

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-kspasova-mimesis-i-pamet-aedut-sofistut-i-filosofut.pdf>

Мимесис и памет: аедът, софистът и философът (към понятието за двойник през „Софистът“ на Платон)

Камелия Спасова

Резюме: Статията се спира на въпроса как миметичният обрат изменя модусите, през които функционира паметта. Отношението на изкуство и памет е въведено чрез паралел между Омир и Платон, между епическия и философския опит да се противопостави на забравата: как поетът Омир (*Одисея*, XI) и философът Платон (*Държавата*, X) представят паметта и забравата в подземното царство. Омир, който се обръща към Мнемозина да му припомни образцовите събития, подвизите на герои и безсмъртни, сам ще стане образец за припомняне и подражание. Тази връзка на памет и подходящо за подражание (кой е най-добрият пример, кой е примерът *препон*) с оглед на една педагогическа практика ще бъде мощно подет от Платон, за да бъде агонално отвоювано правото на философската диалектика сред гъмжилото от съмнителни примери, давани от софисти, оратори, аеди, рапсоди, трагедииграфи, комедииграфи. На втора стъпка, текстът подема бавно четене на „Софистът“ на Платон, чрез което разделя миметичното на *автентичен* мимесис и *хетерогенен* мимесис. Това разпობяване е видяно като условие за възможност пред понятието за двойник в литературата.

Ключови думи: Мнемозина, анамнезис, мимесис, памет, аед, пример, *ксоанон*, двойник, *eikon*, *eidolon*, *phantasma*, софист, философ

Камелия Спасова е доктор по теория на литературата, главен асистент по Антична и западноевропейска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. От 2009 г. е редактор на „Литературен вестник“. В началото на 2012 г. защитава докторската си теза „Събитие и пример в порядъка на дискурсите за литературата. Проблемът за образцовата творба“, която се занимава с напрежението между литературния пример и образцовата творба във философски и теоретични изследвания. Научните интереси на Камелия Спасова са свързани с преосмислянето на античното наследство в светлината на съвременните теории и литературоведски търсения.

1. Ех memoria: от Мнемозина към анамнезис

Изкуството е памет, съвсем буквално в рамките на античната култура поне до V в. пр. Хр, ако се върнем към тезата за устния характер на епоса, лириката и драмата в кадъра на тяхното възникване на европейската карта. Така например изкуството на поета и на аеда, на Омир или Хезиод, не е във фантазирането или творческото пресъздаване на лица и случки. Поетическото вдъхновение изисква да се преодолее протичащото настоящо време и да се прескочи към древното време, като то бъде извикано и оживено чрез припомняне. При това поетическо припомняне на помощ идват музите заедно с тяхната майка Мнемозина¹.

Особена професионализация в античността, изцяло обвързана с паметта, е характерна за гилдията на рапсодите – за да се владее *Илиада*, е достатъчно да се знаят наизуст 15 703 стиха в хекзаметър, а при *Одисея* – 12 300. Функцията на формулния език, постоянните епитети и изобщо механизмът на повторенията, както и на самата метрическа роля на хекзаметъра, е мнемотехническа. Тяхната роля е да подпомагат паметта. Съответно, самата идея за образованост (*paideia*) е изисквала да се помнят наизуст пасажи от *Илиада* и *Одисея* – епическите поеми, които придобиват характера на образцов източник на памет и споделено минало, консолидиращо общността.

Една от причините, наред с други, е, че вътре в творбите на Омир вече може ясно да видим изработен модела на едно двутактово време: актуалното време е противопоставено на времето-паметник. Последното е абсолютно и завършено, отделено от динамиката на протичащата сегашност. Натоварването с монументална стойност на извънмерното време на Събитието, на героичните подвизи, които трябва да ни служат за пример, е извършено чрез редуциране на съвременността. Настоящото в епическите поеми се прокрадва имплицитно и много прикрито, а по неговите следи попадат само опитните омироведи. Например, споменаването на прочутите сидонски тъкачки (*Илиада*, VI песен, 288-292) е основание да се определи *terminus ante quem* за създаването на *Илиада* 676 г. пр. Хр. – Сидон е преименуван, следователно поемата не може да е възникнала по-късно от VII в. пр. Хр. Подобно имплементиране на настоящето в структурата на героичното минало е разпознато в сцени като изработването на щита на Ахил в *Илиада* или във фигурата на Демодок от *Одисея*.

