

Горан Радоњић  
Теорија књижевности I

ПИТАЊА О АРИСТОТЕЛОВОЈ *ПОЕТИЦИ*

1. За разлику од Платоновог, какав је Аристотелов стил у *Поетици*?
2. Која су све значења термина *поетика*?
3. Централни појам у тумачењу књижевности за Аристотела, као и за Платона, је *мимезис* (подражавање). Како Аристотел схвата подражавање?
4. Због чега Аристотел истиче два „у људској природи заснована узрока“ подражавања? Шта нам они говоре о функцији књижевности?
5. Зашто је Емпедокле (писац дјела *О природи*), за разлику од Хомера, више природњак него пјесник?
6. Које су све врсте подражавања?
7. Каква је, по Аристотелу, разлика између историографије и пјесништва?
8. Којих је шест дјелова трагедије и какав је значај сваког од њих?
9. Каква треба да буде радња (прича) у трагедији?
10. Какви треба да буду ликови, а како треба да се креће радња да би трагедија изазвала страх и сажаљење? Шта је то **трагичка кривица**?
11. Функција трагедије је да изврши **катарзу** (прочишћење). На који начин се врши катарза?
12. Какав је по Аристотелу однос између трагедије и епопеје?
13. Често се истиче да су Платон и Аристотел антиподи. На којим се све нивоима могу уочити супротности између њихових учења?
14. Два Аристотелова списа, *Поетика* и *Реторика*, заснивају подјелу у прочитању књижевности. Први спис, можда најутицајније дјело у историји теорије књижевности и књижевне критике, бави се одликама и унутрашњом конструкцијом књижевности, а у фокусу другог списа су афективне и друштвене димензије јавног говора. Како се та Аристотелова подјела може повезати са каснијим (нарочито у XX вијеку) расправама о правом предмету науке о књижевности?

## a) Opšti deo Umetničko stvaralaštvo uopšte

(Ἡ ποίησις, ars poetica)

### I DEFINICIJA UMETNIČKOG STVARALAŠTVA. RAZLIKE PO SREDSTVIMA PODRAŽAVANJA

Raspravljamo o pesničkoj umetnosti samoj i o njenim oblicima; šta je svaki u suštini, i kakav oblik treba davati pesničkom gradivu, ako se hoće da pesničko delo bude lepo, a zatim o broju i o osobinama delova jednog pesničkog dela, a tako i o ostalom što spada u istu oblast ispitivanja, pa počnimo prirodno najpre od prvoga.

Dakle, ep i tragedija, zatim komedija i ditiramb, i najveći deo auletike i kitaristike: sve te umetnosti u celini prikazuju podražavajući, a postoji između njih trostruka razlika: one podražavaju ili različitim sredstvima ili različne predmete ili različnim načinom, a ne na isti način. Kao što jedni i bojama i likovima mnogo podražavaju, stvarajući prema danom liku nov lik, ili po umetničkoj obdarenosti ili po navici, a drugi glasom — tako biva i u pomenutim umetnostima.

Sve zajedno podražavaju ritmom, govorom i harmonijom, služeći se tim sredstvima ili odvojeno ili pomešano. Na primer, samo harmonijom i ritmom služe se auletika i kitaristika, i ako ima i nekih drugih sličnih umetnosti koje su kao pastirsko sviranje, a samim ritmom bez harmonije podražava umetnost igrača, jer i ovi pomoću ritma, izraženog u držanju i pokretima tela, podražavaju osobine karaktera, doživljaje i radnje, a epopeja (tj. pesništvo)<sup>1</sup> podražava samo govorom ili nevezanim

<sup>1</sup> Aristotel ne uzima metar kao nužni spoljašnji oblik pesništva. On uzima ovde izraz »epopeja« da označi njime celokupnu umetnost kojoj je materijal samo »reč« (ῥῆσις), govor (λόγος).

ili u metrima, i to da metre ili meša jedne s drugima ili, kao što je bio dosad slučaj, da se služi samo jednom vrstom metara. Uzimamo ovaj izraz (epopeja), jer mi nikako ne bismo mogli da damo zajedničko ime mimima Sofronovim i Ksenarhovim i *Sokratskim razgovorima*, ni ako bi ko podražavao pomoću jampskog dvanaesterca, ili elegičkog ili koga drugog sličnog metra. Međutim, vezujući uz ime metra reč pesnik, ljudi jedne nazivaju elegičkim pesnicima, druge epskim pesnicima, ne uzimajući podražavanje kao pravo merilo pesnika, nego imajući na umu samo naročito metar. Šta više, obično tako zovu i pisce kakvog lekarskog ili prirodopisnog dela u stihovima. A između Homera i Empedokla nema ničega zajedničkog osim metara; zato je pravo da prvoga zovemo pesnikom, a drugoga više prirodnjakom nego pesnikom. Tako bi bilo i onda kad bi neko podražavao mešajući sve metre u isti mah, kao Hermon što je uradio u *Kentauru*, rapsodiji sastavljenoj iz svih metara, pa opet ga treba zvati pesnikom. O tim stvarima, dakle, neka je tako rečeno.

A ima nekih umetnosti koji se služe svima pomenutim sredstvima, tj. i ritmom, i muzikom, i metrom, kao umetnost ditirampska i nomiska, pa zatim tragedija i komedija. A one se razlikuju po tome što se prve dve umetnosti služe svim trima sredstvima u isti mah, a druge dve samo delimice. To su, eto, razlike umetnosti po sredstvima kojima podražavaju.

## II RAZLIKE PO PREDMETIMA PODRAŽAVANJA

Kako umetnici podražavaju ljude koji delaju, onda nužno sleduje to da ti ljudi budu ili dostojni ili ništavni, jer naše moralne osobine gotovo uvek stoje do toga dvoga, jer se svi, ukoliko je reč o njihovom karakteru, razlikuju po vrlini i nevaljastvu. Prema tome, pesnici podražavaju ljude koji su ili bolji od nas ovakvih kakvi smo, ili gori, ili nama slični. To isto nalazimo kod slikara, jer je Polignot, na primer slikao bolje, Pauson gore, a Dionisije nama jednake ljude.

Očevidno je da će i svaka od pomenutih umetnosti pokazivati te razlike i da će biti drukčija po tome što će podražavati drukčije predmete. Jer, i u igri, i u frulanju, i u kitaranju, mogu da se jave te razlike, a isto tako i onda kada se podražava ili u proznom pričanju ili u stihovima bez muzičke pratnje. Homer, na primer, podražavao je bolje karaktere, Kleofont prosečne, a Hegemon Tašanin, koji je prvi pevao parodije, i Nikohar, pesnik *Delijade*, gore. Na sličan način mogao bi ko podražavati i ditirambima i nomima, kao što su učinili Timotej i Filoksen u *Persijancima* i *Kiklopima*. A baš u tome i postoji razlika između tragedije i komedije, jer ova hoće da podražava gore ljude, a ona bolje od onih koji danas žive.

## III RAZLIKE PO NAČINIMA PODRAŽAVANJA, DORSKO POREKLO DRAME, NAROČITO KOMEDIJE

Ovim razlikama pridružuje se i treća, a to je način na koji se pojedini predmeti mogu podražavati. Jer, i pored istih sredstava i pored istih predmeta, ima različitih podražavanja. To biva kad pesnik, s jedne strane, pripoveda, i to ili, kao što Homer čini, na usta neke druge ličnosti ili sam bez pretvaranja, a s druge strane kad sva lica koja podražavaju prikazuju tako da vrše neku radnju. To su, dakle, tri razlike podražavanja, kao što u početku rekosmo: po sredstvima, po predmetima i po načinu.

Otuda, Sofokle bi, s jedne strane, bio isti podražavalac kao i Homer, jer obadva podržavaju značajne ljude, a s druge strane kao Aristofan, jer obadva podražavaju ljude koji delaju i neku radnju vrše.

Po tome je, kako neki vele, drama i dobila svoje ime, jer podražava lica koja vrše radnju (δραματῆς).

Zato i uzimaju Dorani i tragediju i komediju kao svoje tvorevine, a komediju Megarani, i to i ovi ovde, jer je, kažu, postala kod njih za vreme demokratije, kao i oni sa Sicilije, jer otuda beše Epiharm, koji je mnogo ranije živeo nego

Hijonid i Magnet, a tragediju kao svoju tvorevinu uzimaju neki Dorani u Peloponesu. Kao dokaze za to uzimaju nazive. Jer, mesta u okolini nazivaju oni komai (κάμας), a Atinjani demoi (δήμους) i dodaju da se komičari nisu tako prozvali po pokladovanju (καμάζειν) nego po tome što su putovali od sela do sela (κατὰ κόμας) jer u varoši nisu uživali nikakvo poštovanje. Zatim tvrde da oni za radnju uzimaju izraz δραῖν, a Atinjani πράττειν.

O broju i o načinu razlika u podražavanju neka bude to rečeno.

#### IV LJUDSKA PRIRODA KAO IZVOR UMETNIČKOG STVARALAŠTVA, VRSTE PESNIŠTVA. ISTORIJSKI RAZVITAK TRAGEDIJE

Uopšte, čini se, pesničku umetnost donela su dva, i to u ljudskoj prirodi zasnovana, uzroka. Jer, podražavanje je čoveku urođeno još od detinjstva, i on se od ostalih stvorenja razlikuje po tome što on najviše naginje podražavanju i što prva svoja saznanja podražavanjem stiče; zatim, svi ljudi osećaju zadovoljstvo kad posmatraju tvorevine podražavanja. Dokaz je za to onaj utisak što ga u nama ostavljaju umetnička dela. Ima stvari koje nerado gledamo u njihovoj prirodnoj stvarnosti, ali kad su naročito brižljivo naslikane, onda ih sa zadovoljstvom posmatramo, na primer: oblike najodvratnijih životinja i mrtvacu. To dolazi otuda što sticanje saznanja pravi veoma veliko zadovoljstvo ne samo filosofima nego i ostalim ljudima, ali ovi učestvuju u tome zadovoljstvu samo u neznatnoj meri.

I zato ljudi posmatraju slike s uživanjem, jer pri posmatranju slika dobivaju neko saznanje i domišljaju se šta svaka slika predstavlja, na primer: ovo je onaj. Jer, ako posmatrač nije već ranije video predmet koji posmatra, neće mu se prikazani predmet svideti kao takav, nego zbog tehničke izrađenosti, ili zbog kolorita, ili iz koga drugog sličnog uzroka.

A kako nam je podražavanje od prirode dano, a to isto važi i za osećanje harmonije i ritma — jer je očividno da su metri samo naročiti delovi ritma — to

su ljudi koji su od prirode za to obdareni, ona tri dara postepeno usavršavali i naposljetku stvorili pesničku umetnost iz pokušaja improvizacije.

Pesništvo, pak, podelilo se prema osobinama pesnika. Pesnici kojima se svidelo uzvišeno podražavali su plemenita dela i dela takvih ljudi, a oni kojima se svidelo neznatno i prosto podražavali su dela loših ljudi, pevajući isprva pesme rugalice, kao oni drugi himne i enkomije.

