионис го одбира „Првиот кој на Хелените им изгради бедем од возвишени изрази, и прв кој го подигна красното трагичко знаме“²⁰, - зашто „поезијата не е умрена со него“, - зашто „поетите - мажи треба доблестите да ги вежбаат“, зашто полза има само од благородните и доблесни поети, - зашто поетот треба да го скрие грдото и срамното, а не да заведува со тоа, ниту така да подучува, - зашто - поетот маж (ἄνδρα ποιητήν - Аристофан настојува на синтагмата: поет - маж) треба да биде чудесен според возвеличување на одличното²¹. Сите овие етички одлики стојат наспроти „ниските“ својства на Еврипидовата поетика. Комедијата *Жаби* е полна здрава смеа, но етичкиот став на Аристофан е немилосрден; тој е „Големиот Инквизитор“²², моралниот цензор на поетиката, веќе пред Платона. „Similis simili gaudet“, велат Латините: на Аристофан - благородникот му се допаѓа аристократот Ајсхил, мажествен поет. Зашто, и според Аристотел, трагедијата е сфера на прославени, величествени лица кои се наоѓаат во „голема слава“ (и голем привид, зашто изразот *μεγάλη δόξα* ги содржи обете значења: *δόξα* = мнение, привид, привидна слава). Од привидната височина на таква слава се паѓа во грешка (*εἰς ἀμαρτίαν πίπτειν*) и сè се урива, настанува катастрофа: - *μένει παθεῖν τὸν ἔρξαντα* = преостанува страдање за оној кој притиска, вели

18 Ајсхил умира во сикулска Гела во 456 год. од старата ера.

19 комедијата е *Βάτραχοι* = *Жаби*, изведена во 405 год. од ст. е.

20 Аристофан, *Жаби*, 1005 стих.

21 соодветно: стихови 868, 1029, 1053, 1008.

22 Достоевски, *Браќа Карамазови*.

Ајсхил; δράσαντα πάθειν = оној кој дејствува, (драматично), - страда; но и: πάθει μάθος - низ страдање и болка - сознание.

Сепак ова не е поука кај Ајсхил, туку искуство низ зачуденост; на архаичниот поет му е блиско мнението дека човечкиот род страда во низа одмазди поради безбожно дело (δυσσεβες ἔργον) на некој, прв всушност, предок, - зачетник на безбожноста (ἀρχήκακος: Лај или Ојдип во *Седумтїемина*, Атреј и Тиест во *Оресїија*); но, и во наследната безбожност има лично учество: ὄλβος (богатство), κόρος (презаситеност), ἄτη (заслепеност), δόξα (привид), сите овие и други слични прагми, митски и реални, се вина (причина = αἰτία) за хибрис (ὑβρις: горделивост, невоздржаност, дрскост, насилност, но и „испечување на патот“ - εἰργεῖν).

Според филолошкото паметење, трагедијата *Перси* е единствена зачувана драма со историска хипотеза (изгубени се другите две на Фриниx: *Феникијки* и *Освојувањето на Милеј*). Но, драмата *Перси* има многу малку историска топка: единствено реална топографија, а трагичките маски само се именувани со реални имиња: топос на дејството е престолнината на Великиот Басилевс - Суса; трагичките лица се: Атоса, царицата мајка на Ксеркс, Сенката на Басилевсот Дареј, Хорот старци Перси, самиот хибрист - Ксеркс, Гласници. Јасно е дека оваа „реалност“ во именувањето нема никаква „реална“ основа во трагичката прагматеја која се гради според миметичките уметнички правила - во една идеја (состав идеи) создавање мимеса на лица, страсти и дејства според веројатност или нужност. Поинаку речено, Перси е чиста фикционалност, трагички мит во логос изграден од атопични и алогични прагми (меѓу другото: Ајсхил никогаш не ја посетил Суса, не се запознал со царицата Атоса, не се сретнал со Сенката на Дареј). Сепак, Ајсхил видува и знае што е насилство, горделивост, привидна докса. Својата „точка на гледање“ драмски - миметички ја префрла на старицата Атоса и на Хорот Старци, низ нив спроведувајќи ја трагичката супстанција - жал и страв. Трагичката песна ја задржува својата „домашна доблест“²³ - дејствување во сериозна, достоинствена сфера, сосема лишен од авторовата одбивност кон Персите (можеби ја имал?), лишена од миговни реални страсти и ефемерија. Во поетската миметика Персите се трагични лица кои во Привид ја повредуваат божествената Дике, така што нивната трагичка катастрофа не доаѓа поради реалната победа на Хелените, туку катастрофата придоаѓа како Одмазда (Τίσις, Νέμεσις), според божји план. Хибристот Ксеркс ја минува мерата на Дике, „се испечува“ на судбинскиот друм

23 Аристотел, *Поетика*: οἰκεία ἀρετή.

(πόρος, πορεῖν), според тоа, тој е вратен во рамнотежа, т.е. - понижен. Во трагичката миметика на дејства, лица и страсти, се судираат всушност митските, онтолошки и историски категории: Дике - Адикција, Полемос - Ејрене, Софросине - Афросине, Ате - Гносис (ἀναγνώρισμός - препознавање нешто затемнето и скриено), Монархија - Демократија, и, се разбира, основната метафизичка и етичка оска: Хибрис - Тисис (Отплата, Одмазда).

Интересно е што Ајсхил, наспроти Пиндаровата симболика на златото како залог на божествен, сончев (Хелиос) блесок, го истакнува но, како прокобно и мрачно: во Пародот, Хорот Старци излегува пред „златните дворци“, а пее за походот на Младиот Цар кој блеска во злато; Ксеркс е „Богурамен“, „Златороден“, Каталогот набројува горди војсководители, пее за огромната сила „страшна за гледање“ (δεινὰ εἶδειν). Подоцна на орхестрата излегува Атоса, и таа говори, сега за сон „страшен да се види“; сонот има три рамништа:

1. Младиот Цар во јарем (чудна метафора) впрегнува две сестри убавици (Азија и Европа); првата покорно влече, втората се отима.

2. Умира Орел убиен од Јастреб пред Фојбовиот жртвеник.

3. Се јавува Сенката на Дареј, Стариот Цар - Татко, ѝ објавува страшна погибија (интересни се сооморфните, баснични слики на првите соништа: Азија и Европа се јуници, Ксеркс е Орел, хеленската војска Јастреб; при Ексодот - Ксеркс се јавува како „крвав Дракон“, „Многурак“, „Многупочетен“, всушност - чудовиште; „чудовиштата“ во претставата на Хелените се аморфни).

Необично е што кај Ајсхил се случува „проодност“ меѓу Светот на Сенките, на подземните Дајмони и Адонеј, и светот на живите: Атоса излева жртва од мед, вода и вино на „светото место“, гробот на Дареј, излегува Сенката на Дареј која говори митски, но и парајнетички за слободата и ропството, за насилството како болест, за злокобноста на богатството...