Моделът на епическо времепротичане, концептуализиран от Бахтин и Ауербах², разчита на формулното и капсулирано време, абсолютно завършено и отделено от

¹ За развитието на гръцката идея за памет от митичната персонификация на паметта във фигурата на Мнемозина през функцията на време и памет в епоса до появата на понятие за памет при Платон и Аристотел виж: Ж. П. Вернан, „Митични аспекти на паметта“, *Мит и мислене при древните гърци*, прев. Любомира Радоилска, София: Критика и хуманизъм, 1998, 23-48.

² Е. Ауербах, „Белегът на Одисей“, *Традиция. Литература. Действителност. Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание*, съст. Б. Богданов, София: Наука и изкуство, 1984, 19-42; М. Бахтин, „Епос и роман“, *Въпроси на литературата и естетиката*, София: Народна култура, 1983.

настоящото, непроменливо³. Тази поетическа хватка е и механизъм за изобретяване на традиции или генеалогии. При нея изкуство и памет действат синхронно, изкуството е актът на изобретяване на миналото чрез припомняне. Още тук може да бъде разпознат спорът между древни и съвременни (герои и поети). Омир е „съвременният“ поет, който ще припомня изпятото от древните аеди, например Фемий или Демодок в *Одисея*⁴. Онзи, който се обръща към Мнемозина да му припомни образцовите събития, подвизите на герои и безсмъртни, сам ще стане образец за припомняне и подражание. Тази връзка на *памет* и подходящо за *подражание* (кой е най-добрият пример, кой е примерът *prepon*) с оглед на една педагогическа практика ще бъде мощно подет от Платон, за да бъде агонално отвоювано правото на философската *paideia* сред гъмжилото от съмнителни примери, давани от софисти, оратори, аеди, рапсоди, поети, трагедиографи, комедиографи.

2. Metis: да скриеш и откриеш името си

При Омир паметта или епическото изкуство са начин да се излезе от клопката на Лета (забравата). Така синхронизацията на герой и поет (миналото събитие и настоящо припомняне) е техника за постигане на човешко безсмъртие (както за героя, така и за поета). Ако за *Илиада* припомнянето на гнева на Ахил задвижва поемата, то при *Одисея* механизмите на паметта са усложнени, доколкото по-късната поема саморефлексивно разисква връзката памет-разказ. Амбивалентността на Одисей като одисействащ, от една страна, и Одисей като завръщащ се и помнещ своя род, земя, жена и син, от друга, е част от наново повтарящата се дилема пред героя да избере човешкото безсмъртие на културното пространство пред нечовешкото безсмъртие при Калипсо⁵. Разликата между божественото безсмъртие и човешкото безсмъртие е, че първото е буквално, докато второто е памет.

Ж. П. Вернан обръща внимание на битката на Одисей да бъде преодоляна и надхитрена забравата, като на обща нишка в цялата поема⁶. Така например името *Калипсо* идва от глагола *kalyptein*, „скривам“, защото ролята на нимфата е да скрива и така обрича на забрава своя любим. Този структурен кадър на скриване-забравата е повторен и в други

³ За ролята на епическото време във видеоигрите и романа на модернизма изключително ползотворни са наблюденията от лекцията на Миглена Николчина в рамките на докторантския „Семинар за хуманитаристи“: Миглена Николчина, „Темпорални аспекти на видеоигрите“, 30.03.2015 г., https://www.youtube.com/watch?v=FLd8eSP3S0M&ab_channel=Семинарзахуманитаристи

⁴ За ролята на аеда при Омир не просто като подкрепян от божествата, но и като „самоук“, натоварен със задачата да се обучи, съответно имащ собствени творчески заслуги виж: Невена Панова, „Самоукът и/или боговдъхновен аед: бележки върху Одисея, XXII, 347–348“, *Девета конференция на млади учени от ФКНФ-2012*, съст. Д. Веселинов, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2012, 212-219.

⁵ За двойната роля на Одисей като фигура, през която да се осмисли литературознанието през 70-те в България, виж: Б. Манчев, „Одисей и неговият двойник Античността, националната философия на Тончо Жечев и поезията на 90-те“, сп. *Критика и хуманизъм*, бр. 13/ 2002, 79-101.

⁶ Ж. П. Вернан, „Одисей или човешкото приключение“, *Старогръцки митове (Всемирът, боговете, хората)*, прев. Д. Табакова, София: ЛИК, 2001 (1999), 80-118.

епизоди на поемата, а Одисей ще е изправен наново да избира или човешкото безсмъртие-памет, или нечовешкото блаженство на забравата. Самото пътешестване на Одисей е видно като излизане „ извън границите на познатия свят, на човешкия *oikumenos*, за да проникне в територията на не-човешкото“, което е определено като свят на забравата⁷. Одисей трябва да не забравя да помни кой е и накъде е тръгнал при срещата си със соларни и хтонични същества. Забравата е прекриване към нечовешкото: божествено, животинско или чудовишно.