Od pesnika koji su živeli pre Homera ne možemo pomenuti nijednu takvu pesmu, ali se može uzeti da je takvih pesama bilo mnogo; ali, ako počnemo od Homera, možemo pomenuti njegova *Margita* i slične takve radove. U tim pesmama pojavio se i prikladan metar; zato se on i naziva sada jamb, jer su se u tome metru jedni drugima podrugivali. I zato su od starih pesnika jedni postali jampski, a drugi epski pesnici.

A kao što je Homer bio pravi pesnik plemenitih i ozbiljnih dela — jer on je jedini ne samo odličan pesnik bio, nego je i dramska podražavanja doneo — tako je i prvi pokazao osnovne oblike komedije, time što nije dao pesmu rugalicu, nego je dramski oblik dao smešnom. Njegov *Margit* potpuno je analogan drami, jer kako *Ilijada* i *Odiseja* stoje prema tragediji, tako on stoji prema komediji. A kad su se pojavile tragedija i komedija, onda su pesnici, već prema tome kako su koji po svojoj prirodi naginjali jednoj ili drugoj vrsti pesništva, jedni pevali komedije mesto pesme rugalice, drugi tragedije mesto epa, jer su ovi rodovi pesništva veći i više cenjeni nego oni ranije.

Ispitivanje da li se tragedija u svojim vrstama već dovoljno razvila ili nije, posmatrajući to samo po sebi i s obzirom na javno prikazivanje, to je posebno pitanje.

Na svaki način i ona sama i komedija prvobitno su postale od improvizacije, i to tragedija od onih koji su začinjali ditiramb, a komedija od onih koji su začinjali faličke pesme, koje su se sve do danas u mnogim varošima održale u običaju. Tako se tragedija postepeno razvila, jer su pesnici svaku pojavu u njenom razvitku usavršavali. I pošto je prošla mnoge preobražaje, ona se ustalila, jer je naposljetku dobila oblik koji odgovara njenoj prirodi.

Broj glumaca prvi je Es h i l od jednoga povećao na dva, smanjio je učesće hora, i glavnu ulogu dodelio dijalogu; trećega glumca i skenografiju uveo je Sofokle. Docijniji stepen razvitka tragedije jeste njena veličina i uzvišen karakter. Tragedija se tak docijnije izdigla iz neznatnih mitova i iz smešna govora, jer se preobrazila iz satirske pesme. I jampski metar pojavio se mesto (trohejskoga) tetrametra. Prvobitno, naime, pesnici su uzimali (trohejski) tetrametar, jer je pesma bila satirska i više imala karakter igre. Ali kad je postala tragička govorna umetnost, sama priroda našla je za nju p r a v i m e t a r, jer od svih metara najprikladniji je za dijalog jampski metar. Dokaz je za to što u razgovoru jedni s drugima najviše govorimo u jambima, a veoma retko u heksametrima, i to samo onda kad ostavljamo obični način razgovora.

Naposletku, treba još samo napomenuti da se i broj činova (episodija) i sve ostalo, kako se kaže, u pojedinostima usavršilo, jer bi iziskivalo možda suviše posla kad bi se ulazilo u svaku pojedinu stvar.

## V PREDMET I RAZVITAK KOMEDIJE. EPOPEJA PREMA TRAGEDIJI

Komedija je, kao što već rekosmo, podražavanje nižih karaktera, ali ne u punom obimu onoga što je rđavo, nego onoga što je ružno, a smešno je samo deo toga. Jer, s m e š n o je neka greška i rugobá koja ne donosi bola i nije pogubna; na primer: smešna ličina (maska), to je nešto ružno i nakazno, ali ne boli.

Promene u razvitku tragedije i pesnici koji su te promene doneli, sve to, kao što smo videli, nije ostalo nepoznato, ali promene u razvitku komedije ostale su nepoznate, jer se komedija prvobitno nije ozbiljno uzimala. Pesnicima komedija tek dockan je arhont odobrio hor, a taj su ranije sastavljali dobrovoljci. Tek onda kad je komedija imala izvesne umetničke oblike, spominju se poznati njeni pesnici. A ko je uveo ličine, ili prologe, ili

povećao broj glumaca i drugo, nije poznato. Umetnost obdelavanja mitova stvorili su prvobitno Epiharm i Formid. Ta novina došla je sa Sicilije; a od atinskih pesnika prvi je bio Kratet koji je počeo obdelavati opšte gradivo i mitove, napustivši jampski pravac.

Epopeja se, dakle, slaže s tragedijom utoliko ukoliko opširno u metrima podražava ozbiljne radnje; a što se služi jednim i istim metrom i oblikom pripovedanja, po tome se razlikuje od tragedije; zatim se razlikuje i po dužini. Dok, naime, tragedija naročito ide za tim da joj se radnja izvrši za jedan obilazak oko sunca ili samo za nešto malo preko toga, epopeja je, što se tiče vremena, neograničena. Dakle, i time se razlikuju jedno od drugoga. Međutim, u prvo vreme pesnici su tako radili i u tragedijama kao i u epskom pesništvu.

Što se tiče njihovih sastavnih delova, oni su ili jedni isti, ili su onakvi kakvi dolaze samo u tragediji. Otuda, ko god zaključuje za jednu tragediju da je dobra ili loša, zaključuje i za epopeju. Jer, što sadrži epopeja, sve to sadrži i tragedija, a što ova ima, to se ne nahodi u epopeji.

## b) Posebni deo

# Tragedija Tragički pesnik Epski pesnik Upoređenje tragedije i epa

### PRVI ODELJAK

Tragedija: gl. VI—XII

(τὸ ποίημα τραγικόν)

### VI DEFINICIJA TRAGEDIJE. NJENI KVALITATIVNI DELOVI. POREDAK DELOVA PREMA VREDNOSTI

O epu, tj. o podražavanju u heksametrima, i o komediji govorićemo docnije, a sada govorimo o tragediji, pošto odredimo njenu suštinu iz onoga što je već ranije rečeno.

Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završne radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju a ne pripovedaju; a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata.<sup>1</sup>

Otmenim govorom zovem onakav govor koji ima ritam, harmoniju i pesmu; a što zovem posebnim za svaku vrstu, to znači da se neki delovi izvode samo u metrima, a drugi pevanjem i muzikom.

<sup>1</sup> Kako glasi pravi tekst definicije tragedije i šta je, prema tome, Aristotel razumevao pod katarsom, vidi o tome prevodiočevu raspravu *Jedan nov pokušaj objašnjenja Aristotelova shvatanja katarse* (Preštampano iz Glasnika Jugosl. prof. društva, god. 1932—1933, knj. XIII, sv. 2—6), Beograd 1933.

Kako podražavanje vrše lica koja delaju, nužno je da sceniski ukras bude sastavni deo tragedije; zatim muzička kompozicija i govor (dikcija), jer se tim sredstvima vrši podražavanje. Govor (dikcija) jeste samo vezivanje reči; šta je muzička kompozicija, to je svima jasno.

Kako je tragedija podražavanje radnje koju vrše neka lica, a ta moraju imati ovakve ili onakve osobine i po svom karakteru i po svojim mislima, prirodno izlazi da radnje imaju dva uzroka: misli i karakter. Jer baš prema tome kakvi su ti elementi, kažemo da su radnje ovakve ili onakve, i po tim radnjama sva lica koja delaju i doživljavaju svoj uspeh i neuspeh.

Podražavanje neke radnje jeste priča (gradivo, siže, fabula). Pričom, naime, zovem sastav događaja, a karakterima ono po čemu licima pripisujemo ovakve ili onakve osobine, a mislima, najzad, ono čime lica u svojim govorima nešto dokazuju ili i neku opštu misao iskazuju.

Prema tome, svaka tragedija mora imati šest sastavnih delova po kojima ona ima ovakvu ili onakvu osobinu. To su: priča, karakteri, govor (dikcija), misli, sceniski aparat i muzička kompozicija. Dva od tih sastavnih delova pripadaju sredstvima podražavanja, jedan načinu podražavanja, a tri predmetima podražavanja; osim toga nema ničega više. Tim elementima (sastavnim delovima) poslužili su se ne samo pojedini pesnici, nego — može se reći — svi u svima vrstama tragedije jer svaka vrsta ima scenski aparat, kao i karaktere, i priču, i govor (dikciju), i muziku, i misli.

Najvažniji od tih sastavnih delova jeste sklop događaja. Jer, tragedija nije podražavanje ljudi, nego podražavanje radnje i života, sreće i nesreće, a sreća i nesreća leže u radnji i ono što čini cilj našeg života, to je neko delanje, a ne kakvoća. Po svom karakteru ljudi su ovakvi ili onakvi, a po delanju srećni ili nesrećni. Prema tome, lica ne delaju zato da podražavaju karaktere, nego radi delanja uzimaju da prikazuju i karaktere. Zato su događaji i priča cilj tragedije, a cilj je najvažnija stvar u svemu.

Još bez radnje ne bi moglo biti tragedije, a bez karakteru bi. Baš tragedije većine novijih pesnika nemaju karakteru, i uopšte ima mnogo takvih pesnika, pa i među slikarima Zeuksid stoji u istom odnosu prema Polignotu; Po-

lignot je bio odličan slikar karaktera, a slikarski radovi Zeuksidovi nemaju nikakvih karaktera.

Zatim, ako neko redom naniže izraze koji majstorski prikazuju karaktere, i unese odličnu dikciju i sjajne misli, svim tim što neće ispuniti ono što se istaklo kao zadatak tragedije, nego to može u mnogo većoj meri ispuniti ona tragedija koja se slabije poslužila tim stvarima, ali koja mesto toga pokazuje priču i dobar sklop događaja. Slično je i u slikarstvu: ako bi koji slikar stavio najlepše šare bez plana, on ne bi izazvao jednako umetničko uživanje kao onda kad bi dao kakav predmet samo u jednoj šari ali dobro nacrtan.

Osim toga, najvažnija sredstva kojima nas tragedija osvaja jesu sastavni delovi priče, naime, preokreti (peripetije) i prepoznavanja.

Za tu tvrdnju leži dokaz i u tome što pesnici početnici pre mogu postići savršenstvo u dikciji i u crtanju karaktera negoli u sastavljanju događaja, a to su mogli pesnici ranijih vremena gotovo svi.

Ono, dakle, što je osnova i, u isti mah, duša tragedije, to je priča. Na drugo mesto dolaze karakteri. Tragedija je podražavanje radnje i pomoću nje naročito podražavanje lica koja delaju.

Na treće mesto dolaze misli. A to znači: moći govoriti iscrpno i prikladno, što je s obzirom na besede koje dolaze u tragediji zadatak politike (teorije državištva) i retorike (teorije besedništva). U delima starih tragičkih pesnika, naime, lica govore kao državnici, a u delima novijih kao besednici.