Трагедијата завршува со Маријандинска тажачка (малоазиски тренос и коммос) со избезумено лелекање и удирање в гради (сè е во Азија прекумерно и „страшно за гледање“ и кога е гордост и кога е страдање). Ксеркс говори дека е под власта на зол Дајмон, дека самиот е „роден за зло“. Трагедијата завршува со пропаѓање на Хибристот „во црна ноќ“. Според поетиката на Ајсхил, - трагичката систаса да ја компонира во трилогии, завршетокот на „сизето“ не е познат: првиот дел од трилогијата, *Финеј*, и последниот, *Глаук*, се изгубени²⁴.

²⁴ Финеј е лице од киклосот за Аргонаутите, хибрист, ослепен, но пророчки вдахновен; Глаук, морско божество, пророк.

Слична митска слика и во трилогијата - *Лај, Ојдиј, Седумтемина на Теба*. Граѓата е земена од епскиот киклос *Тебаида*. Прагматејата се остварува во жал и страв меѓу основните прагми Хибрис и Тисис, но на миметичко рамниште: одбраната на полис Теба од Седумтемина. Градот е претставен со Хор Девојки од Теба, Бранителот Етеокле, Гласникот, ќерките на Ојдип Антигона и Измена. Самата орхестра е внатрешноста на Полис, топос на живот и благослов, светлина, во трагичниот ден нападат од Злодајмони: Тифон, Сфинга, Ениб (Дажмон на крвавата војна), нападат од Бесно Море, Потоп, Бездна, Студ, Смрт.

Внатрешноста има седум порти на одбрана со бранители (силни, праведни војни); надворешноста исто толку затворени порти на кои удира Бесното Море олицетворено во Седуммината аргивски вожди, страшни змејови: Тидеј е коњолик змеј, - тој на штитот ја носи „старата полумесечина“ среде свездено небо; Капанеј е Огнен Уништувач, Хипомедон е Тифон со чадлива челуст, обвинен со змии, Партенопај е Сфинга; слична монструозна семиотика имаат и другите Аргивци; Кадмеецот, пак, Злиот Брат - Полинејк, носи штит со привидот на Дике која води страшен вооружен воин против родниот град. Единствено побожниот пророк Амфиарај не е „бележан со пален знак“; тој со измама е доведен пред божествената Теба.

Систасата на трагедијата е необична: премногу архаична, статична, ликовно - екфрасична; или, сосема авангардна: театар на знаци. Метабасата се состои од објавувањата на Гласникот: Гласникот видува и опишува; Хорот гледа „чудо“ преку објавата на Гласникот, Бранителот, Добриот Брат - Етеокле слуша и „дејствува“ преку диегеса: Седум објави на Гласникот, Седум наредби на Етеокле, Седум порти, Седум вожди - бранители и исто толку вожди - Насилници. Но, на орхестрата се случува само катоптика во екфраса. Ни двобојот на двајцата браќа не е „тука“; „тука“ само се објавува. Основната битка се води меѓу Светлината и Мракот, Благословот и Клетвата, Животот и Смртта. Смртта се објавува парадоксално: „Победениот победи, умре убивајќи, загина Брат Брата усмртувајќи“. Се воспоставува разнишаната рамнотежа - Дике; спасен е Хорот Девојки, самата света Теба.

Драмските судири се случуваат во миметиката на лексичката синтеза: нема перипетии ни препознавања, нема заплет, сè е расплет, - ликовен, знаковен, дескриптивен расплет; трагедијата изобилува со страв, ужас, жал; сè е меѓу клетви, колнења и молитви. Боговите се присутни во клетвите и молитвите, на сцената се отсутни. Присутна е само волјата на Фојб Локиј - Аполон: Аполон е мрачно божество на

одмаздата, но и заштитник. Се исполнува неговото иронично пророштво; поделено е наследството на Кадмос: два гроба. Сепак епиникиското становиште на Ајшил е тука: Градот е спасен, есхатологијата е сотеролошка.

Во *Оресџија* продолжува „хорската етика“: чистење на хибризмот, воспоставување праведни начела, донесување закони, потврдување на козмогониската демиургија. Трите трагедии (*Агамемнон*, *Покајници* и *Евмениди*) се градат од Тројанскиот киклос, митското семејство Атриди, наследениот грев на Атреј, внукот на Тантал (поточно: „безбожното дело на зачетникот на злото“, прво Тантал, па Атреј и Тиест, потоа Агамемнон, на крајот Орест). Всушност, во сите три трагедии протагонистот е Клитајмнестра, Клитајмнестра - Правда - Одмазда, Клитајмнестра - Привидна Покајница, Клитајмнестра - Ериџија. Се разбира дека Клитајмнестра не е жена, па ни Царица, таа е хтонски и хадски Дајмон кој како сениште го следи „Архекакот“ (почетниот злосторник), таа е „Крвта на убиените“, и, јасно, според двојната семантика, - Смрт; Клитајмнестра - Тханатос, сурова, лукава, безмилосна и силна, сè до завршетокот, кога победува животворното начело на „новата“ Атена, - светлосно божество.

Трагедијата *Агамемнон* започнува со катоптија на пожар и оган (Троја во пожар, оган како знак на триумф). Потоа - огнот се метаморфозира во пурпурна патека по која гази Агамемнон (порфиροστρωτος), на крајот - поток крв (Клитајмнестра со двосеклива секира ги убива во бањата Агамемнон и Аполоновата пророчица, Тројанката Касандра). Хорот злокоби: - Злодело се оплодува со злодело, стара хибрис раѓа нова, се судираат Ерос и Дисерос; штом се пролее крв никаков магиски логос не ја чисти; среќата и блаженството се привид.

Сите лица, освен Касандра, се преправаат: говорат за радост и среќа, истовремено за лицемерие, измама, зараза, болест, омраза. Секаде е присутен Аластор (одмаздничкиот Дајмон).

Средната трагедија е во сферата на митското сфаќање на взаемна низа - вини in regressum ad (in) finitum. Клитајмнестра, „кучката на Домот“, е заменета од Електра, - Дисдајмон роден од пролеана крв, а предизвикувач на крвопролевање. Извршител е Орест, всушност суровиот Аполон: Аполон порачува мајкоубиство. И Електра и Орест се во сферата на Аполоновата хипнотичка блескотност која во трагичната прагматеја се остварува како страшна праксис. Се чини дека Аполоновата онирика е манија која урива нечисто низ страдања и ужас за да се воспостави рамнотежа. Трагедијата ја носи привидноста