Достатъчно е да отбележим епизодите с лотофагите, с Полифем и със сирените като примери за срещи, парализиращи паметта. Най-очевиден е случаят с лотофагите, които в жест на гостоприемство предлагат на Одисей и спътниците му магическото цвете лотос: който яде от това магическо биле, изпада в блаженството на забравата, без да помни кой е и накъде е тръгнал [*Одисея*, IX, 82-105⁸].

Така може да си обясним защо е необходимо за Одисей, след като е успял да заблуди великана Полифем благодарение на своята хитроумност (*metis*), представяйки се като Никой (*outis*), впоследствие хюбристично да назове името си [*Одисея*, IX, 364-370]⁹. Ако Никой е кастрирал Полифем, то няма как да бъде запаметен този подвиг в рамките на човешката памет. Одисей може да прикрива своето име само за да го открие и припомни отново в пълен блясък. Неговата водеща способност е находчивостта (*metis*) или умението да разкрива по-малко, отколкото знае, използвайки своето прикрито знание като оръжие срещу забравата.

Най-сложна е клопката, заложена на Одисей, при срещата със сирените. Заедно с Бланшо може да разчетем песента на сирените като истинското начало на творбата, като сцена на възникването на епическата поема за Одисей¹⁰. Сирените пеят не друго, а припомнят приключенията на Одисей. Подобен авторефлексивен (или метафикционален) момент е вгвквата в центъра на поемата: песните на слепия аед Демодок при феаките. Ако съпоставим песента на сирените с песните на Демодок, се открива познатият избор между нечовешко-и-забравата срещу човешка памет. Одисей трябва да загърби *буквално* божествената песен на сирените и да се примири с песента на божествения Демодок. Омаята от сирените е очарованието от една нечовешка *Одисея*, тя може да бъде чута само в сингуларното, но не и повторена.

Докато песните на Демодок, напротив, се помнят чрез повторение. За разлика от нечовешкия глас на сирените, думите на Демодок могат да бъдат подложени на корекция в актуално време. Одисей подлага на изпитание паметта на Демодок за събитията при

⁷ Пак там, 81.

⁸ Омир, *Одисея*, прев. Г. Батаклиев, предг. Б. Богданов, София: Народна култура, 1981, 90.

⁹ Върху този парадокс на името *metis-outis-me tis*: И. Драгоев, „Одисей, Нищото и Полифем“, сп. *Критика и хуманизъм*, кн.13, бр.1/2002, 103-109. Виж още: М. Detienne/ J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, transl. by J. Lloyd, Chicago: University of Chicago Press Edition, 1991 (1974); J. Derrida, *Memoirs of the Blind: the Self-portrait and Other Ruins*, transl. by P.-A. Brault/ M. Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, 87-89

¹⁰ М. Бланшо, „Когато Одисей става Омир“, *Предстоящата книга*, прев. А. Колева, София: Критика и хуманизъм, 13.

Троя, като така проверява доколко знанието на аеда е божествено, т.е. вярно към фактите. Одисей, който още прикрива своята идентичност (отново използва силата да скрива своето име), кара Демодок да разкаже епизода с въвеждането на дървения кон в Троя (486-498). Изпитанието на Демодок е дали ще посочи Одисей само като изобретател на опасния дар, който не влиза вътре в коня и така не се излага на риска да бъде погубен, ако троянците не приемат този дар и го унищожат. Към подобен разказ подвеждащо насочва самият Одисей¹¹. Въобще освен да прикрива името си, той владее способността да представя фалшиви истории, да изопачава събитията, да изпитва с псевдо-разказ събеседниците си. Демодок не се хваща в капана на Одисей – в неговата песен „а вече ведно с Одисея прославен други пред сбора троянци седяха в търбуха на коня“ [Одисея, VIII, 502-503].