Karakter je ono što izražava određenu volju, naime što ko odabira ili izbegava. Zato nema karaktera u onim dijaloškim partijama tragedije u kojima nije jasno ili uopšte ne dolazi do izraza ono što govornik odabira ili odbacuje. A misli su sve ono u čemu lica izjavljuju da nešto jeste ili nije, ili saopštavaju neke opšte misli.

Četvrti od pomenutih sastavnih delova jeste govor (dikcija). Govorom, kao što je već ranije rečeno, nazivam sposobnost izražavanja posredstvom reči, a to jednako kako u vezanom tako i u nevezanom govoru.

Što se tiče ostalih sastavnih delova, muzička kompozicija (kao peti sastavni deo) jeste najvažniji ukras. Naposletku, pozorišni aparat pruža nam, doduše, za-

bavu, ali je taj elemenat najmanje umetnički i najmanje bitan za pesničku umetnost. Jer, tragedija vrši uticaj i bez javnoga prikazivanja i bez glumaca; osim toga, za priređivanje scenerije više važi umetnost režiserska negoli pesnička.

## VII ZAVRŠENOST, CELINA, JEDINSTVO I VELIČINA TRAGIČKE RADNJE

Posle ovih osnovnih određenja, raspravljamo sada o tome kakav treba da bude sklop događaja, kad je već to prva i najvažnija stvar u tragediji.

Utvdili smo da je tragedija podražavanje neke završene i cele radnje, koja ima izvesnu veličinu, jer je celo i ono što nema nikakve naročite veličine. A celo je ono što ima početak, sredinu i svršetak. Početak je ono što se samo ne pojavljuje nužno posle nečega drugoga, nego se, naprotiv, posle toga nešto drugo pojavilo ili se pojavljuje; svršetak se zove ono što je tome suprotno, naime što se samo pojavljuje posle nečega drugog bilo nužno bilo redovno, dok posle toga ništa drugo ne dolazi; najzad, sredina je ono što se i samo pojavljuje posle nečega drugoga i posle toga opet nešto drugo. Prema tome, dobro sklopljene priče ne treba ni da počinju ma čim, ni da se završavaju ma gde, nego da se koriste pomenutim pravilima.

Zatim, ono što je lepo, bilo to živo biće bilo svaka stvar koja je sastavljena iz pojedinih delova, treba ne samo da te delove ima dobro poređane nego da ima i određenu veličinu, ne ma kakvu, jer ono što čini lepotu, to je veličina i poredak. Zato ne bi mogla biti lepa ni veoma sitna životinja — jer gledanje gubi jasnoću kad se približi granici neprimetnog — ni veoma krupna — jer gledanje ne biva u isti mah, nego jedinstvo i celina iščezavaju gledaocima iz vidika, na primer kad bi životinja imala dužinu od deset hiljada stadija (blizu dve hiljade kilometara). Zato, kao što kod telesa i kod živih bića (da budu lepa) treba da bude izvesna veličina, ali takva da se može pogledom obuhvatiti, tako i priče treba da imaju određenu dužinu, ali toliku da se lako pamti.

Određivanje ove dužine ukoliko se odnosi na javno prikazivanje i na sposobnost gledanja i slušanja, to nije stvar teorije pesništva. Jer kad bi trebalo da se prikazuje i nadmeće sto tragedija, to bi se prikazivanje vršilo prema časovniku, kao što to kažu u drugoj prilici. Ali određivanje dužine prema samoj prirodi stvari stoji ovako: ukoliko je priča duža po veličini, ostajući u granicama preglednosti utoliko je lepša. A da kažemo prostije određenje: veličina sme da važi kao dovoljno određena ako se u njoj, dok se događaji nižu jedan za drugim po zakonima verovatnosti ili nužnosti, nesreća može preobraziti u sreću ili sreća u nesreću.

### VIII JEDINSTVO TRAGIČKE RADNJE, A NE JEDNOGA LICA

Priča ne postaje jedinstvena, kao što neki misle, ako uzima za predmet jedno jedino lice. Jer, kao što se jednome licu mnoge i neizbrojne stvari dešavaju, od kojih neke predstavljaju nikakvo jedinstvo, tako i među radnjama jednoga lica ima mnogo takvih koje se nikako ne mogu povezati u jednu jedinstvenu radnju.

Zato se čini da su u zabludi svi oni pesnici koji su spevali *Heraklejdu*, *Tesejdu* i slična takva dela. Oni misle kad je Herakle bio jedno lice da onda i priča o njemu mora biti jedinstvena.

Međutim, Homer, kao što se i u svemu ostalom ističe, čini se da je i tu imao vanredno umetničko shvatanje, bilo po razvijenom razumevanju umetnosti, bilo po urođenoj genijalnosti. Jer, pevajući svoju *Odiseju*, on nije u nju uneo sve ono što je Odisej doživeo, na primer: kako je bio ranjen na Parnasu, ili kako se pretvarao da je lud kad je trebalo poći u vojsku, jer kod ta dva događaja nije bilo nikakve nužnosti ili verovatnosti da se, ako se dogodi prvi događaj, mora zato dogoditi i drugi. Naprotiv, on je *Odiseju*, a tako i *Ilijadu*, sastavio u jednoj jedinstvenoj radnji u onom smislu kako smo maločas odredili.

Prema tome, kao što se i kod ostalih podražavalačkih umetnosti jedno podražavanje vezuje za jedan jedini predmet, tako i tragička priča, kad je ona podražavanje neke radnje, treba da podražava jednu radnju, i to celu, i pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura. Jer nešto što se može dodati ili ne dodati, a da se ne oseti razlika, to više nije bitan deo celine.

### IX RAZLIKA IZMEĐU ISTORIOGRAFIJE I PESNIŠTVA. TIPIČNOST TRAGIČKE PRIČE I NJENA SAGLASNOST SA ZAKONIMA NUŽNOSTI I VEROVATNOSTI. TRAGIČNOST U SADRŽINI PRIČE. ČUDO I SLUČAJ KAO DRAMSKI MOTIVI

Iz onoga što smo dosad rekli očevidno je i to da nije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnosti ili nužnosti.

Jer istoričar i pesnik ne razlikuju se po tome što prvi piše u prozi, a drugi u stihovima — jer bi se i dela Herodotova mogla dati u stihovima, pa bi ona isto tako bila istorija u stihovima, kao i u prozi — nego se razlikuju po tome što jedan govori o onome što se istinski dogodilo, a drugi o onome što se moglo dogoditi.

Zato i jeste pesništvo više filofska i ozbiljnija stvar nego li istoriografija, jer pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno. Opšte je kad kažemo da lice s ovakvim ili onakvim osobinama ima da govori ili dela ovako ili onako po verovatnosti ili po nužnosti; a na to pesništvo i obraća pažnju kad licima daje imena. Pojedinačno je kad kažemo šta je Alkibijad uradio ili doživeo.

U oblasti komedije to je već jasno došlo do izraza: kad pesnici sastave priču prema verovatnosti, oni svojim licima



nadevaju kakva god imena, a ne pevaju, kao jampski pesnici, određenim pojedinim licima.

Međutim, u oblasti tragedije pesnici se drže pravih imena. A uzrok leži u tome što je ono što je moguće i verovatno. U ono, dakle, što se još nije dogodilo, u to još ne verujemo da je moguće, jer se ne bi ni dogodilo da nije moguće.

Međutim: dešava se da se i u nekim tragedijama nahodi samo jedno ili dva poznata imena, dok su ostala izmišljena; u nekim, šta više, ne nalazi se uopšte nijedno poznato ime, kao u Agatonovu *Anteju*. U toj drami izmišljena su i imena i događaji, pa ipak zato estetsko uživanje nije nimalo manje. Zato i ne treba da pesnik po svaku cenu teži da se vezuje za utvrđene priče koje se u tragedijama redovno obdelavaju. Ta to bi bilo i smešno: i poznate priče samo su nekima poznate, pa ipak se svima sviđaju.

Prema svemu tome, očevidno je da pesnik treba da pokaže svoju stvaralačku snagu više u priči (radnji) negoli u stihovima, ukoliko je pesnik po podražavanju, a ono što podražava, to su radnje. Dakle, i u takvom slučaju kad peva o onome što se istinski dogodilo, on nije manje pesnik. Jer ništa ne smeta da nešto od onoga što se istinski dogodilo bude takve prirode da se prema zakonima verovatnosti moglo dogoditi, a u tom smislu on se i pokazuje kao pesnik tih događaja.

Uopšte, od prostih priča i radnja najlošije su episijske. Episijskom zovem onakvu priču u kojoj pojedini delovi (episijske) ne dolaze jedan za drugim ni po verovatnosti ni po nužnosti. Takve priče daju loši pesnici zato što nemaju talenta, a dobri zato što se ozbiru na sudije; oni, naime, pevaju svoja dela radi utakmice, pa priču preko mogućnosti razvlače, i tako su često primorani da prirodnu vezu raskidaju.

Tragedija ne podražava samo radnju koja je zaobljena, nego i događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, a to se najviše dešava onda kad se događaji razvijaju protiv očekivanja, a još više kad se razvijaju protiv očekivanja jedni zbog drugih. Na taj način izazivaju događaji još jači utisak negoli onako kad bi se dogodili sami od sebe i slučajno. Šta više, i od slučajnih događaja kao da najjači utisak izazivaju

oni za koje se čini da su se namerno dogodili, kao što je, na primer, u Argu kip Mitisov ubio krivca smrti Mitisove, srušivši se na njega kad ga je posmatrao. Čini se, naime, da se takve stvari nisu slučajno dogodile. Zato takve priče moraju biti lepše.

## X PROSTA I PREPLETENA RADNJA

Od priča jedne su proste, a druge prepletene, jer su već i radnje, koje se u pričama podražavaju, po svojoj prirodi takve.

Prostom radnjom zovem takvu radnju koja se, za vreme dešavanja, razvija, kao što je već određeno, povezano i jedinstveno, bez preokreta ili prepoznavanja, a prepletenom takvu koja se razvija u vezi s prepoznavanjem, ili s preokretom, ili i sa jednim i sa drugim. Sve to treba da izlazi već iz samog sklopa priče, tako da docniji događaji sleduju kao posledica iz prethodnih bilo po nužnosti bilo po verovatnosti. Jer u tome leži velika razlika da li se nešto dešava zbog nečega drugoga ili samo posle nečega drugoga.

## XI TRI DELA PRIČE: PREOKRET I PREPOZNAVANJE, PATOS

Preokret (peripetija) jeste okretanje radnje u protivno od onoga što se namerava, a to se, kao što kažemo, vrši po verovatnosti ili nužnosti. U *Edipu*, na primer, dolazi pastir da obraduje Edipa i da ga oslobodi od straha zbog matere; ali kad mu radi toga izjavi ko je on, postiže baš protivno. Ili, u *Linkeju* vode ovoga na smrt, a prati ga Danaj da ga pogubi, ali iz onoga što se prethodno dogodilo iziđe to da ovaj poslednji plati glavom, a onaj prvi se spase.