на животот која е остварување веројатности и нужности за страшно и жално дејствување кое „веројатно“, т.е. нужно создава место за паѓање во грешка. Така во круг: иднината се препознава како вина на минатото, а сегашноста е меѓу две вини. Последната вина (сепак не во бесконечност, барем не во Домот на Атридите) се содржи во драмата Евмениди. Средната трагедија е кулминација на ужасот, а последната е веќе „horror drama“ (τηρατώδες τραγῳδία, како што ги определува Аристотел, - најнеобичните трагедии, трагедиите на чудовишноста, тие што се случуваат во Хад). Трагичката метабаса е всушност катабаса; иако дејството на „реално“ рамниште не е во Хад туку на катарсичниот пат на маничниот Орест, во Храмот на Аполон во Делфи и на Ареопагот, дејството претставува приказ на агонија, претсмртно бладање: Сеништето на Клитажмистра - Еринија го предвојува Хорот крвави Хадски Еринии, Орест е болен од Смрт, Питија ги повикува древните божеста на помош: Гаја, Тхемис, Фојба, Бромиј, Нимфи; упатува молитви и до Новите Богови: Фојб - Локсиј, Палада, Посејдон. Орест е притиснат меѓу бесните Еринии и моќта на Олимпијците; Дике се колеба: Ериниите се повикуваат на хиерархијата на Мојра, Олимпијците дејствуваат заштитени од младиот Севс. Во „луцидните интервали“ Орест смета дека Времето (бескрајно - митско) го „исчистило“. Очигледно е дека Орест е митски мртов: - кога го повикуваат на Суд во Градот на Палада, по патот на анабасата го води психапомпот Хермес. Судот заседава на Аресовото брдо. Присуствуваат Стари и Млади Богови: Аполон, Атена, Хорот Еринии²⁵ - мајчини Клетви создадени од крвта на титанот Уран, Гласник, Орест; Орест и не е суштествен; - се води, по втор пат, Титаномахија. Аполон е застапникот на Таткото Севс, и неговата теза е нова: - рожбите се раѓаат од таткото, мајката е само утроба - носителка. Атена е парадигмата за раѓање и создавање без мајка; токму неа ја повикува Аполон ветувајќи ѝ го градот под Ареопагот. Хорот чувствува пораз, рида и колне: - ќе се разлее црна жолчка над Градот на Ерехтеј, тешка болест ќе го затре!

Сепак, Младите Богови ја добиваат битката (чудно, но Орест минува низ катарса, хтонски мистериски ритуал за кој знаат старите Божества, а туѓа им е на Олимпијците). Може да се претпостави дека Орест минува низ елевсинско чистилиште и дека се губи како очистителна жртва некаде во Хад. Крајот на трилогијата е „среќен“ (трагичката специфика е во стравот, жалта, страдањето): Хорот Еринии се откажува од древната Правда, се смирува и тивко се повлекува во пре-

25 Еринии - уранско-хадски божества.

красниот лаг - Колонос, благословен топос на преобразените Еринии во Евмениди (Благи и Милостиви). Хипостасите на Севс Олимписки, - Аполон и Атина, воопшто не се Блажени, туку страшни, строги судии - Демиурзи, Номотети, Басилевси. Суровата, но наивна етика на старите хтонски Божества победена е од остроумната, речиси софистичка етика на полисните и политички Богови.

Оресџија не е драмски разиграна, сепак врвно драматична во суштината; Ајсхил го гради основното драматично начело (денес банализирано): на врвот на привидот - среќа, - пресврт во катастрофа: Агамемнон е заклан во мигот кога се насладува во топлата бања, Клитажмнестра и нејзиниот љубовник Ајгист во мигот кога преправениот Одмаздник Орест им јавува за смртта на Орест (Мртви убиваат живи! е веста на сцената); во миг на победа, Орест паѓа во лудило; единствено, пак, Орест минува од ужас во спокој, т.е. во покој. Евдајмонијата не е негова судбина, тој е само „исчистена жртва“; евдајмонични стануваат Ареопагот, градот Атина, и, парадоксално - Ериниите.

Козмогонијата е Ајсхилова поетска топка. Во неговите трагедии врие прадревната војна меѓу Стари и Нови Богови, меѓу стари и нови закони, меѓу стара и нова етика.

Есхатолошката козмогонија е тема и на трилогијата: *Прикованиот Прометеј*, *Ослободениот Прометеј* и *Прометеј Огнотралец*. Всушност, првата од трите драми е метастаса на Големата Титаномација: Олимп против титанизмот, козмички закони против хаосно - хадските. Хибризмот е на врвот на веќе поставената Оска на Козмос: хибрист е Прометеј, син на Титанот Јапет и Титанката Тхемида (Θέμις). Во Големата Војна дел од Титаните минуваат на страната на младиот Севс: Хиперион, Океан, Тхемида, Мнемосина, Прометеј, Киклопи и Хекатохејри му помагаат на Севса да го подреди Светот според Мојра - Дике. Но титанизмот му е присушт на Прометеј: неговата хибрис и неговата Правда е φιλονεικία! Поради оваа „болест“, според олимписките закони, Прометеј, љубителот на луѓето (соништа на сенката, според побожниот Пиндар, привиди и празни сенки, според благородниот Софокле), јавно и видливо „епидеиктички“ е прикован на вертикалата меѓу Небо и Хад. Врховниот Господар Севс е невидлив но неговата моќ се спроведува преку Кратос (Власт), Биа (Насилство), Дајмонот Хермес и Ковачот Хефајст. Хорот Океаниди и целиот, сè уште крeвко устроен, Козмос се во колебање меѓу човекољубивата Праведност и апсолутната Правда која во привид се јавува како неправда; етеричниот хор се определува за Страдалникот (по правило Хорот е носител на „жал и страв“, а Протагонистот на страст и страдања). За

да се засили понорот (Горе и Долу) на Прикованиот, етичкото лице Океан се јавува во кружност, - совршената блаженост, но и огледалната површина врз која се огледува трагиката на Прометеј.

Можеби лицето Океан е начелото на водата, начело на живот, - прилагодливост, проточност, изобилност, широк друм - Πόρος, наспроти тврдоста, крутоста, но и трошливоста на трагичниот Каменен Вис. Во хоризонталниот круг на Океан и Геа атрагично се движи, наспроти волја, поправо - безволно, прогонета, Севсовата јуница Иб, „рогатата девојка“ бодена од Аргос - Ерос (сè до Египет кај што ќе основа угледна митска кука раѓајќи го Епаф, предок на Ајгипт и Данај, и поврзувајќи го своето родно место Аргос со Африка). На сцена се јавува и Гласникот на Севс, Хермес, кој се движи меѓу Олимп и Хад поврзувајќи го Светот на Богови, смртници и мртви. Интригата на трагедијата, метафизичката прагма е Огнот (πῦρ): украден е „божествениот цвет“ и подарен на ефемеридите; волјата за демиургија на Прометеј е страшна хибрис која предизвикува катаклизма: во грозоморно уривање пропаѓа Прометеј и со него Хорот Океаниди.

Трагедијата е патетично-иронична: смена на Вид и Привид. На трагичната сцена Видот и божествената Вистина се играат како Привид и Неправда. Носител на „големата докса“ како горделива слава во привид е Титанот: Прометеј држи горда апологија за својата филантропска демиургија, но во поттекстот се чита иронијата на „отсутниот“ автор; Прометеј знае и умее, но Севс ја има Семоќта, тој е Пантелès (во него е секоја цел и секој крај). Но и Прометеј знае дека и Севс ќе стане скротен Оган, ќе ја постигне својата праведна мера; во трагичкиот логос - Севс ќе моли за помош и пријателство! Имено, тоа знаење го одржува на трагичната вертикала Промислениот, - „врз црните бездни на стрмните спили“; тука е тој страж над својата волја и стремеж - да страда; Прометеј не паѓа во „грешка“ без знаење, напротив, „грешката“ ја прави промислено. Според Аристотел²⁶ ваков чин не е веќе грешка, туку неправда! „Кога се прави зло од умисла, - неправда станува; поради непознавање, пак, ако се прави нешто штетно, тогаш тоа треба да се нарече грешка“²⁷, вели Аристотел. Се разбира - ова е трезвено говорење, тешко се вклопува во страсното и страдалничко етхос на Титанот; иако пресметано, дали е „лошо“ (κακόν) и „неправедно“ (ἀδίκον) дејствувањето на Прометеј дури и на Божји План? Меѓу другото, кај Ајсхил Дике е толку менлива! Единствено Судбината (τὸ πεπρωμένον) е неизменлива, а таа очигледно држи - да се зачува стариот род смртници!