Одисей признава Демодок за божествен певец, но въпреки това ще поеме „разказа“ от устата му. В следващите четири песни (IX-XII) епическата поема ще тече не през устата на слепия аед, а през устата на очевидец, за да разкрие събитията отпреди първа песен, предлагайки едно ново начало в ядрото на поемата. Не чрез боговдъхновено припомняне, а чрез личен разказ. Забележително изместване на фокализацията, доколкото разколебава именно разграничението между *обективно дистанцирана памет* и *паметта като лично време*. С това фигурализацията на Одисей като Одисей-пътуващия и Одисей-завръщащия се, предприета от Боян Манчев, може да бъде продължена и през удвояването на Одисей-действащия и Одисей-разказващия. Подобна схема усложнява наративните стратегии в тази епическа поема, доколкото Одисей-разказващият помни и фигурира Одисей-действащия. Това е и причината разминаванията между фабулата и сюжета в *Одисея* да са по-усложнени в сравнение с *Илиада*. Удвояването на Одисей като помнещ-и-действащ, като разказвач-и-герой¹², поместен в самия център на епическата поема, е своеобразен Троянски кон, от който Одисей може във всеки един момент от историята да изскочи, за да (само)обяви:

*Аз Одисей съм Лаертов, известен сред земните хора
с хитрости много. Достига небето чак моята слава. (IX, 19-20)*

Ретроспекциите и антиципациите са реторическите похвати на Одисей за пренавиване на собствената история, за огъване на времевия континуум според мярата на добрия разказ. Така например в X песен [488-540] имаме *проlepsis* на събитията от XI песен – Одисей разказва как Кирка съветва и предсказва какво ще последва да се случи в царството на мъртвите. Няколко стиха от нейното предсказание после буквално „са припомнени“, но не като нещо, което ще се случи, а като вече случващото се [XI, 29-50]. И

¹¹ E. I. Harrison, “Odysseus and Demodocus: Homer, Odyssey 0492f”, *Hermes* 99, 378–379.

¹² На този парадокс се спира и Цветан Тодоров с оглед на нарративните стратегии в поемата: „В „Одисея“ има двама Одисеевци: единият преживява приключенията, другият ги разказва. Трудно е да се каже кой от двамата е главният герой.“ – Ц. Тодоров, „Примитивният разказ: „Одисея“, *Поетика на прозата*, прев. А. Стамболова, София: ЛИК, 2004, 33.

фокализацията е сменена, събитията са представени през гледната точка на хитроумния герой. Така Одисей може да самофигурира образа си, да помни и припомни, да скрива и открива името си – да изменя и направлява историята (си).

3. *Memento mori*: помни в смъртта

Големият враг на Мнемозина, родилно място на паметта и музите, е, естествено, забравата, Лета – онази, която изравнява смъртта с безпаметство. Без изрично да бъде намесена река Лета, подземното царство в XI песен на *Одисея* е видяно като зловецко място на забравата.

В царството на „всемоощен Аид и ужасната Персефонея“ сенките не могат да разпознават никого. Привилегията да бъде с ума си (*noos*) в отвъдното е дадена единствено на пророка Тирезий, който е запазил и умението си да вижда бъдещето. Ритуалът по приемане на кръвта от жертвеното животно има функцията да „прелива“ памет на сенките. Сянката на Антиклея избликва в сълзи и разпознава своя син, Одисей, едва след като е допусната до кръвта. Епизодът в царството на сенките представя как цял сонм от блуждаещи сенки връхлита върху Одисей и жертвеното животно в опит да се домогнат до възможност за диалог с „живите“¹³. Одисей трябва да брани свещената кръв и да избира на кого да предоставя памет, а с това и чия история да бъде съживена. Сенките, които се добират до кръвта, извървяват две стъпки: първо, те „разпознават“ (*anagnorisis*) Одисей и второ, те си „припомнят“ (*anamnesis*) кои са, а с това кои са техните близки и какво е тяхното минало. Одисей е живият преносител на тази за кратко „въплътена“ памет посред смъртта.

Епическият опит да бъдат обвързани памет и изкуство, като противодействащи на смъртта, хаоса и забравата, се открива съвсем ясно в този епизод. „Одисей..., който за един кратък момент въвежда отново забележителните мъртви в света на живите, извърша същото дело като аеда... От тази маса без име и без лице той подбира и запомня образцовите фигури на малък брой избраници.“¹⁴ Подбирането на каталога от изключителни примери, образцови фигури, имени герои и техните майки, е селективната операция на паметта в епоса.

Одисей като Омир? – и все пак с решаваща разлика. При аеда помненето идва отгоре, гарантирано отвън, от една обективна инстанция, докато Одисей следва одисеята на своята памет и не се страхува да извика „аз“, като така яви своя поглед и своята история¹⁵. Самата *Одисея* ни дава ярко доказателство, че Одисей привидно се съгласява с

¹³ Омир, *Одисея*, XI, 146-149: „Лесни слова ще ти кажа, добре запомни ми съвета: този, когото от сонма покойници скъпи допуснеш да приближи до кръва, ще открие каквото го питаш. Този, когото не пуснеш, безмълвно назад ще се върне.“

¹⁴ Ж.-П. Вернан, „Гръцката смърт - смърт с две лица“, *Индивидът, смъртта, любовта*, прев. Н. Панова/ Л. Дянкова/ А. Янева, София: Нов български университет, 2004, 100.