Prepoznavanje je, kao što i samo ime već kaže, prelaženje iz nepoznavanja u poznavanje, pa zatim u prija-

teljstvo ili u neprijateljstvo s onim licima koja su određena za sreću ili za nesreću. Najlepše prepoznavanje biva onda kad u isti mah nastaje i preokret, kao što se to dešava u *Edipu*.

Ima, doduše, i drugih načina prepoznavanja. Jer, prepoznavanja, kao što je u pomenutom slučaju, može biti i prema neživu i ma kakvu predmetu; predmet prepoznavanja može biti i to da li je neko nešto učinio ili nije učinio. Ali način prepoznavanja koji je najvažniji i za priču i za radnju, to je onaj koji smo napomenuli iz *Edipa*. Jer, takvo prepoznavanje i takav preokret izazivaće ili sažaljenje ili strah, a kao takve radnje važe baš one koje tragedija podražava; osim toga, od takvih prepoznavanja zavisiće i nesreća i sreća.

Kako je prepoznavanje, uglavnom, prepoznavanje izvesnih lica, ima jednih slučajeva u kojima se samo jedno lice otkriva drugom kad je ovo već poznato, i drugih u kojima oba lica treba da se otkriju. Orest, na primer, prepoznava Ifigeniju po pismu što ga je ona predala, a njemu su potrebna druga sredstva da i njega prepozna Ifigenija.

To bi, dakle, bila dva dela priče, naime: preokret i prepoznavanje; treći deo je *patos*. Pošto smo kazali šta je preokret i prepoznavanje, ostaje da objasnimo šta je treći deo. *Patos* je radnja koja donosi propast ili bol; to su, na primer, umiranja pred očima gledalaca, slučajevi prevelikog bola, ranjavanja i druga slična stradanja.

## XII KVANTITATIVNI DELOVI TRAGEDIJE

Delovi tragedije kojima se treba služiti kao oblicima naveli smo ranije. Što se tiče delova po veličini i podele na pojedine odseke, razlikujemo ove: prolog (početna radnja), episodija (srednja radnja), eksoda (završna radnja) i horska pesma. Horska pesma deli se na parodu (ulaznu pesmu) i na stasimon (stajaću pesmu). Ovi delovi su svima tragedijama zajednički; a posebni su delovi pesme koje se pevaju na pozornici (soloarije) i komi.

Prolog je ceo deo tragedije pre horske parode; episodija je ceo deo tragedije između celih horskih pesama; eksoda je ceo deo tragedije posle koga ne dolazi nikakva horska pesma. Od horskih partija paroda je prvi govor celoga hora, stasimon je horska pesma bez anapesta i troheja; najzad, komos je zajednička pesma tužaljka u kojoj učestvuju hor i lica na pozornici. Delove tragedije kojima se treba služiti kao oblicima naveli smo ranije, a to su delovi po veličini i po podeli na pojedine odseke.

## DRUGI ODELJAK

Tragički pesnik: gl. XIII—XXII

(Ὁ τραγικός)

### XIII TRAGIČNA LICA. STRAH I SAŽALJENJE

Na što treba naročitu pažnju obraćati i čega se treba kloniti pri sklapanju tragičke priče, i kako će se postići zadatak tragedije, o tome bi trebalo raspravljati odmah posle onoga što je dosad rečeno.

Dakle, kako sklop najlepše tragedije treba da bude ne prost nego složen, i to takav da podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, jer baš u tome leži osobitost takva podražavanja, onda iz toga izlazi jasno najpre ovo: ni čestitiljudi ne treba pred našim očima da doživljuju pad iz nesreće u sreću — jer to ne bi izazivalo ni straha ni sažaljenja, nego gnušanje; zatim ni rđavi iz nesreće u sreću — jer to bi najviše bilo protivno zadatku tragedije. Taj slučaj ne ispunjava nijedan od postavljenih uslova: on ne izaziva ni osećanje čoveštva, ni osećanje sažaljenja, ni osećanje straha. Najzad, ni veoma rđav čovek ne sme iz sreće da se strovaljuje u nesreću. Takav sklop izazivao bi, doduše, osećanje čoveštva, ali ne bi izazvao ni sažaljenja ni straha, jer sažaljenje izaziva samo onaj ko nezasluženo pati, a strah onaj ko je nama samima sličan. Zato takva radnja neće izazvati ni sažaljenja ni straha.

Prema tome, preostaje samo jedan čovek po sredini. A takav je onaj koji se ne ističe ni vrlinom ni pravednošću, niti pada u nesreću zbog svoje zloće i svog nevaljalstva nego zbog neke pogreške (krivice), a to je lice koje uživa znatan ugled i živi srećnim životom, kao Edip i Tijest, i uopšte ugledni članovi takvih porodica.

Nužno je, dakle, da dobro sklopljena tragička priča bude pre jednostruka, negoli, kao što neki tvrde, dvostruka, i da prikazuje prelaženje ne iz nesreće u sreću, nego, naprotiv, iz sreće u nesreću, i to ne zbog nevaljalstva

nego zbog velike pogreške jednoga čoveka koji je ili onakav kako smo ranije kazali ili još bolji, ali nikako gori. Za to tvrđenje daje nam dokaz tok razvitka tragedije: dok su prvobitno pesnici uzimali ma kakve priče, sada najlepšim tragedijama daju gradivo samo junaci iz nekih kuća, na primer: Alkmeon, Edip, Orest, Meleagar, Tijest, Telef i drugi takvi junaci, kojima je bilo suđeno da nešto strašno ili pretrpe ili izvrše.

Dakle, takav način kompozicije daje tragediju koja najviše odgovara zahtevima umetnosti. Zato se u jednakoj zabudi nalaze i oni koji Euripidu zameraju što tako radi u svojim tragedijama i što mu mnoge imaju nesrećan svršetak. Jer to je, kao što smo rekli, baš pravilno. Za to je najbolji dokaz ovo: na pozornici i za vreme utakmica takve tragedije pokazuju se kao tragičke u najvećoj meri, ako se dobro izvode; i što se Euripida tiče, on je, čini se, ma da se u svemu ostalom ne može pohvaliti ekonomija njegovih komada, zacemento pesnik onoga što je najviše tragično.

Na drugo mesto dolazi priča — a toj neki dodeljuju prvo mesto — koja ima i dvostruku kompoziciju, kao *Odiseja*, i suprotan svršetak za dobre i za loše. Prvo mesto, čini se, zauzima ona zbog slabosti pozorišne publike: pesnici u svojim delima popuštaju i ugađaju željama gledalaca. Ali na taj način ne razvija se tragičko dopadanje, nego to pre dolikuje komediji. Jer, u njoj lica koja su u priči najljući dušmani, kao Orest i Egist, pojavljuju se na kraju kao prijatelji, i nijedan ne pada ni od čije ruke.

### XIV ČETIRI NAČINA IZAZIVANJA STRAHA I NJIHOV RED PO VREDNOSTI

Osećanje straha i sažaljenja može se, dakle, izazvati uticajem izvođenja, ali i samim sklopom radnje, a to je bolje i odaje boljega umetnika. Jer, i bez obzira na izvođenje, priča treba da je tako sazdana da onaj koji samo sluša kako se događaji razvijaju oseća i zebnju i sažaljenje zbog onoga što se dešava, kao što bi to svako ose-

tio slušajući priču o Edipu. Međutim, izazivanje takvih osećanja pozorišnim aparatom pokazuje manju meru umetnosti, i to više zavisi od spoljašnjih pozorišnih sredstava.

A pesnici koji, računajući na pozorišna sredstva ne idu za onim što izaziva strah, nego samo za onim što izaziva čuđenje, uopšte nemaju više ničega zajedničkog sa tragedijom. Jer ne treba od tragedije očekivati svako uživanje, nego samo ono koje je za nju osobito. Kako pesnik treba da uživanje koje se rađa iz sažaljenja i straha izaziva podražavanjem, očevitno je da on uzroke toga uticaja treba da unese u same događaje.

Odredimo, dakle koji se događaji pokazuju kao takvi koji izazivaju strah i sažaljenje.

Takve radnje moraju vršiti lica koja su međusobno ili prijatelji, ili neprijatelji, ili lica koja nisu ni jedno ni drugo. Ako neprijatelj navali na neprijatelja, to ne izaziva nikakva sažaljenja, ni dok to namerava; utiče samo bolna radnja kao takva. To isto tiče se lica koja međusobno nisu ni prijatelji ni neprijatelji. Međutim, kad takve bolne radnje nastanu među svojim i među prijateljima, na primer: ako brat ubija brata, ili sin oca, ili majka sina, ili sin majku, ili to namerava, ili kakvu drugu takvu propast sprema — to je gradivo koje pesnik treba da traži.

Ne sme se, dakle, razarati osnova utvrđenih priča; mislim, na primer, na ove slučajeve: kako Klitemestra pogibe od ruke Orestove i Erifila od Alkmeonove; uostalom, pesnik treba sam da iznalazi i da utvrđenu priču lepo iskorišćuje. A što nazivamo lepim, odredimo jasnije. Radnja, naime, može se odigravati tako, kao što su stari pesnici obično prikazivali, da lica koja nešto strašno čine poznaju svoju žrtvu i znaju ko je, kao što je i Euripid prikazao Medeju kako ubija svoju decu. Može se dešavati i to da lica učine strašno delo ali u neznanju, pa tek docnije prepoznaju svoju blisku vezu, kao u Sofoklovu *Edipu*, gde se ubistvo dešava, doduše, izvan tragedije; a za dešavanje ubistva u samoj tragediji daje nam primer Astidamantov *Alkmeon* ili Telegon u *Ranjenom Odiseju*. Osim toga, ima i treći način: neko namerava da izvrši neko strašno delo u neznanju, ali prepoznaje žrtvu pre negoli ga izvrši. Drugoga načina, osim tih, nema. Jer nužno je da se stvar ili izvrši ili ne izvrši, i to sa znanjem ili u neznanju.

Od te (četiri) mogućnosti najlošija je ona kad neko sa znanjem nešto strašno namerava ali ne izvrši. Jer to je nešto što izaziva gađenje, i nije tragično, jer mu nedostaje patos (radnja koja izaziva bol). Zato niko i ne peva na taj način, ili bar veoma retko. Za takav slučaj daje primer Hemonov postupak prema Kreontu u *Antigoni*. Na drugo mesto dolazi izvršenje radnje sa znanjem. A još bolje je kad se delo izvrši u neznanju, pa kad se posle izvršenja razvije prepoznavanje, jer takav slučaj ne izaziva gađenje, a prepoznavanje uzbuđuje. Najbolje je poslednje, kao kad, na primer, u *Kresfontu* Meropa namerava da pogubi sina, ali ga ne pogubi, nego ga pre toga prepozna. Ili, u *Ifigeniji* sestra prepozna brata, a u *Heli* sin majku kad je nameravao da je izda.