²⁶ Рейшорика за Александар 1427 а 31.

²⁷ (...) τὸ μὲν ἐκ προνοίας κακόν τι ποιεῖν ἀδίκον τιθεῖ· τὸ δὲ δ' ἄγνοιαν βλαβερὸν τι πράττειν ἀμαρτίαν εἶναι φατέον (...).

Во својата трагика Прометеј знае дека Судбината има неминовна моќ над сè; ништо не смее да има самодржечка сила; кога се судираат две исклучиви волји, се урива целиот Козмос, - Светлоносниот Ајтер, Мајката Геа, Хад. Се свртува Оската.

Трагедијата е едноставна, ликовно-геометриска; нема перипетии и препознавања, но премногу патетика, тајни и заговори. Сепак, ова е само Пролог во следните две драми. Ајсхил не дозволува да се деструира Козмос; поетот е премногу човекољубив и богољубив; велат, - се смируваат Титанот и Олимпиецот, продолжува космогониската демиургија. Прометеј станува законит Дајмон на Огнот - Пирофóрос.

И во *Хикетиди* Ајсхил настојува на Дике и Теодикеја; се води жесток натпревар меѓу Девствената Дике и насилничкото начело на „машкиот“, војничкиот Ерос. *Хикетиди* е всушност „еротска“ хорска ода во драмска систаса (во смисла на квантитетниот распоред на деловите): парод, стасимони, меѓу нив куси епизоди (четири, според првичната распределба) и ексод. Трагичкиот агон се води всушност помеѓу Хорот Хикетиди предводен од Хорег и Протагонистот. Митологемата се разработува во тетралогија: *Ἰκέτιδες, Αἰγύπτιοι* (Ајџијјани), *Δαναΐδες* (Данаиди) и сатирска драма *Ἀμιμώνη* (Амимона). Митологемата не спаѓа во еминентните митски јадра, но содржи една битна митска генеалогичка основање род на Данајци и Перси. Токму во мантичките загатки на *Прикованиот Прометей* се спомнува загадочната судбина на „Рогатата девојка“ Иó, ќерката на речниот Бог Инах од Аргос: таа ќе ги премине Европа и Азија и ќе се породи во Египет. Во мигот кога минува низ скитската земја, под висот на Прометеј, Иó е прогонета од Стршелот на Хера зашто е трудна од Севс. По долго митско време од ова полубожеско раѓање ќе се родат потомци, основувачи на родови во трите стари континенти; од еден произлегува и силниот Херакле кој на крајот ќе го ослободи од прангиите и Прометеј. Хикетидите (Свештени, од Бога заштитени Молителки) се всушност Данаиди, педесет ќерки на Данај, брат на Ајгипет, обајцата внуци на Иó. (Сложени и заплеткани се митските генеалогии: се обмислува божеското потекло на смртниците, иако полубогови, тие се „надарени“ со смрт).

Во трагедијата, низ многу алузии, се говори за родовските врски меѓу Олимпијци и смртници уште од некое „предгрчко“ време кога со Аргос владее митскиот цар Пеласгос.

Значи драмата се случува на морскиот брег на Аргос пред Храм, покрај киповите на Аполон, Хермес и Посејдон. Данаидите со Ма-

слинови гранчиња молат засолниште во името на Севс Ксениос (заштитник на бегалци - гости). Молителките и нивниот татко Данај побегнале од Египет пред насилството на педесетте синови на Ајгипет кои ги присилуваат на скверен брак (се чини дека етичката теза која ја презема Ајсхил е Дике како уривање на брачното насилство и инцестот). На брегот наидува Протагонистот Пеласгос, праведниот цар на Аргос во кој владее според волјата на народот (демократија?). Четирите стасимони и еписодии, стихомитија меѓу Протагонистот и Хорот, исполнети се со страв, очај, жал, молби, молитви и закани со самоубиство (проклетство за земјата во која бегалците го извршуваат тој чин). Се моли Пеласгос за засолниште, се моли Хелиос, - Севсовата Птица, Аполон кој бил изгнаник, Посејдон, заштитник на морските патници, Хермес, водач на скитниците. Хорот пее за страстите и страдањата од машкиот Ерос, говори за еротското насилство кое води кон катастрофа. Кога на брегот пристига Коработ со Ајгипјаните, Молителките во ужас ја повикуваат Смртта: - Нека се затемни сонцето, сè нека се претвори во чад и прав, нека се отвори Хад! Сликата е катаклизмична. Се чини дека Хорот пее прадревен Партениј (моминска песна), поточно, Хорот пее древен епиталамиј (свадбарска песна) во кој по некое исконско правило се содржи катаклизмична митска слика. Во вакви хорски „свадбарски“ песни, кога е загрошена невиноста, страда природата, се урива еден мал козмос („череша се од корен корнеше“, „ми дотече матен Вардар“, „Како зумбул цвеќе во гора што овчари мажи / Диво го газат со нозе, на земја крвари цвеќе“²⁸, „-Кај отиде, о, моминство мое? / -Не ќе се вратам, о, никогаш веќе!“²⁹).

- Подобро смрт, одошто скверно свадбено легло! пејат коммџо Хикетидите.

Се разбира, драмата не се задржува само на епиталамиската есхатологија. Ајсхил истакнува и политиколошка теза: Пеласгос нема да дозволи насилство; самите Богови ќе го спречат Барбаринот, зашто правдата на Аргос не е само табла и папирос, туку благороден логос на сите слободни граѓани! Самата Киприда нема да допушти Ерос да ја повреди невиноста и да го скине предвреме плодот! Интересен е Ексодот: Хорот се двои, - Данаидите ѝ пејат химна на девствената Артемида, а Хорот Робинки пејат химна на Афродита, Потхос и Пејтхо.

На прв план трагедијата е архаичен обреден епиталамиј, или, - параепиталамиј, според катаклизмичната есхатолошка супстанција.

28 Сапфо, fr. 94.

29 Сапфо, fr. 109.

На друг план - драмска напнатост меѓу машкото и женското начело, или агон меѓу Артемидиното и еротското Афродитино (хипоте-за и на Еврипидовиот *Хијолиј*).

На трет план - судир меѓу барбарскиот деспотизам и хеленската демократска законитост.