¹⁵ Николай Гочев също обръща внимание на ключовата роля на самоартикулирането, обозначено тук като самофигуриране: „И тогава Одисей се представя и казва „Аз съм Одисей.“ И от тук нататък започва вече

песните на слепия певец Демодок, но и решително поема контрола на разказа в своята уста, за да саморазкрие, да фигурира сам себе си едновременно като пътуващ и помнещ¹⁶.

Тази пластичност на Одисей да залага капани на своите събеседници, като разказва псевдо-истории, отдавна му спечелва славата, че той умее да лъже добре. Прочуто е и мястото у Хезиод, в което Олимпийските музи заявяват, че умеят да уподобяват лъжата и истината: „Знаем как всички лъжи да направим на правда подобни,/ знаем и истини ний да говорим, ако пожелаем“ [„Теогония“, 27-28]¹⁷. Независимо дали Хезиод препраща към Омир, или не, дали фразата е иронична, или не, възможността на поезията да прави лъжата подобна на истината, ще е решаващ топос на критиката на миметичното и литературата при Платон. Обвинението към Омир и Хезиод е, че съчиняват „лъжливи приказки за хората, разказвали са ги и ги разказват“ [337d]¹⁸, както и важното уточнение, че обучаваните младежи не могат да разграничават буквално от преносно значение, така че за тях поезията е опасно изкуство. Вредността на лъжливите истории е илюстрирана през аналогия на поета с художника, която ще бъде решаваща за по-нататъшното четене: „Когато някой лошо представя с думи какви са боговете и героите подобно на художник, който рисува нещо, което никак не прилича на това, което иска да изобрази.“ [337e]¹⁹ Представянето с думи като претворяване в образи, добро или лошо, вярно или не (на оригиналите), и преди всичко, пропорционално или непропорционално (на идеите), е постановка, разгърната в „Софистът“, на която ще се спрем с оглед на миметичната концепция при Платон. Но да се върнем към Хадес и паметта по отношение на Омир и Платон.

Според *Държавата* точно разказите за подземното царство са най-будещи страх и ужас и следователно вредни при образованието на стражите в идеалния полис. След като Омир е щателно редактиран в книга III и от него са изрязани тъкмо онези части, които представят героите в Хадес, Платон завършва този диалог с един авторски мит за паметта и забравата в пределите на смъртта. Става дума за мита за Ер, който може да бъде разчетен като „пренаписващ“ Омир и ревизиращ възгледите за подземното царство. Има и експлицитен знак, че този момент отправя точно към разказа на Одисей пред царя на феаките, Алкиной („аз няма да ти разказвам приказки като за Алкиной“²⁰)

фантастичната история“ – Н. Гочев, „Одисей при феаките“, *Фантастичното през античността*, София: Проектория, 2012, 26.

¹⁶ Омир като Демодок не е ли вече техника за самофигурирането на Омир като аед, процедура, която би отворила времеви парадокси, или най-малкото, би направила *абсолютната епическа дистанция*, не толкова абсолютна? Самофигурирането полага отговорност към следходниците да продължат процеса по изобретяване – дълг, който ще предизвика загадката, наречена „Омиров въпрос“.

¹⁷ Хезиод, „Теогония“, *Теогония, Дела и дни. Омиеви химни*, прев. Ст. Недялкова, София: Народна култура, 1988. ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' ἐὺτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι

¹⁸ Платон, *Държавата*, прев. Ал. Милев, София: Наука и изкуство, 1981, II, 377d [ὅς Ἡσίοδος τε, εἶπον, καὶ Ὅμηρος ἡμῖν ἐλεγέτην καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταί. οὗτοι γάρ που μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέντες ἔλεγον τε καὶ λέγουσι.]

¹⁹ Пак там, II, 377e, ὅταν εἰκάζη τις κακῶς οὐσίαν τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἳοί εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μὴδὲν εἰκότα γράφων οἷς ἂν ὁμοία βουλῆθῃ γράψαι

²⁰ Пак там, X, 181.