I baš zato, kao što je već ranije primećeno, tragedije se ne drže doživljaja mnogih porodica. Jer tražeći gradivo da stvore takve situacije u svojim delima, pesnici su do toga došli više milošću sreće negoli snagom svoga talenta. I tako su bili primorani da se kreću oko onih porodica u kojima su se odigrali takvi bolni događaji.

Kako, dakle, treba sastavljati događaje i kakve treba da budu tragičke priče; dovoljno je rečeno.

## XV OBRAĐIVANJE KARAKTERA I NJIHOVIH SUPROTNOSTI. UGLEDANJE TRAGIČKIH PESNIKA NA DOBRE IKONOGRAFE

Što se tiče karaktera, postoje četiri stvari na koje pesnik treba da obraća pažnju. Prva i najvažnija stvar je da karakteri budu plemeniti. Karakter će imati lice ako mu, kao što je već pomenuto, govor ili način delanja bude otkrivao neku volju, a plemenit karakter onda ako mu bude otkrivao plemenitu volju. Karaktera ima u svakoj vrsti ljudi, jer i žena može biti plemenita, i isto tako i rob, mada je to u prvom slučaju manje znatno, a u drugom uopšte bez ikakve vrednosti.

Druga stvar je da karakteri budu prilični. Jer, može, na primer, hrabrost biti osobina jednoga karaktera, ali ženi ne dolikuje da bude hrabra ili strašna.

Treća stvar je da karakteri budu slični (ili verni). To je, naime, nešto drugo negoli stvoriti karakter plemenit i priličan, kao što je već rečeno.

Četvrta stvar je da karakteri budu dosledni (konsekventni). Jer ako je baš i nedosledno neko lice koje pesniku daje gradivo za podražavanje, i koje predstavlja određen obrazac takva karaktera, opet ono treba da bude dosledno u svojoj nedoslednosti.

Kao obrazac karaktera bez potrebe loša može se pomenuti Menelaj u *Orestu*, neprikladna i neprilična, plač Odisejev u *Skili* i beseda Melanipina i, najzad, obrazac nedosledna Ifigenija u Aulidi, jer tu ona koja moli da je ne žrtvuju ni malo ne liči na onu docniju koja se drage volje žrtvuje.

I u prikazivanju karaktera kao i vezivanju događaja treba uvek tražiti ili nužnost ili verovatnost, tako da jedno lice s ovakvim ili s onakvim osobinama ovako ili onako govori i dela po nužnosti ili po verovatnosti, i da se ova ili ona radnja razvija posle ove ili one ili nužno ili verovatno.

Prema tome, jasno je da se i razmršavanja radnje treba da razvijaju iz same radnje, a ne pozorišnom mehanikom kao u *Medeji* ili u *Iljadi* kad se Ahejci spremaju da otplove od Troje. Mehanički način razmršavanja neka se primenjuje samo u događajima izvan drame, bilo u onome što se dogodilo ranije ukoliko to čovek ne može znati, bilo u onome što će se dogoditi docnije, a što iziskuje da bude unapred kazano ili objavljeno, jer bogovima priznajemo da sve vide. Ali u toku događaja neka ne bude ničega što je bez razloga, a ako se to ne može običi, neka bude izvan tragedije, kao što je to slučaj u Sofoklovu *Edipu*.

Kako je tragedija prikazivanje ljudi koji su bolji nego što smo mi prosečni, potprebno je ugledati se na dobre ikongrafe (slikare portretiste). I oni, naime, mada unose u sliku individualne crte i na taj način postižu sličnost, ipak polepšavaju ono lice koje crtaju. Tako i pesnik, kad podražava srdite, ili lakoumne, ili druge takve karaktere, treba da ih prikazuje kao ljude s takvim osobinama a opet kao pleme-

nite. Kao obrazac srdovita nepomirljivca pominjem Agatnova i Homerova Ahileja.

Na sve te stvari treba pažnju obraćati, a, osim toga, i na pozorišna sredstva koja su nužno vezana za pesničku umetnost, jer i u tome često može biti grešaka; ali o tome je već dovoljno govoreno u mojim objavljenim spisima.

## XVI PET NAČINA PREPOZNAVANJA I NJIHOV RED PO VREDNOSTI

Šta je prepoznavanje, rečeno je ranije. A što se tiče različnih načina prepoznavanja, prvi je po znacima, i taj pokazuje najmanju meru umetnosti, ali se pesnici, u nedostatku drugih, njime najviše služe. Od tih znakova, jedni su dani od rođenja, kao »koplje što ga nose Zemljinići«, ili zvezde, kao one u Karkinovu *Tijestu*. Drugi su znaci dobiveni, i od ovih jedni se nose na telu, kao brazgotine, a drugi se nose oko tela, kao grivne na grlu ili kao korito u *Tiri*. Ali upotreba i tih znakova može biti bolja ili gora. Na primer, Odiseja po brazgotini drukčije prepozna dadilja a drukčije svinjari. Jer ona prepoznavanja koja se uzimaju da neko nekome nešto veruje i sva druga takva prepoznavanja imaju manju umetničku vrednost, a bolja su ona koja se razvijaju iz peripetije (preokreta), kao, na primer, ona scena u *Pranju*.

Drugi načini prepoznavanja jesu oni koje udesi sam pesnik, i zato su neumetnički, kao što, na primer, Ifigenija u *Ifigeniji* prepozna Oresta da je Orest: ona, naime, bude prepoznata po pismu, a on sam govori kako želi pesnik, a ne onako kako zahteva radnja. Zato se taj postupak ne razlikuje mnogo od gore pomenute mane, jer je Orest, isto tako, mogao doneti na sebi i neke znakove za prepoznavanje. Drugi primer daje nam »govor čunka« u Sofoklovu *Tereju*.

Treći način prepoznavanja nastaje po sećanju: neko opazi neku stvar, i ona izaziva u njemu bolna osećanja, kao u Dikeogenovim *Kipranima*, gde Te-

ukar primeti sliku, pa mu suze navru na oči, ili i u *Pričanju kod Alkinoja*, gde Odisej sluša pesmu kitarasevu, pa se seti minulih događaja i prolije suze. Na taj način budu obojica prepoznata.

Najzad četvrti način prepoznavanja osniva se na zaključivanju, kao u *Hoeforama*: »Stigao je neko sličan meni; niko mi nije sličan osim Oresta, dakle: Orest je stigao«. Ovamo dolazi i ono što je sofist Poliid doneo u priči o Ifigeniji: Orest je verovatno zaključio da mu je sestra žrtvovana, i da po tome i on treba da bude žrtvovan. Zatim, ono u Teodektovu *Tideju*: došao je da nađe sina, a sam mora da gine. Takvo prepoznavanje dolazi i u *Finejevićima*: kad su žene videle mesto, dosete se udesu da im je suđeno da onde umru, jer su onde bile ostavljene.

A ima i jedan složen način prepoznavanja koje nastaje po krivom zaključivanju drugoga lica, kao u *Odiseju lažnom glasniku*: reče da će po sopstveniku poznati luk koji ranije nikad nije video, a zato što je mislio da će doista poznati luk po sopstveniku napravio je kriv zaključak.

Od svih načina prepoznavanja najbolji je onaj gde se iznenađenje razvija verovatno iz samih događaja, kao u Sofoklovu *Edipu* i u *Ifigeniji*, jer je sasvim verovatna njena želja da pošalje pismo u otadžbinu. Samo takva prepoznavanja nemaju izmišljenih znakova i grivni oko vrata.

Na drugo mesto po vrednosti dolaze ona koja nastaju po zaključivanju.

## XVII OSTALI POSTUPCI PESNIKOVI ZA TEHNIKU KOMPOZICIJE

Pre svega, pesnik treba da predstavi sebi događaje u svoj njihovoj živosti, pa da se onda preda sastavljanju priče i izrađivanju govora. Jer samo tako ako pesnik događaje veoma jasno pred sobom vidi, baš kao da je sam njima prisustvovao, može nalaziti ono što dolikuje i najlakše se kloniti onoga što se s tim ne slaže. Dokaz je za to ona zamerka koja je učinjena

Karkinu: njegov Amfijaraj vraća se iz hrama, a to pesnik nije primećivao, jer nije živu situaciju imao pred očima. Kad je stvar došla na pozornicu, to izazva loš utisak u gledaocima, i komad propade.

Uz to, istovremeno, pesnik treba da određuje držanje i pokrete svojih lica koliko je to moguće. Jer od prirode najviše verujemo onim pesnicima koji se snagom svoga sopstvenoga uživanja mogu preneti u osećanja koja prikazuju, i najistinitije prikazaće mahnitost onaj koji sam mahnita i gnev onaj koji se sam gnevi. Zato je pesništvo za onoga ko je veoma obdaren ili i za onoga ko je strasno temperamentan: oni prvi umeju lako da se prenose u sva moguća stanja i odnose, a ovi drugi lako prelaze u ekstazu.

Pre toga, pesnik treba najpre da dâ opšti nacrt priče, i one koja je već obdelavana i one koju sam obdelava, a onda tek da je deli na epizode i da joj obim raširuje. A šta je opšti nacrt, može se videti, evo, iz priče o Ifigeniji: neku devojku žrtvuju; ona, neprimećena, iščezne iz ruku onih koji je žrtvuju, i bude prenesena u drugu zemlju u kojoj je vladao običaj da se stranci žrtvuju boginji; ona tu postane sveštenica boginje. Posle nekoga vremena dogodi se da na isto mesto prispe svešteničin brat — a izlagati da mu je bog naredio da tamo ide iz nekoga uzroka i u koju svrhu, to već ne pripada opštem delu priče; — a kad stigne, bude uhvaćen, i baš onda kada ga je trebalo žrtvovati, prepozna ga sestra njegova, bilo onako kako je to prikazao Euripid, bilo onako kao Poliid; otkri se, naime, tako da se moglo verovati: »Nije, dakle, samo mojoj sestri bilo suđeno da je žrtvuju, nego i meni samom!« i na taj način spasao se. Kad je napravljen taj opšti nacrt, onda pesnik treba da daje određena imena licima, i da pravi podelu na epizode, a pri tom valja paziti da one budu u vezi, kao u *Orestu* što je pojava besnila, koja ga baci u ruke varvarima, i obred očišćanja, koji ga spase.

U dramama takve su epizode kratke, a epopeji one ispredaju njezinu dužinu. Jer i priča *Odiseje* nije duga: neko se ne vraća u otadžbinu mnogo godina; Posidon ga dušmanški vrebava; najzad ostane bez drugova, sam samcat. Za to vreme njegovu kuću satire zlo: prosci mu rasipaju imanje, i njegovu sinu nameštaju zasedu. Sam preturi mnoge nevo-

Ije i stigne kući, gde se nekima sam otkrije i udari na proscce: sam iznese svoju glavu čitavu a neprijatelje pogubi.

To je, dakle, suština, a sve drugo su epizodije (proširivanja).