На широк план, повторно воспоставување праведна номотетика во жесток судир меѓу Хибрис и Дике; во тоа крeвко време (сепак и времето на Ајсхил) поетите се меѓу првите кои учествуваат во утврдување на напишаните и пишаните закони, изградуваат цврста ареталог-ија, создаваат висока етика. Меѓу првите човечки градби се и законите за бракот и неговата божествена функција. Ајсхил е во редот на таквите поети - номотети во кои спаѓаат (во истото време) и Симонид од Кеј и Пиндар. Се гради, во логос, ритам и хармонија, врвната човечка градба која подоцна се нарекува *humanitas*. Ајсхил е хуманистички поет; неговите драми, без оглед на недостигот од заплетена драмска метабаза, ја содржат трагичката евдајмонија, - сите завршуваат според врвна етичка телеологија, смртникот е ефемерид, но неговата волја за бесмртност се спроведува напнато, низ страст и страдање, - во градење и создавање побожна човечност. Ова е историската димензија на трагедијата. Во своето митско ткиво трагедијата ткае мајсторска логика во која се содржи и висока историска свест, но секогаш според височината на Идејата за трагичното суштествување на козмолошкото рамниште. Козмолошкото рамниште се миметизира во страсна драмска судбина, се создава мимеса на живот и дејствување за да се откријат тајните во јазелот на Бивање и Настанување.

Во поетиката на архаичниот Ајсхил се поистоветуваат Бог и неговата Жртва во уметничка опсис која, иако подробно сетилна, ја отвора онтолошката тајна на блескотен начин. Трагичката миметика ја објавува трагичната судбина (*Μοῖρα*) распределена на поединечни мери - прекумерности, лица кои дејствуваат апсолутно хиперболично, отстранувајќи ги сите други можности. Всушност, трагичните лица се вообличени веројатности на антрополошката суштина доведени во крајности, едновремено, - тие се олицетворени нужности на онтолошките категории.

Во таа смисла, трагедијата како единство, не само на дејство, туку на идеја, интензивно прикажува атопичност, ахроничност, дури и апрагматичност, според историското поимање, зашто универзалноста на театарот настојува на онтологија, иако итро, софистички симулира „реална“ конкретност. Трагичкото уметничко дејство се симулира во логос за лична волја која бара простор да се наметне, и логос за надво-

решна нужност од потиснување секаква лична волја: ова е основниот драмски судир во поетиката на Ајсхил, но, исто толку силно, а драмски повешто, во поетиката на Софокле. Кај Софокле ироничната парадоксија достигнува врв; не само во трагедиите со извонредна драматургија (*Ојдий Тиранос*, *Антииџона*, *Трахинки*, *Електира*), туку и во помалку драматичните, поточно, во недраматичните (*Филокитиј*, *Ојдий на Колон*).

Значи, со трагичката поетика на Ајсхил создаден е театарот. Театарот се создава со сложена семиолошка содржина, но, пред сè, тој е метафизички топос. Неподвижната метафизика се јавува во неколку облици на скочанети театарски маски. Театарот на Ајсхил веќе ја официјализира новата функција на обредната маска - маската на трагичкиот поетски облик: веќе не само магиска, свештеничка, „посмртна“, туку, речиси, претсмртна, со ликовна означеност на Нужност, Неизбежност, Неменливост, - на смртната дарба. Маската ги покрива и лицата на Боговите; тука е можеби и поентата: да се посочи привидното присуство на Божества, Дајмони, Сеништа; маската е иронична, - величествена, иста слика зад која се крие отсуство и празнина на божја суштина, барем отсуство на божја симпатија и антипатија. Неменливата Судбина (*Ἀδράστεια*, *Ἀνάγκη*, *Νέμεσις*) игра иронична игра симулирајќи допуштање на избор, волја, цел, па дури и на грешка и вина.

Горчливо е ова сознание, но поетиката на „средниот“ трагички поет, Софокле, го наметнува: со сите Софоклеви херои си игра Ананка (Нужноста) дразнејќи ги на силни и страсни дејства, фрлајќи им магла за да заскитаат забрзани кон својата „цел“, а на крајот на трагичниот Ден злокобно и потсмешливо јавувајќи им се како Адрастеја (Неизбежна). Ваква иронична ентелехија имаат најсилните (навидум: Ојдип, Дејанира, Ајас, Херакле, Креон, Филоктет). Во тоа подигрување трагичниот Херој (повторно иста маска), вжештен од страст и страдање „не губи волја за живот“, како што смета еден германски философ, туку се здобива со волја за одбрана смрт.

Хероизмот на трагичките херои е токму тоа - да наметнат своја волја за својата смрт; во ова е и нивната евдајмонија (така „блажени“ умираат - Антигона, Ојдип на Колонос, Дејанира во својата брачна одаја, Јокаста на својот појас, Ајас на својот, заплениет од убиениот Хектор, „црн“ меч; дисдајмонично умираат или се понижени до смрт: Херакле, Клитајмнестра, Ајгист, Креон, Филоктет).

Вистинското трагично етхос зазема висок простор и неизбежен длабок понор. Во мигот на паѓањето, трагичното лице го посакува

своето исчезнување, зашто во вртоглав, мачен, но и сладок проблесок му се јавува дајмонска свест за Правда надвор од неговата волја за праведност (Ојдип, Ајас, Дејанира); трагичното лице секогаш дејствува помеѓу своето мнение за Правда и откривањето на Нужноста. Чувствувањето своја правда го прави да дејствува гордо и трескавично (Ојдип, Ајас), видувањето, пак, - дека таа е нешто друго, му овозможува болно блаженство да го прифати ослободувањето од Себе Самото.

Театарот на Ајсхил е мачен, страстен, страдалнички, - но само во метаbasата. Всушност, метаbasата на Ајсхиловата трагедија зазема простор од три драми, па дури и од четири. Оваа драматургиска техника - систасата да биде составена од три (четири) драмски топоси, овозможува Ајсхил да ја изрази својата „оптимистичка“, - „хуманистичка“ етика, поправо, - својата демиургиска ентелехија: драмите на Ајсхил завршуваат навистина евдајмонично.

Софокле, господствениот и благородниот (во времето на Перикле имал висока чиновничка служба, бил и „амбасадор“), здравиот (го негувал култот на Дајмоните Халон и Асклепиј, самиот бил обојуван како домашен Дајмон на здравјето - Дексион), убавиот (играл улоги на убавици, на пр. Наусикаја од Хомеровата Одисеја), музикалниот - бил музиколог, пејач и свирач (на сцена пеел и свирел како Тхамирис, митскиот божествен пејач), нежниот и чувствителниот (кога умрел Еврипид „некаде“ во Македонија, старецот Софокле, неовенчан, со својот Хор, му ја оплакал смртта на сцена), силниот и цврстиот (обвинет дека е сенилен, наместо одбрана, на судиите им ја доставил својата „надгробна“ ода - Ојдип на Колон; тогаш имал само деведесет години; сепак, не издржал подолго, - умрел неколку месеци по Еврипид, 406 год. од старата ера), прекрасниот Софокле, парадигма за идеалот - калокагатхија, создал мрачен, тегобен, безнадежен театар, болни, тешки, страшни драми, специфична Софоклевска драматургија во која е вградена прочуената „трагичка иронија“; не сарказам, ни потсмет со омраза (ова му се случува на Еврипид), туку горка, но фина иронија со многу сочувство и сострадание (можеби ова и ја привлекувало атинската публика). Силен и динамичен, Софокле напишал најголем број трагедии (велат - 130); од овие изобилни свитоци полни (веројатно, па и нужно) со вештина и мудрост, се сочувале само седум: *Αἴας*, *Ἡλέκτρα*, *Οἰδίπους Τύραννος*, *Ἀντιγόνη*, *Οἰδίπους ἐπὶ Κολώνιας*, *Τραχίνιαι*, *Φιλοκλήτης* (и сатирската драма *Ἰχνευταί* = *Траџачи*). Пет од седумте врвно драматични, едната - статичен тренос, или, *μυστήριον δρωμενον* (*Ојдип на Колон*), и една - мистериско чинодејство, појавување и губење на едно суштествување низ „дипилос“ - „двојна вра-