Определяща е ролята на Лета, забравата в страната на Хадес според този мит в самия край на *Държавата*. По случайност само въпросният Ер не е пил от нея и следователно единствен е с ума си (подобно на Тирезий в *Одисея*). Само Ер помни какво се случва с душите и по какъв начин те избират образците на бъдещите си животи, той се връща от подземното царство, за да разкаже и *припомни*. Разказът на Ер се спира точно върху съдбата на много от Омировите герои. Техните безсмъртни души правят своя ироничен избор – Орфей избира да е лебед от омраза към жените, Агамемнон избира да бъде орел поради омраза към човешкия род, само душата на Одисей (който е някак пощаден) избира да води живот на най-обикновен човек. Дегероизацията и това „жалко, смешно и достойно за учудване зрелище“²¹ става точно в рамките на диалога, който постулира да не се показват героите в негативна светлина и набеждава Омир за деморализиращата му педагогическа роля. Подобно снизяване извършва Платон, след като катартично е „очистил“ поетите от своята утопия, но вместо плашещи и ужасни, сцените от подземното царство съдържат един ироничен обрат – може би трагичен от гледна точка на потърпевшите, този обрат всъщност е видян като комичен в диалога.

Митът за Ер е своеобразно префигуриране на XI песен на Одисея, при което Ер на Платон и Одисей на Омир се връщат от царството на сенките, за да разкажат за съдбата на душите/сенките. Ер и Одисей помнят в пределите на смъртта.

Фигурата на Ер трябва да служи за пример, че е възможно да се минава отвъд Лета, т.е. отвъд забравата и смъртта в една нова концепция за безсмъртието на душата, която решително скъсва с епическата традиция. Анамнезисът, направлявал от разума, приобщава към блясъка на единните и тъждествени идеи, а с това дава възможност да се мине отвъд копията и образите, които са с по-нисък битиен статус, доколкото са примесени с небитие. Поетите и рапсодите, както знаем от „Ион“ са същества в изпълнение, те са „леки, хвърковати и свещени“, „божествени тълкуватели“²², но, Платон настоява, те не са с разума си. Техният път е на снизхождане на божественото отгоре, без усилие. Той е магически или фокуснически, подражаващ не на същността, а на обвивката. Пътят на философията е противоположен – бавното разграничаване (диареца) и отделяне (катарзис) на сродно от несродно.

²¹ Пак там, 184.

²² Платон, „Ион“, Избрани диалози, прев. Б. Богданов, съст. Г. Михайлов, София: Народна култура, 1982, 24-25; Plato, *Ion, or On the Iliad*, ed. with introduction and commentary by Albert Rijksbaron. Leiden: Brill, 2007, 285.

Решителен обрат в концептуализирането на паметта и техниките на памет²³ идва с фигурата на Платон, който ще се заеме последователно с аедите, рапсодите, софистите и реторите, всички онези магьосници, които помнят чисто механично *ex memoria*, защото музините извори могат да вестяват справедливото и правдата, но както отбелязах вече, могат да правят лъжата подобна на истината. На свой ред Платон ще предложи безкрайния процес на анамнезис, като безпокойството от подобията няма да го напусне. Връзката между памет [mnēmē] и истината [alētheia] вече не минават през живата памет на аеда, която връхлита отвън, а през бавните диалектически пътеки на мисълта. Ще се спрем на тези пътеки с оглед на Платоновата миметична концепция, която преосмисля отношението на памет, истина и пример за подражание. На кого да подражаваме: на Омир или Платон?

4.1 Невидимото сакрално и явяването на двойниците

Теорията на мимесиса, завещана от античността, не спира да актуализира фундаменталните въпроси – какво поражда литературата, какъв е онтологическият статут на копията, как се съотнасят презентация и репрезентация, актуално и виртуално, образец и копие. Този констелация от философски главоблъсканици и безпокойства често се свежда до конкретния случай: какво да правим с поетите в идеалния полис – онези, които винаги са в процес на наподобяване на някого друго, на себеизместване, на игра с подобие? Нима изключването на поетите от полиса в *Държавата* на Платон е конститутивен жест за основаването на закон за себе-съвпадането?

Платоновата теория за мимесиса е разгледана от Ж. П. Вернан като обрат, променящ социалния кадър от религиозното представяне на невидимото към подражаване на явленията. Неговата концепция дава отговор на питането: как този миметичен обрат изменя начините, по които функционират паметта и помненето; или още, как модусът на актуализация на невидимото е трансформиран в миметичния модус на репрезентация?