### XVIII ZAPLET I RASPLET. ČETIRI VRSTE TRAGEDIJE. MNOGOČLANOST I PREOBIMNOST PRIČE. ZADATAK HORA

Jedan deo svake tragedije čini zaplet, a drugi rasplet. Ono što pripada zapletu, to su često događaji koji su se odigrali pre drame, zatim i neki deo same drame; ostalo pripada raspletu. Zapletom zovem sve ono što se dešava od početka pa sve do onoga dela koji čini granicu od koje se vrši prelaženje u sreću iz nesreće ili iz nesreće u sreću, a raspletom sve ono što se dešava od početka toga prelaženja pa do kraja. U *Linkeju* Teodektovu, na primer, zapletu pripadaju događaji od početka, oduzimanje deteta i, zatim, izlaženje dela na videlo; a raspletu sve od optužbe kojom se optužuje Danaj pa do kraja.

Ima četiri vrste tragedija, jer smo pomenuli isto toliko i vrsta priča. Prvo je složena tragedija, koja je sva u preokretanju i prepoznavanju; druga je puna patnje, kao tragedije o Ajantu i Iksionu; treća crta duševni život kao *Ftivotidanke* i *Pelej*; četvrta je čudesna, kao što su *Forkinove ćerke*, *Prometej*, i sve drame koje se odigravaju u Hadovu Carstvu.

Najbolje je kad pesnik vlada svima ovim načinima obrade, a ako ne, onda najvažnijim i najvećim brojem, naročito kako danas zameraju pesnicima. Jer, kako je već za svaku vrstu tragedije bilo odličnih pesnika, sada traže od jednoga da svakoga prevaziđe u onome u čemu se posebno odlikovao.

Može se i za jednu tragediju kazati da je različna od druge a i jednaka s njom; pri tome ne uzima se kao merilo obrađena priča, nego se pažnja obraća samo na to da li tragedije imaju isti zaplet i rasplet. Uopšte, mnogi pesnici prave odličan zaplet a rđav rasplet, a

treba da je uvek i jedno i drugo dobro izvedeno.

Zatim, treba pamtiti, a na to smo često obraćali pažnju, i ne sastavljati tragediju onako kao što se sastavlja ep. Epskim sastavljanjem zovem ono koje uzima i suviše obimnu (mногоčlanu) priču, kao kad bi dramski pesnik, na primer, hteo da u tragediju preradi celu priču *Ilijade*. U epskom delu, naime, pojedini delovi dobivaju podesnu veličinu radi dužine, ali u dramama takav pokušaj nikako ne daje ono što se očekuje. Dokaz za to daje nam ovo: svi pesnici koji su dramski obradili ceo *Pad Troje*, a ne pojedine delove, kao Euripid, ili sve što se kazuje o Niobi, a ne kao Eshil, ili propadaju ili rđavo prolaze kao takmičari. I Agaton je samo u tome pretrpeo neuspehe.

Ali u peripetijama i u jedinstvenim događajima pesnici na divan način postižu onaj cilj za kojim teže. Jer to je tragično i to izaziva osećanje čoveštva. To se dešava onda kad se prevvari čovek mudar ali poročan, kao Sisif, i kad podlegne čovek hrabar ali nepravedan. A to je i verovatno u onom smislu u kome to kaže Agaton: verovatno je da se mnoge stvari i protiv verovatnosti dešavaju.

Najzad, pesnik treba da i hor uzme kao jednoga glumca; i hor neka bude deo celine i neka uzima učešće ne kao u Euripida, nego kao u Sofokla. U mnogobrojnih pesnika horske pesme nisu jače vezane za priču svoje negoli za priču koje druge tragedije. Zato pevaju i umetke, a to je Agaton prvi uveo. Ali opet, kakve razlike ima u tome ako bi se takvi umeci pevali ili ako bi se ceo jedan govor ili, šta više, cela jedna epizodija prenosila iz jedne drame u drugu?

### XIX MISLI. NAČIN GOVORA

O svemu ostalom već je govoreno; preostaje još da govorimo o dikciji i o mislima.

Što se tiče raspravljanja o mislima, to može naći svoje mesto u predavanjima o retorici, jer to više ide u tu oblast

ispitivanja. A u oblast misli računam sve ono što govorom treba postići. Tu spada i dokazivanje, i pobijanje, i izazivanje osećanja, kao što su sažaljenje, ili strah, ili gnev, i druga slična, a i prikazivanje kakva predmeta kao velikog ili neznatnog.

Jasno je da se i pri obrađivanju radnje treba držati istih pravila, kad god treba da se nešto tako prikazuje da izazove sažaljenje ili strah, i da bude znatno ili verovatno. Razlika je samo u tome što događaji treba neposredno da se čine takvi i bez prikazivanja na pozornici, a pri govoru onaj koji govori treba da to tek postiže, i da se to prema govoru razvija. Ta koji bi zadatak imao onaj koji govori kad bi ono o čemu on govori izazivalo prijatan utisak i bez njegova govora?

U onome što spada u oblast dikcije jedan deo čini raspravljanje o načinu govora, a to je, uostalom, više stvar glumačke umetnosti i onoga koji se bavi sistematskom teorijom te umetnosti, na primer: šta je naređenje, šta li želja; i pripovedanje, i pretnja, i pitanje, i odgovor, i ako što drugo ima slično tome. Jer, zna li pesnik te stvari ili ne zna, njemu i njegovu delu ne može se učiniti nikakva zamerka, bar ne onakva koja bi bila vredna pažnje. Ko bi, na primer, mogao naći neku pogrešku u tome što *Protogora* zamera *Homereu* što ovaj kad peva: »Srdnju pevaj, boginjo devojko«, namerava da izrazi želju, a ipak izriče naređenje? Kaže, naime: pozivanje da se nešto učini ili ne učini jeste naređenje. Zato ostavimo taj predmet kao stvar koja pripada drugoj teoriji a ne teoriji pesništva.

## XX OSAM DELOVA JEZIČKOG IZRAZA

Celokupna dikcija ima ove delove: glas, slog, svezu, član, ime, glagol, oblik (fleksiju) i govor.

Ono što čini element govora, glas, to je neraščlanjen zvuk, ali ne svaki nego samo takav koji može ulaziti u jedan glasovni skup. Jer, i životinje imaju neraščlanjene zvukove od kojih nijedan ne mogu zvati elementom govora.

Glasovi se dele na zvučne (vokale), poluzvučne (poluvokale, liquida), i bezvučne (konsonante, muta). Zvučnim glasom zovem onaj glas koji se čuje bez prislanjanja jezika o koji deo usta; poluzvučnim, koji se čuje uz prislanjanje jezika, kao  $\zeta=s$  i  $\rho=r$ ; bezvučnim koji se kod prislanjanja jezika sam za sebe nikako ne čuje, ali se čuje ako je vezan s kojim zvučnim ili poluzvučnim glasom kao  $\gamma=g$  i  $\delta=d$ .

Ti glasovi razlikuju se po oblicima usta i po mestima njihova postanka, po jačini i po slabosti haka (spiritus asper i spiritus lenis), po dužini i kratkoći, i, najzad, po visini, dubini, i po srednjem položaju zvuka. Pretresanje tih stvari u pojedinostima spada u metriku.

Slog je skup glasova bez određena značenja, sastavljen od glasa bezvučnog sa zvučnim ili poluzvučnim. Jer  $\gamma\rho=gr$  čini slog i bez  $\alpha=a$  i sa  $\alpha$  kao  $\gamma\rho\alpha=gra$ . Ali i razmatranje takvih razlika spada u metriku.

Sveza je reč bez određena značenja koja niti sprečava niti čini da više reči dobiju jedinstvo i da imaju određeno značenje, i koja se može dodavati i na krajevima i u sredini rečenice, ali koja se ne sme samostalno stavljati u početku rečenice, kao  $\mu\acute{\epsilon}\nu$  (=doduše),  $\eta\tau\omicron\iota$  (=zaista),  $\delta\acute{\epsilon}$  (=a, ali); ili, to je reč bez određena značenja koja od više reči s određenim značenjem čini isto tako jednu celinu s određenim značenjem.

Član je reč bez određena značenja koja pokazuje, početak, ili kraj, ili određivanje govora, na primer:  $\tau\omicron$   $\acute{\alpha}\mu\phi$  (=oko) i  $\tau\omicron$   $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$  (=o); ili, to je reč određena značenja koja niti sprečava niti čini da više reči dobiju jedinstvo i da imaju određeno značenje, i koja se može stavljati i na krajevima i u sredini rečenice.

Ime je reč koja nešto znači, ali bez izražavanja vremena, i kojoj pojedini delovi, uzeti samostalno, nemaju određena značenja, jer u složenim rečima ne služimo se njihovim delovima kao onakvim koji i sami za se imaju značenje; na primer: u imenu *Teodor* (*Božidar*) *dor* (*dar*) nema nikakva samostalna značenja.

Glagol je reč koja, pored ostalog, znači i vreme, a kojoj su pojedini delovi bez značenja, baš kao i kod imena. Reči *čovjek* ili *belo* ne pokazuju vreme, dok reči *ko-*



Epski pesnik: gl. XXIII—XXV

(ὁ ἑποποιός)

**XXIII EPOPEJA KAO OBRAZAC ZA JEDINSTVO  
RADNJE. NJENA RAZLIKA OD PISANJA ISTORIJE.  
HOMEROVO ODLIKOVANJE OD OSTALIH EPSKIH  
PESNIKA**

Što se tiče epskog pesništva, koje podražava pripovedanjem i u stihovima, jasno je da u njemu priče sastavlja dramski, kao u tragedijama, tj. da se one vezuju za jednu jedinstvenu, celu i završnu, radnju, koja ima početak, i sredinu, i završetak, da bi, kao jedno i potpuno živo biće, izazivalo estetsko uživanje svoje vrste.

Zatim, takvo pesništvo po svom sastavu ne sme da liči na istorijska dela, u kojima je, nužno, predmet prikazivanja ne jedna radnja nego jedno vreme, tj. izlaganje svega onoga što se u njemu dogodilo jednome ili mnogima, a svaki od tih događaja ili je vezan ili nije vezan za koji drugi događaj. Jer, kao što se pomorska bitka kod Salamine dogodila u isto vreme u koje i bitka kod Sicilije protiv Kartaginjana, a da obadva događaja nisu imala nikakva zajedničkog cilja, tako se i u vremenima koja dolaze jedno posle drugoga odigravaju ponekad događaji jedan posle drugoga, od kojih nijedan nema nikakva zajedničkog cilja sa drugim. A gotovo većina epskih pesnika tako radi.

Zato, kao što smo već jedared istakli, Homer se i u tome pravcu pokazuje kao bogodan pesnik iznad svih drugih što nije pokušao da opeva ni ceo trojanski rat, mada je imao početak i svršetak. Jer to bi postala suviše obimna i nepregledna pesma ili, kad bi se pesnik i ograničio da se drži mere u dužini, to bi bilo suviše zamršeno zbog šarene sadržine. Ali on je odvojio samo jedan deo, a druge mnoge događaje uzeo je kao episodije, na primer *Nabrajanje galija* i druge episodije kojima ukrašava svoju pesmu.