та“ во постојан коммџ³⁰. Во суштина, сите седум со врвна драматика според парадоксалноста на прагмите. Безимениот Ојдип („Оној со отечените стапала“) во брзонога детективска потрага по Убиецот, - до откривање на Самиот Себе како Никој и Ништо, сепак злосторник; Ојдип, „убиен“ од таткото, тиранинот Лај, самиот убиец на таткото Лај; Ојдип - Наодче, а Тиранин, Одгатнувач на Сфингината гатанка - дека Еднодневното Суштество е човек, самиот, иако ефемерид, вообразен дека е Мудрец; во своето ефемеридно суштествување, - сопруг на мајка си (Јокаста), брат на сопствените деца (Антигона, Измена, Етеокле, Полинејк), зет на сопствениот вујко (Креон), слеп при очи, видовит во слепилото...

На крајот (*Ојдиј на Колон*) „праведен“ скитник, просјак и патач, трагач по сопствената судбина - гроб, прибран од подземниот Севс во драматична (егзистенцијална) катаклизма, сохраниет, а „неоплакан“ како што вели во плач Измена. Откако се смирува, низ прекрасниот атински крај, во Хад, постигнува блаженство!

Во *Антигона* Софокле (Хорот) ја пее онаа чудна ода на Човекот: „Многу страшни нешта, а ништо не е од Човека пострашно...“³¹ Така се именува и Антигона, - „Дајмонско чудо“ (δαίμόνιον τέρας). Нејзината трагична страст достига „врв на смелоста и дрскоста“ (ἐπι εσχάτου θράσους), но истовремено и „највисок праг на Правдата“ (ὕψηλὸν ἐς Δίκας βᾶθρον). Болна од „божја болест“ (θεῖα νόσος), Антигона се избирава за Правдата на Подземниот Свет, Правдата на мртвите, и, се разбира, на сите смртници. Антигона - Дајмон, Чудо, Смело Срце, точно и единствена знае дека Судбината - Дике за смртниците е Адонеј; таа знае дека е „венчана за Хад“ макар што тој што се јавува отелотворен во Хајмон (Крвавиот). Небесниците со Севса на чело се безмилосно високи; домашна топлина има само Подземниот Свет (οἱ κάτω θεοί). Се исполнува мрачното знаење на трагичниот херој Антигона: сцената е полна со мртвовци; „убиен“ е и Бранителот на Севсовото „граѓанско“ право - Креон; Хорот старци пее: Креон е „залуден маж“, „за високи зборови плаќаш со големи удари!“

Големиот Ајас Теламонов од Саламина, посилен од Боговите во Хомеровата *Илијада*, во трагедијата *Ајас* е болен, измачен, избежувач, истрошен, излуден воин; „привид и празна сенка“, вели Одисеј за него и за сите смртници. Атена, Мудрата, Силна Божица, си игра со него (во театарот на Софокле нема всушност Богови на сцена; Атена е исклучок): откако го растроила и го фрлила во лудило, го принуди-

30 тажачка песна на сцена во силен плач и со удирање в гради.

31 Πολλά τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει...

ла да удри на пленетите стада и пастири, наместо на Атридите и на Одисеј (Ајас е разбеснет зашто Ахилеевото оружје не го добива тој, најсмелиот, туку Одисеј, најтриот). Атина дебне околу шаторот, задоволно се смее и на Одисеј му го покажува скротеното, заспано животно (жртва), крваво, нечисто и срамно - Ајас.

Во трагичниот миг кога Ајас (Орел, или, „-ај, -ас!“ Суштество - како што самиот си го толкува името) се буди од лудило, започнува неговото препознавање: не е тој што сам, без Богови, може да избори борба, не е Големиот, Великиот, Непобедивиот, туку крупна само јамбичка жртва, едно од сакралната хекатомба. Сепак, не смее да се прифати првата помисла дека Ајас и Филоктет се јамбички (обредно понижени и исмеани) фармаци; трагедијата го содржи јамбот, дури и обредниот јамб, но таа според поетскиот вид треба да го следи достоинственото (τὸ σπουδαῖον), па и возвишеното. Ајас и Филоктет се жртвени „трагоси“, но не залог за обнова и возраѓање (како што е во обредната јамбика), туку (ова е страшно да се каже!) тие се трагични жртви зашто се тешко заболени од Суштествувањето! (страшно е ова сознание, зашто ова историско време на Софокле се смета за сè уште крепко и здраво, но таа помисла е веќе присутна во Орфизмот и цврсто втемелена кај Платон, - животот е болест). И трагедијата *Електира* е театар на живот - болест, полн привидни и вистински мртовци, со ништа за смрт и убиства; дејството се остварува меѓу урната со пепел (на живиот Орест), гробот на Агамемнон и труповите на Клитајмнестра и Ајгист. Драмата е полна измами (и сплетки - не комички, туку грозоморни, иако Аристотел не го препорачува ужасното како трагичка топика). Сцената одекнува од мечтаења за убиства и смрт (вака мечтаат Клитајмнестра, Електра, Орест, стариот Педагог): „Смртта ќе ми е благослов, а животот болка!“³² извикува Електра; „Секогo што се родил го чека смрт“ - е утешната гнома на Хорот; „Живеат тие што земја ги скри“ (!) Колку тегобна иронија во „радосниот“ восклик на Ексодот: О роде Атреев, откако многу претрга / Заради слободата, со овој потег / втаса до Крај!³³

Во театарот на Софокле Хорот е динамично драмско лице; на Софоклевата драматургија ѝ се нужни повеќе лица како густ сплет на трагични судири (Софокле го зголемува Хорот од 12 на 15 хористи, три реда по пет, можеби и поради музичката полифонија; на двата Ајсхилови глумци им додава уште еден; во Ојдип на Колонос на сцена во еден миг се и четворица).

32 Καλὸς γὰρ οὖμός βίος, ὥστε θανάσαι... „Убав ли ми е овој мој живот, колку ли сум восхитена!“ - во горка иронија извикува Електра.

33 препев на Д. Чадиковска.