4.1 *Ксоанон*: от актуализация на невидимото към подражание на явленията

Платоновият миметичен обрат е свързан с промяна във функция на ритуалните фигури, изобразяващи боговете [хоанон]. Сакралните фигури разчитат на диспозитивите

²³ Акцентът ми е върху паметта при Омир и Платон с оглед на техните визии за подземното царство, но разбира се между Омир и Платон се случват ред други промени. (Включвам, макар и само с бележка под черта, мястото на лириката.) С появата на лириката паметта ще се премести изцяло в структурата на протичащото лично време, така че заветът на Сафо да се живее за красивите дарове на музите вече не отправя към застиналата епическа памет на дедите, а отваря кадъра към грижите за себе си – към старостта, любовта и собственото тяло. Да си забравен, както подсказва Сафо, може да означава не отказ от безсмъртие, а вече отказ от любов: „... *но ти ме забрави/... или някой друг/повече обичаш...*“ (Сафо, *100+1 фрагмента*, прев. Я. Букова, София: Стигмати, 2009, фр.11, с. 42) За ролята на твореца/поетесата с оглед на паметта и забравата, както и за връзката поезия-памет, виж великолепия текст: М. Николчина, „Подстъпи към безсмъртието в един фрагмент на Сафо“, *Места на любовта в текстовете на десет източноевропейки*, съст. М. Николчина/ Н. Радулова, София: Алтера, 2007.

на привилигираното знание. Промяната идва, когато идолът е изнесен на площада: „пред очите на полиса той се превръща във форма на спектакъл“²⁴. Динамиката на свърхестествено нахлуване в човешкия свят е трансформирана в диалектиката между тъждество и различие, също и друго, присъствие и отсъствие, оригинал и копие, устно и писмено. Подобна промяна може да даде ключ към общия генезисен възел на явления като философия, драма и демокрация, чието европейско начало е отбелязано именно в контекста на античната класика (V-IV в. пр. н. е.). Сакралната роля на *ксоанона* се превръща в полисен спектакъл, тя изменя своята социална функция, за да се впише в новия кадър на философско-политическия театър²⁵. Така публичната роля на идола не просто трансформира сакралните редове, но и отваря онтологичния зев между концептуалната абстракция, от една страна, и копията, призрачните подражания, двойниците, от друга.

Сакралната фигурка на божеството [χοανον] променя своята социална функция: тя се премества от частното към публичното пространство. Тази социална преорганизация във възприемането на сакралното протича успоредно с промяна в политическото мислене: свещената суверенна власт се делегира във властта на закона („поставяйки властта в центъра, полагайки я като споделено място, е същевременно лишаване от нейната мистериалност, отскубването ѝ от сферата на тайнственото, за да бъде превърната в обект на мислене и публичен дебат“²⁶). Раждането на изображенията е обвързано с раждането на политическото и на философията в един процес, концептуализиран от Боян Манчев като процес на „универсализация на сакралното (...), свидетелстващ за появата на идея за трансцендентален гарант на самата общност“²⁷. Пространството на агората и агоналната дейност на нея се задейства при транспозицията на идолните изображения от частно жреческо владение към социалното им функциониране. Тази промяна е свързана и нов тип функциониране на суверенната власт в епохата на полиса. Агората става място за философски и политически битки, за съревнование и съперничество пред очите на събралата се общност²⁸. На преден план излиза майсторството да се говори добре и да се владее публично убедителното слово в пространството на града.

²⁴ Ж.-П. Вернан, „От представянето на невидимото до имитация на явлението“, *Мит и мислене при древните гърци*, прев. Л. Родилска, София: Критик и хуманизъм, 1998, 111. Статията за първи път се появява 1983 г. J.-P. Vernant, „De la présentification de l'invisible a l'imitation de l'apparence,“ *Image et signification. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris: 1983, 25-37.

²⁵ Миметичната концепция е разглеждана като средишна за общия генезисен възел на трагедия, философия и политическа мисъл, както от класическите филолози, така и от философите на политическото: P. A. Kottman, „Memory, Mimesis, Tragedy: The Scene before Philosophy“, *Theatre Journal*, Vol. 55, No. 1, *Ancient Theatre* (Mar., 2003), 81-97.; P. J. Ahrens Dorf, *Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.; E. Hall, „Play Makers“, *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press, 2010.; Б. Манчев, *Логика на политическото*, София: Изток-Запад, 2012.

²⁶ J.-P. Vernant, „The Birth of the Political“, *Thesis Eleven*, Number 60, SAGE Publications: February 2000, 91.

²⁷ Б. Манчев, *Логика на политическото*, София: ФХСИ/Изток-Запад, 2012, 44, бел под черта.