Ostali epski pesnici opevaju jednoga čoveka i jedno vreme jednu radnju ali punu delova, kao što je to uradio pesnik *Kiparske pesme* i pesnik *Male Ilijade*. Zato se i može iz *Ilijade* i iz *Odiseje* uzeti gradivo samo za jednu tragediju ili najviše za dve, dok iz *Kiparske pesme* za mnoge, a iz *Male Ilijade* za više nego osam, i to: *Spor oko oružja*, *Ajant*, *Filoktet*, *Neoptolem*, *Euripil*, *Prosjaćenje*, *Lakonke*, *Razorenje Troje*, zatim *Odlazak*, i *Sinon*, i *Trojanke*.

**XXIV DALJE ODLIKE HOMEROVE NA KOJE SE  
TREBA UGLEDATI. OBRAĐIVANJE ISTOVREMENIH  
DOGAĐAJA. HEKSAMETAR KAO NAJPRILIČNIJI  
STIH ZA EPOPEJU. HOMER KAO UČITELJ U  
GOVORENJU NEISTINE KOJA ODGOVARA SVRSI I  
U IZBEGAVANJU BEZRAZLOŽNOSTI. DIKCIJA  
EPOPEJE**

Osim toga, epopeja treba da ima iste vrste kao i tragedija, tj. da bude ili prosta, ili prepletana, ili da crta duševni život ili da bude puna patnji i da ima iste delove izuzevši muzičku kompoziciju i pozorišni aparat. Jer i epopeja treba da ima i preokreta, i prepoznavanja, i bolnih događaja, a i da ima lepe misli i lepu dikciju.

Svim tim poslužio se Homer prvi u punoj meri. Jer, on je svaku od svojih pesama prema tim pravilima sastavio: *Ilijada* je prosta i puna patnji, a *Odiseja* prepletena, jer se prepoznavanja nižu kroz celu pesmu, i crta duševni život; osim toga, dikcijom i mislima on je prevazišao sve druge epske pesnike.

Što se tiče kompozicije, epopeja se razlikuje od tragedije dužinom sklopa i metrom. Ali mera dužine dovoljno je određena već ranije: epopeja treba da bude tolika da se može pregledati od početka do kraja. To bi se moglo postići kad bi sastavi bili kraći nego što su bili u starih epa, i kad bi njihova dužina bila jednaka sa dužinom tragedija koje su određene za jedno prikazivanje.

Da bi svoj obim proširila, epopeja se koristi jednom znatnom svojom osobinom: dok se u tragediji ne može podražavati više istovremenih događaja, nego samo onaj događaj koji se odigrava na pozornici i u vezi sa glumcima, u epopeji se može, zato što ona pripoveda, prikazivati više istovremenih događaja, a ti događaji, ako su međusobno vezani, proširuju epopeji obim. To je ono preimućstvo kojim epopeja razvija veći sjaj prikazivanja i kojim osvežava slušaoca i obogaćuje sadržinu nejednakim episodijama. Jednolikost, naime, brzo zasićuje, i ona je uzrok neuspehu tragedija.

Što se tiče metra, iskustvo je pokazalo da je herojski stih (heksametar) najpriličniji. Jer, ako bi ko pokušao da epski podražava u nekom drugom metru, ili u više metara, to bi se očevidno pokazalo kao neprilično. Herojski metar je najmirniji i najobimniji metar; zato on i dopušta upotrebu tuđica i metafora u punoj meri, jer i epsko podražavanje prevazilazi ostala podražavanja. A jampski trimetar i trohejski tetrametar odaju živost, i to jedan za igru a drugi za prikazivanje radnje. A još bi nepriličnije bilo kad bi ko sve te metre mešao, kao što je to učinio Heremon. Zato još niko i nije sastavio dugačku epsku pesmu u kome drugom metru osim u herojskom, nego je, kao što smo već rekli, sama priroda epopeje naučila pesnike da biraju ono što njoj priliči.

Kao u mnogim drugim stvarima, Homer je dostojan da bude pohvaljen i u tome što on jedini među pesnicima pouzdano zna šta ima da radi. Pesnik, naime, veoma malo sme sam da govori, jer ne podražava onda kad tako postupa. Dok ostali pesnici kroz celu epopeju izlaze sami na pozornicu, a samo malo i retko daju pravo podražavanje, Homer posle kratkoga uvoda odmah uvodi junaka, ili ženu, ili kakvu drugu figuru, i nijedna figura nije bez karaktera, nego svaka ima određen karakter.

Treba, dakle, i u epopejama, kao i u tragedijama, prikazivati ono što je čudno, ali u epopeji ima više mesta za ono što je bezrazložno, a to je najviše izvor onoga što je čudnovato, jer lice koje dela ne vidimo pred sobom. Jer, kad bi pesnik, na primer, izneo na pozornicu ono kako Ahilej goni Hektora, to bi bilo smešno: na jednoj strani ahejska vojska koja stoji i ne goni, a na drugoj Ahilej koji joj pomr-

kivanjem zabranjuje! Ali u epu to se ne primećuje. A ono što je čudno izaziva zadovoljstvo; a da je tako, to dokazuje ova činjenica: svi oni koji pripovedaju vole da nešto dodaju, jer misle da će tako izazvati dopadanje u slušalaca.

Homer je i ostalim pesnicima najbolje pokazao kako treba govoriti neistinu. Taj postupak osniva se na krivom zaključivanju. Jer ljudi misle pošto posle A postoji ili se dešava B, da onda, ako istinski postoji ovo docnije (B), postoji ili biva ono ranije (A). A to je pogrešan zaključak. Zato, ako je prvo (A) neistina, treba dodati drugo (B) ako to drugo nužno postoji ili biva u vezi s prvim. Jer zato što zna da je drugo (B) istina, naš duh pogrešno zaključuje da je i prvo (A) istina. Primer za to daje *Pranje u Odiseji*.

Zatim, više treba uzimati ono što nije moguće, ali je verovatno, negoli ono što je moguće, ali neverovatno. I neka se priče ne sastavljaju iz delova koji su bezrazložni, nego je najbolje kad u njima uopšte nema nikakvih bezrazložnosti, a ne može li pesnik to izbeći, neka to leži izvan radnje koja se prikazuje, kao Edip, na primer, što ne zna kako je Laj zaglavio, a ne u drami, kao što u *Elektri* glasnici izveštavaju o pitijskim igrama, ili kao što u *Mišanima* Telef od Tegeje putuje do Misijske pustine pustivši glasa od sebe. Zato je smešno izgovarati se da bi inače cela priča propala; priča uopšte ne sme se tako sastavljati. Ako pesnik donese takve nemoguće elemente, pa ako se pokaže da je to donekle verovatno, onda se može dopuštati i neistina. Pokazalo bi se da se i oni bezrazložni prizori u *Odiseji* — iskrccavanje spavaćiva Odiseja — ne bi mogli podneti kad bi to ispevao neobdaren pesnik. Ali je Homer prikrio onu neistinu zaslađujući je ostalim lepotama svoga prikazivanja.

Najzad, izrađivanju dikcije treba pesnik da posvećuje svoju naročitu pažnju u praznim delovima, koji se ne odlikuju ni crtanjem karaktera, ni mislima, jer, s druge strane, suviše sjajna dikcija baca u zasenak i crtanje karaktera i misli.

## XXV GLAVNE TAČKE ZA PESNIČKE PROBLEME I REŠENJA. POJEDINE ZAMERKE I REŠENJA. OPŠTI OSVRT NA PROBLEME I REŠENJA

Što se tiče problema i njihovih rešenja, i koliko ima vrsta tih problema i koje su, o tome može nam dati jasnu sliku ovakvo razmatranje.

Kako je pesnik podražavatelj baš kao slikar ili koji drugi likovni umetnik, nužno je da on svagda podražava jedno od ovoga troga: ili stvari kakve su bile ili kakve jesu; ili kakve su prema kazivanju i verovanju ljudi; ili, najzad, kakve treba da budu. Kao sredstvo za prikazivanje tih stvari služi običan (svakodnevni) govor ili i tuđice i metafore, a ima još mnogo i drugih načina neobičnoga izražavanja, jer te postupke pesnicima dopuštamo.

Pored toga, za pesničku umetnost ne važe ista pravila kao za politiku (tj. etiku) ili za koju drugu umetnost. Pogrešaka koje se prave protiv same pesničke umetnosti ima dve vrste: jedne se odnose na nju samu, a druge se odnose na nešto što je za nju od sporedne važnosti. Na primer: ako je pesnik odabrao da podražava nešto što on ne može, onda je pogreška protiv same pesničke umetnosti; ali, ako pesnik nije pravilno odabrao, nego je, na primer, uzeo da prikazuje konja s obadvema nogama napred ispruženim, ili je inače učinio grešku protiv posebne pojedine nauke, na primer lekarske, ili koje druge koja tvrdi da je prikazivanje nemoguće, onda je to pogreška protiv pojedine nauke, a ne protiv same pesničke umetnosti. To su, dakle, gledišta s kojih treba ispitivati i pobijati zamerke koje stoje u problemima.

Razmatrajmo najpre zamerke koje se odnose na samu pesničku umetnost. Ako je prikazano nešto nemoguće, onda je to pogreška, ali ona se može opravdati ako umetnost na taj način postiže svoj cilj. Jer cilj je onda tu ako pesnik na taj način uzbuđuje ili u tome ili kome drugom delu. Primer za to daje prizor kako Ahilej goni Hektora.<sup>1</sup> Ako se, pak, cilj mogao postići u većoj ili manjoj meri i po pravilima

<sup>1</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

umetnosti koja o tim stvarima rešava, onda se pogreška ne može opravdati. Jer, ako to samo može biti, ne treba uopšte praviti nikakvih pogrešaka.

Zatim, može se postaviti pitanje kakva je pogreška, da li je ona učinjena protiv pesničke umetnosti kao takve ili protiv nečega drugoga što je za nju od sporedne važnosti? Jer manja je pogreška ako neko, na primer, nije znao da košuta nema rogova nego da ju je naslikao onako kako se ona uopšte ne može naslikati. Ako, dalje, neko zamera da prikazivanje nije istinito, onda tu zamerku treba pobijati odgovorom: ali možda treba da bude tako, kao što je Sofokle izjavio da on prikazuje ljude onakve kakvi treba da budu, a Euripid onakve kakvi jesu.<sup>2</sup> Ako se ne može tvrditi nijedno od toga, onda se može odgovoriti da ljudi tako misle. Takve su, na primer, priče o bogovima. Jer, prikazivati ih onako kao što ih pesnici prikazuju, nije ni bolje a i ne odgovara istini, nego možda, u tome slučaju, ima pravo Kse-nofan, ali, treba odgovoriti, tako je opšte mišljenje. U drugom slučaju, neko prikazivanje nije bolje, ali se može odgovoriti da je nekad zaista tako bilo, kao što je, na primer, ono što Homer kaže o oružju: »Vrškom kopljača sva su im koplja upravno zabodena«. Takav je, naime, u ono vreme bio običaj, kao što je još i danas u Ilira.<sup>3</sup>

Kad se raspravlja da li neko lepo ili ne lepo govori ili radi, onda se, pri odmeravanju te radnje ili toga govora, ne sme voditi računa samo o tome da li je to dostojno ili rđavo, nego treba voditi računa i o licu koje nešto radi ili govori, i kome, ili kada, ili kome za volju, ili radi čega to lice nešto radi ili govori, na primer: da li radi većega dobra koje treba da se postigne, ili radi većega zla koje treba da se izbegne.