Судирите се секогаш во ефектна (за театарот) парадоксија врз која се градат тегобните перипетии и препознавања: кога се очекува едно, логично се случува друго (логос и докса се спротоставени: едно е вистината, друго привидот на вистината). „Друго“ и парадоксално им се случува на Ојдип Тиранос, на Дејанира, на Херакле, Ајас, Клитајмнестра, Електра, Креон, Неоптолем, Филоктет. Тоа „Друго“ е дотаму поразувачко што повеќето Херои се самоубиваат: Ајас, Јокаста, Ојдип (ослепувањето е вид самоубиство), Антигона (нејзината волја е самоубиствена), Хајмон, Евридика, Дејанира. Дали е овој театар - theatrum mundi во кој смртниците се играчка во рацете на Боговите, како што вели понекогаш Платон? Сепак не; и Платон во *Симпосион* говори за трагичниот хероизам наведувајќи го Орфеј како атрагична, ахеројска парадигма: не успева Орфеј „да се осмели“ (τολμᾶν), да го поднесе Ризикот на Смртта, туку сака жив да влезе и да излезе од Хад; поради ова добива само привид (φάντασμα) на Евридика; сакајќи да го има привидот (Живот), Орфеј е казнет со растргнување од трачките Басариди.

И Платоновите и трагичките Ерос е екстатичен; Ерос е премин кон... (Бесмртност кај Платон, смрт во трагедијата). Токму во поетиката на Софокле се случува оваа екстатична θεραπεία: Просторот на трагедијата е „μελέτη θανάτου“³⁴, - „вежбање на смртта“. Ова го искажува Ојдип на Колонос во разговор со нежната Измена: „Кога веќе не сум, зарем тогаш сум маж!“³⁵. Во мигот кога е подготвен болно и страшно да слезе (да пропадне) во Хад, Ојдип веќе не е „еднодневниот антхропос“, туку ἀνὴρ - маж; иронично, но возвишено. Оваа парадоксална, иронична возвишеност придонесува Софокле да биде наградуван со 24 награди на трагичките натпревари (Ајсхил е награден со 13 награди, Еврипид со пет): драматичен театар, сложена драмска система, изненадувачки и очудувачки прагми, многу страв и жал, и сето ова не во тетралогии, туку, главно, во поединечни јасни и стегнати облици.

Од најмалку наградуваниот поет, од Еврипид, се сочувал најголем број трагедии: Ἀλκῆστις, Ἀνδρομάχη, Βάκχαι, Ἠλέκτρα, Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι, Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις, Ἴων, Μήδεια, Ὀρέστης, Ἰκέτιδες, Τρωαί, Φοίνισσαι, Ἐκάβη, Ἐλένη, Ἡρακλῆς, Ἡρακλειδοί, Ἰππόλυτος, Ῥήσος и сатирската драма Κύκλωψ.

Од насловите на драмите е јасно дека Еврипид е интригиран од женската етика (поточно, - од митските маски на хероидите): осум драми се именувани со женски поединечни имиња, четири се насловени според женските Хорови, а две се однесуваат на девствени херои

³⁴ Платон, *Фајдон* 81 а.

³⁵ стих 355: "Ὅτ' οὐκέτ' εἶμι τῆρικαῦτ' ἄρ' εἶμι ἀνὴρ..."

(*Хиџолий* и *Ион*). Уште нешто: Еврипид е обземен од „барбарската“ егзотика (*Бакхи*, *Ифиџенија во Таври*, *Медеја*, *Тројанки*, *Андромаха*, *Фојнкијки*, *Хекаба*, *Ресос*), од барбарската слобода за Бакхова манија, од „шаманизмот“, магијата и магионичарството, од една страна, а од друга - од антитетичната суштина на девственоста и гадоста (Ифиџенија во Авлида, Ахилеј во истата драма, Алкестида, Хиполит, Ион - чисти, невини, сепак трагични, наспроти - Адмет, Аполон, Агамемнон, Менелај, Орест... претставители на етичката гадост, сосема атрагични). Одбиван и прифакан во текот на времето, Еврипид е најпогодниот театарски драматург, токму поради податноста за најразлични сценски толкувања.

Еврипид е особено интересен и за Аристотел: во поетолошкиот спис *За Поеџикаџа*, Еврипид постојано се споменува, па и се брани: „Грешат оние кои му префрлаат на Еврипида за она што го прави во своите трагедии, имено - што многу од нив завршуваат во несреќа (εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν); така е всушност исправно“ (ὀρθόν)³⁶; „Знакот за оваа постапка е суштествен, зашто на сцената на трагичките агони овие трагедии се јавуваат како најтрагични, па и Еврипид, ако и не економизира сосема добро во другото, сепак се чини најтрагичен од поетите“³⁷. Чудно е што Аристотел смета дека Еврипид лицата ги изградува „такви какви што се“; имено: „Софокле самиот рече дека создава лица какви треба, додека Еврипид - какви што се“³⁸. Сепак и Аристотел е збунет од „гадоста“ на Еврипидовите лица: „Поетот не смее да употребува без потреба алогичности, како на пример Еврипид со Ајгеј или со нискоста на Менелај во Орест“.

Значи, според Аристотел, првиот светски поетолог, Еврипид е најтрагичен, но на сцена; трагички е исправно што завршетоците се „несреќни“, иако било допуштено завршетокот да биде „минување во среќа“, меѓутоа „тој не економизира“³⁹ сосема добро во другото, и, без потреба го употребува алогичното“. Што значи оваа оценка? Имено, многу трагедии на Еврипид повеќе се некоја чудна, реторичка тренодија (θρήνος + ὠδή - тажачка песна) на женскиот Хор (робинки) одошто напната драма. Како да имал намера овој поет, пречувствителен и потресен, брзо и силовито да создаде трагички песни во кои ќе уфрли жестока порака против војната (Атина почнува да се привикнува на постојано војување за богатство и моќ); *Ифиџенија во Авлида*, *Андромаха*, *Хикетиди*, *Тројанки*, *Хекаба*, *Хелена*, полни се со жални женс-

36 *Поеџика*, 1453 а 25.

37 *Поеџика* 1453 а 29, 30.

38 *Поеџика*, 1460 б 14.

39 οἰκονομία - домашна законитост; οἶκος е овде видот поетика.

ки лица (речиси - реални жени) во ужас, очај, помеѓу трупови, ропство и лудило. Ниеден хеленски поет не створил таква миметика на избузумена од војната прагматеја⁴⁰. Се разбира дека оттаму и „алогиката“ во создавањето „ниски“ лица кои дејствуваат во гадост и подло; особено - Менелај, Агамемнон, Орест, митски маски кои родово ѝ припаѓаат на Спарта, највоинствената полис.