Zamerke koje se odnose na izraze treba pobijati pozivajući se na tuđicu, na primer u stihu: οὐρηας μὲν πρῶτον (=najpre gađаше mazge), jer možda pesnik ne misli na m a z g e nego na č u v a r e; zatim ako se za Dolona kaže: »obličjem beše grdан«, time se ne kaže da je bio nesimetrična tela nego ružan u licu, jer Krećani mesto εὐπρόσωπον (=lepih obraza) kažu εὐειδής (=lepa lika). Pa u stihu ζαρότερον δὲ

<sup>2</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

<sup>3</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

κέραιε (=življe utaći) pesnik ne misli na nemešano vino kao za pijanice, nego na brže točenje.<sup>4</sup>

Druge stvari objašnjavaju se metaforom. Na primer u stihu: »Svi su bogovi već i junaci konjici spali čitavu noć«, a odmah po tome: »kad bi na polje on na trojansko bacio oči..., glasu se divio frula i svirala i ciki ljudskoj«, tu je svi metaforički rečeno mesto mnogi, sve je vrsta množine.— I onaj izraz: »jedini ne tone« kazan je metaforički, jer najpoznatije to je ovde jedino.<sup>5</sup>

Prosodijom se pobijaju zamerke, kao što je to uradio Hipija Tašanin u ovim primerima: δίδομεν (διδόμεν) δέ οί (=nosimo njemu) i τὸ μὲν οὐ (οὐ) καταπύθεται ἄμβρω (=kojega jedan deo trune od kiše), promenivši u prvom akcenat, a drugom promenivši hak i odbacivši akcenat.<sup>6</sup>

Ponekad se zamerka pobija i interpunkcijom, kao u Empedokla: »Odmah bivaše smrtno što je naviklo besmrtno biti, i što ranije beše čisto, bivaše smesa«.<sup>7</sup>

Ponekad amfibolijom (dvosmislenošću): »A deo noći prođe već veći od dva dela«; tu je izraz deo veći dvosmislen.<sup>8</sup>

Neke zamerke pobijaju se navikom govora. Kad kažu vino, ljudi misle na vrstu pomešana pića; zato pesnik veli da je Ganimed vinolija Divov, ma da bogovi ne piju vina. I one koji kuju železo ili koji drugi metal zovu mēdarima; zato se u pesmi kaže »dokolenica koju od kalaja napravi mēdar«. A mogao bi se taj primer shvatiti i kao metafora.<sup>9</sup>

Ako se čini da neka reč znači nešto protivrečno, onda treba ispitati šta sve ta reč može da znači na onom mestu. Na primer u izrazu: »tu se zadržalo medeno koplje« treba ispitati gde se to koplje zadržalo, šta znači izraz tu? Da li ovako, kao što Homer govori, ili, ikako bi čovek najpre mislio, u ploči koja je suprotna?<sup>10</sup> Ili, pri tom ispitivanju, treba paziti na ono što Glaukon primećuje da kritičari neka mesta najpre pogrešno razumeju, pa onda, pošto su

<sup>4</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

<sup>5</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

<sup>6</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Hipija Tašanin*.

<sup>7</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Empedokle*.

<sup>8</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

<sup>9</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

<sup>10</sup> Objašnjenje u registru imena pod rečju *Ilijada*.

sami odredili značenje oblika, prave svoje zaključke, pa verujući da je pesnik zacemento rekao ono što oni sami misle, zameraju mu ako se što protivi njihovu mišljenju. Tako se dogodilo sa shvatanjem mesta o Ikariju: kritičari polaze od pretpostavke da je on Lakonac; i zato im je nerazumljivo što se Telemah nije s njime sastao kad je stigao u Lakedemon. A možda stvar stoji onako kako kažu Kefalenjani. Oni tvrde, naime, da se Odisej iz njihova kraja oženio i da je ime njegovu tastu Ikadije, a ne Ikarije. Po tome, verovatno je da je taj problem nastao iz zablude.

Uopšte, ono što je nemoguće treba pravdati razlozima umetnosti ili onim što bolje ili opštim mišljenjem. Sa gledišta umetnosti više važi ono što je verovatno a nemoguće negoli ono što je moguće a neverovatno. Pa mada je nemoguće da u stvari ima onakvih ljudi ikako ih je slikao Zeuksid, ipak se može odgovoriti da je bolje tako i prikazivati, jer ideal treba da prevazilazi stvarnost. Nerazložnost treba pravdati opštim mišljenjem, a pored toga i tim da ponekad nije nerazložno, jer je verovatno da se nešto dešava i protiv verovatnosti.

Ako neki izraz daje utisak protivrečnosti, onda to treba i ispitivati kao što se postupa kod pobijanja u dijalektici: da li je reč o istom onom čemu se prigovara, i da li se izraz odnosi na isto na što mi mislimo da se odnosi, i da li je izraz uzet u istom smislu u kome ga mi uzimamo, pa posle toga i rešavati ili prema onome što kaže sam pesnik ili prema onome kako to razumeva razborit čitalac. A prekora za nerazložnost i za slabost karaktera opravdan je onda kad pesnik bez ikakve potrebe donosi ono što je nerazložno, kao Euripid, na primer, Egeja, ili loš karakter, na primer, Menelajev u *Orestu*.

Zamerke, dakle, prave se sa pet gledišta; ili se zamera nečemu što je nemoguće, ili što je nerazložno, ili što je u moralnom smislu loše, ili što je protivrečno, ili što je protiv pravila pesničke umetnosti. Rešenja treba tražiti prema navedenim rubrikama, a ima ih dvanaest.

Upoređenje tragedije i epopeje: gl. XXVI

(Σύγκρισις τῆς τραγωδίας καὶ τῆς ἐποποιίας)

## XXVI UPOREĐENJE TRAGEDIJE I EPOPEJE. PRVENSTVO TRAGEDIJE. SVRŠETAK

Možda bi ko bio u neprilici kad bi imao da odgovori da li je savršenije epsko ili tragičko podražavanje. Ako je, naime, savršenije ono podražavanje u kome prostote ima u manjoj meri, a takvo je ono koje pretpostavlja obrazovaniju publiku, onda je jasno da je ono podražavanje koje sve podražava prosto. Jer, glumci misle da publika ne bi pokazivala razumevanje za prikazivanje ako oni sami ne bi što dodali, pa zato neprestano prave pokrete, kao što se, na primer, rđavi frulaši upravo valjaju kad treba da podražavaju bacanje diska, i razvlače horovođu kad sviraju *Skilu*.

Tragedija je, dakle, (po tvrđenju nekih) takva, kao što su tako i stariji glumci ocenjivali igru svojih naslednika: Minisko je, naime, nazvao Kalipida majmunom, jer je suviše preterivao u mimičkim pokretima, a takvo je bilo mišljenje i o Pindaru. A kako su se ti mlađi glumci odnosili prema starijima, tako se i cela dramska umetnost odnosi prema epskoj umetnosti. Dakle, tvrde, epska umetnost ima otmenije gledaoce, koji ne traže nikakvih mimičkih pokreta, a tragička ima neobrazovane gledaoce. Ako je, prema tome, tragička umetnost preta, onda je ona, tvrdi se, zaceo i gora.

Pre svega, može se odgovoriti, ta optužba ne pogađa umetnost pesničku nego glumačku, jer preterivati u pokretima može i rapsod, kao što je to činio Sosistrat, a isto tako i pevač, kao što je to činio Mnasi-tej Opuncanin. Zatim, nije ni svako kretanje tela za osudu, inače bi se i igra morala osuditi, nego samo preterano kretanje loših glumaca, a to se zameralo i Kalipidu, a zamera se danas i drugima, jer ne umeju da prikazuju slobodne žene.

Tragedija, najzad, postiže svoj zadatak i bez mimičkih pokreta, isto onako kao i epopeja; jer već i samo čitanje pokazuje kakva je ona. Ako njoj, dakle, pripada prvenstvo bar iz drugih razloga, onda zaceo nije nužno voditi računa o gornjem prekoru.

Zatim, njoj pripada prvenstvo zato što ima sve što ima i epopeja šta više, ona može da se služi i njezinim metrom —; osim toga, ona ima ne neznatan deo, muziku, koja umetničkom uživanju daje najveću živost, i pozorišni aparat. Pored toga, ona vrši taj uticaj i kad se čita i kad se na pozornici prikazuje.

Tragediji, dalje, pripada prvenstvo i po tome što njeno podražavanje postiže svoj cilj u kraće vreme. Jer, ono što je zbijenije više se sviđi nego ono što je vezano za mnogo vremena. Mislim, na primer, na slučaj kad bi ko Sofoklova *Edipa* dao u onoliko istihova koliko ih ima *Ilijada*.

Najzad, epsko podražavanje ne daje ni takvu jedinstvenost. Da tako stvar stoji, dokazuje to što se iz svakog epskoga dela može izvući gradivo za više tragedija. Otuda, ako epski pesnici obrađuju jedinstvenu priču, ona izlazi ili suviše kusa ako je obdelavaju u malom obimu, ili, ako je produžuju prema metru, daje utisak razvodnjenosti, na primer: ako je epopeja sastavljena iz više radnji, kao što *Ilijada* ima mnogo takvih delova i *Odiseja*, koji već i sami za se imaju dovoljnu dužinu. Pa ipak su te pesme sastavljene što se može savršenije, i one predstavljaju podražavanje jedinstvene radnje koliko je god to moguće.

Ako, dakle, tragedija odudara svima tim preimućstvima, a, osim toga, i posebnim umetničkim zadatkom — jer te umetnosti ne smeju da izazivaju ma kakvo umetničko uživanje, nego samo ono koje smo već ranije pomenuli — onda je očevidno da tragedija zaslužuje prvenstvo, jer ona svoj cilj potpunije postiže nego epopeja.

O tragediji i epopeji, o njima samima, i o njihovim vrstama i sastavnim delovima, i koliko ih ima i u čemu se razlikuju, i o uzrocima njihove uspelosti ili neuspelosti, i najzad, o zamerama i o načinima rešenja, neka bude rečeno toliko.