Значи Еврипид страшно ја спроведува својата идеологија во поетиката: практично е сосема пасивен во политичкиот живот на Атина, меѓутоа - дејствува низ „ангажирана“ поетика, и, јасно, оваа „ангажираност“ задржува универзално значење. „Сценскиот философ“ е всушност идеолошки поет: во митската ономастика се содржи сосема современа нему историска супстанција. Самиот „реализам“ не е ништо друго, одошто саркастично укажување на испразнетост на древната митска етхопоетика: трагичката сцена ја продолжува митолошката традиција, но играта ја играат испразнети од својата херојска и божја суштина, - пусти маски. Зад „величествените“ маски на Олимпијците и Хероите говорат подледи (главно машки етхоси) или страдалници (главно женски етхоси). Еврипид ја первертира трагичната суштина, го разорува култот на хероизмот, ги иронизира хомерските Богови претворајќи ги во злокобни идоли, го дистанцира Хорот наложувајќи му да пее отсутно лирски, или да кука и да тажи во хорските трагедии, сместен некаде во некој атопичен простор; самата лексичка синтеза распределена по лица, често се однесува како пародија на софистичката реторика, сарказам на учењето за раслоеноста на вистината, карикирање на реторичката софистичка заводливост. Се разбира дека не е Еврипид тој што говори како Менелај, Агамемнон, Јасон, Адмет, Херакле (веројатно зад тие маски се кријат ретори, политичари, демагози).

Еврипид, потсмешливо и мрачно, ги набљудува своите „херои“ како се лизгаат и излегуваат од херојските судбини паѓајќи во апсурд; сцената му е некаков експериментален симулакрум на етички знаци; тој „експериментира“ со лицемерниот Адмет во трагедијата *Алкесџида* (врвна саркастична трагедија), со Јасон во *Медеја*, со Агамемнон и Менелај во *Ифиџенија во Авлида*, со Аполон во *Ион*, со Пентеј во *Бакхи*... Сите овие лица се ниски хипокрити - во денешна смисла на зборот. Токму овие лица се динамични, дејствени, „трезвено“ и „разумно“ насочени... во нискост, или во суровост, сировост и опасно лу-

40 можеби ова е причина и за политичката осаменост на Еврипид, а на крајот од животот, и за неговото повлекување во „барбарската“ земја Македонија; во Македонија, како гост на базиловот Архелај, Еврипид ги создава *Ифиџенија во Авлида*, *Бакхи*, и изгубената драма *Архелај*; умрел во Македонија, во Аретуза 406 год., а во Атина, во Пиреј, е неговиот кенотаф.

дило (Херакле). „Женската“ етика е на друга страна, во некое атопично, фантастично, фантазмагорично место (Алкестида во Светот на Тханатос, Ифигенија во храмот на Артемида, во некое далечно место на Смртта, - Таври, Хелена во Египет, - нејзиниот „идол“ во Троја, Ион, девствено лице, во утопичен лаг на некој лажен Бог Аполон, девствениот Хиполит во длабоките шуми на Артемида). Перипетиите произлегуваат од етичките судири, препознавањата се случуваат на гносеолошко рамниште: εἰ θεοὶ τι αἰσχρὸν δρώσιν, οὐκ εἰσὶν θεοὶ = „Ако Боговите дејствуваат срамно, не се Богови“⁴¹, а дејствуваат срамно трагичките Богови и Херои (и не само кај Еврипида, туку уште кај Ајсхила, иако етички поинаку; кај Софокле дејствуваат нивните имиња и пророштва; само Атена во Ајас дејствува сурово, и се разбира, - „нечовечки“.

Еврипид ги одбива старите Богови поради срамното дејствување, строгиот, пак, аристократ, комичкиот поет Аристофан, го одбива (го исмева) Еврипида поради поетско прикажување на срамното (веројатно Аристофан смета дека таа поетска постапка им е дозволена само на комедиографите и јамбографите). Во комедиите на Аристофан Еврипид е комичка жртва. Мора да се признае дека Аристофан ова го прави извонредно, подигрувајќи го главно Еврипидовиот „сентиментализам“ и неговото сочувство и сострадание со женските лица, питачите, робјето. Еврипид е навистина „сострадателен“, но никогаш не е сосема јасно дали и тој не ги пародира останатите театралии, дали и тој, можеби не комички, но „псогички“ (јамбички) не си подигрува со мелодраматичноста. Веројатно е дека трагичката идеологија на Еврипид - и пародира, и говори сериозно. Основниот впечаток е дека Еврипид е склон кон егзотика и бизарност, патетика и морбидност, фантастика и „натурализам“ (во таа смисла, според чудната смеша на прагмите и според алогичноста, театарот на Еврипид е „постмодернистички“, - ентропичен, хаотичен, отворен облик). Никогаш не се знае дали во трагедијата *Медеја* Еврипид укажува на „барбарската магија“ и мистичната моќ на шаманизмот (Медеја е сончев Змеј, волшебничка, маѓесница, „шаман“: таа убива, распарчува, оживува; ги убива своите деца за да им овозможи „друг живот“⁴²) или го постава проблемот на празноверието и илузионизмот; не се знае, подеднакво,

41 Белерофон, fr. 292.

42 Еврипид, *Медеја* 1021-1023:

ὦ τέκνα, τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις
καὶ δῶμ', ἐν ᾧ λιπόντες (...)
οἰκίησεν' αἰεὶ (...)

О родени деца, вам ви е досуден *Град*
и Дом, во кој (...) ќе се удомите вечно (...)

дали не го третира проблемот на бракот, или, не ја објавува погубната моќ на митскиот Ерос, или пак - љубовната страст и пожедност; веројатно го прикажува сето тоа во една „постмодернистичка“ смеша на концепции.

Во секој случај - старата трагедија покажува дека нема во поетиката рационално распределување „чисти“ видови и облици. Квантитетниот облик се задржува во основа ист, додека самата суштина на трагичното постојано ги надминува дефинициите, понекогаш и ги урива, не само од поет до поет, туку од еден до друг облик на еден ист поет (премногу се разликува трагичното во трагичкото обликување на *Ојдиј Тиранос* и *Ојдиј на Колон*).

Сепак, непорекливи се Платоновите и Аристотеловите открија на трагичкиот вид: - трагедијата е миметика на веројатното и нужното кое се остварува во систаса на жални и страшни прагми.

Во таа смисла треба да се нагласи дека основните феномени на човекоста - обликот и видот (εἶδος), поетиката (τέχνη ποιητική), миметиката (μιμητική), театарот, драмата, трагедијата и комедијата се пронајдоци на творечкиот дух на античките Хелени, совршено промислени и според уметноста и според философијата.

Медеја 1038-1039:

(...) οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις

ὄψεσθ' ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου.

(...) нема со милите очи веќе

да гледате, во друг облик менувајќи живот.

SUMMARIUM

Elena KOLEVA

COMMENTARII DE TRAGOEDIA ATHENIENSI

In hoc opere exponuntur eminentia specimina tragoediae Atticae in contextu „chronotopi“ historici trium poetarum tragicorum: Aeschyli, Sophoclis, Euripidis. Poetae conspiciuntur secundum similitudinem et dissimilitudinem in speciem, ontologiam, formam et mimeticam.

Species tragica demonstratur secundum principia artis poeticae Platonis et Aristotelis: *eidos*, *systasis*, *mimesis*, *mythos* (idos, constitutio, compositio, imitatio, fabula fictionalis). Constat artem poeticam, mimeticam, theatrum, drama, tragoediam atque comoediam esse extraordinarias inventiones mentis atque animi antiquorum philosophorum secundum principia poeticae, theoriam bene fundatam apud antiquos Graecos.