²⁸ За агона между приятели-съперници като изходна характеристика на античната философия и демокрация виж: Ж. Дельоз, Ф. Гатари, *Що е философия*, прев. Р. Русев, София: Критика и хуманизъм, 12-22. Линията,

Вернан, провокиран от лингвистичните изследвания на Бенвенист, се насочва към проучване на социалната функция на дървените идоли и по-общо, към формирането на исторически категорията за „фигурното изображение“²⁹. Бенвенист се чуди как е възможно античните гърци, които са дали на европейската цивилизация красивите скулптурни изображения, да нямат стабилизирано понятие за статуя, а множество думи, без ясна дефиниция помежду им: *bretas, xoanon, palladion, kouroi, korai, hedos, agalma, eikôn u mimema*³⁰. Вернан се заема да обясни подобна загадка, като за целта формулира тезата за промяната в социалното функциониране и появата на идеята за фигурно изображение. Точката на прехода идва, когато преносимият дървен идол *ксоанон*, прераства в огромните антропоморфни уседнали *куриси и кори* през Архаиката (VI в. пр. н. е.), или в прелестните култовата статуи *агалми*, закрепени в публичните храмове. Антропоморфните статуи вече не са сакрален обект, а са собствено изображения. При тях боговете са изобразени (репрезентирани/миметично представени) в своя блясък и прелест [*charis*]. За подобно представяне на божественото е избрано човешкото тяло в своя пълен потенциал, в своето калокагатийно съвършенство. При антропоморфните статуи вече може да говорим за появата на понятие за образ и образното през античността, или ако използвам обикнатата метафора на Вернан – за раждането на изображенията. Как се стига до подобна промяна?

Малкият дървен идол [ксоанон] не е репрезентация на божественото: идолът е богът. Социалната му функция не е на образ, който в тукашното да препраща към отвъдното. Тъкмо обратното, ксоанонът бележи свръхестественото присъствие на божеството в рамките на ритуала и мита. Богът тук и сега. Няма дистрибуция, а процес на актуализация. Сред характеристиките на идола е да бъде примитивен, малък и подвижен, скрит от публичния поглед. Той е тайнствен, недостъпен, неантропоморфен, доколкото е възплъщение на свръхестественото и невидимото. Ксоанонът не е човешко творение, а е дар, пратен от боговете. Затова той не бива да бъде наблюдавана извън ритуала. Нарушителят на табуто губи ума си в един фатален поглед. Сакрална фигурка актуализира божествените сили: нейната задача е *да направи невидимото видимо*, нейната парадоксална функция е да впише божественото отсъствие като присъствие³¹. Затова тя е добре скрита в частните домове и изваждана най-вече само в празнични случаи. Благодарение на нея, родовете, които я пазят и укриват в ковчезета, са жречески, те имат тайнствената и свещена власт над общността.

Аргументацията на Вернан за промяната на социалната функция на дървения идол се опира на конкретни исторически разкази, представени от Калимах и Херодот³². Тези

която следва оттук, е този разрыв между понятия и подобия, между *истинските* философи и *лъжливите* софисти, ще бъде разгледана по-нататък с акцент конкретно върху „Софистът“ на Платон.

²⁹ E. Benveniste, «Le sens du mot *kolossos* et les noms grecs de la statue», *Revue de Philologie* 5, 1932, 118-35.

³⁰ Вернан, „От представянето на невидимото...“, 104.

³¹ Пак там, 105.

³² Същия случай с град Гела, взет по Херодот, като показателен пример за формирането на гръцките градовете и ролята на хтоничните божества виж: Фр. дьо Полиняк, *Раждането на гръцкия град. Култове, пространство, общество*, прев. В. Атанасова, ред. Г. Гочев/ Вл. Маринов, София: Нов български

истории – вододелни за настъпването на трансформацията – разказват за това как частният идол ще бъде изнесен на площада. Историята на Херодот [7.153³³] представя случая, когато били потушени размириците в град Гела. Поради конфликт в полиса населението се разделило на две части. Едната фракция се оттеглила извън града в местността Макторион. Жрецът Телин успял да предотврати нарастващото безредие без никаква човешка помощ и без каквото и да е насилие само с помощта на сакралните фигурки на хтоничните богини [Персефона и Деметра], които наследил от своя род на Дейноменидите³⁴. Когато разбунтувалата се общност видяла сакралния идол в неговата предполагаема божествена сила, тя се върнала обратно – градът бил обединен, размирицата – потушена. Идолът спомогнал за преодоляването на конфликта, но неговото публично изваждане извън рамките на ритуала довело до промяна във функцията му на свещена и тайна власт. Историята с Гела служи за конститутивен пример за префункционализирането и трансформацията на идола: частните *sacra* са извадени на публичната агора; функцията на религиозен култ се променя в публичен култ, или в секуларен ритуал³⁵.

Тезата на Вернан за раждането на изображенията е обобщено представена така: „в публичния култ значението на древните частни *sacra* се трансформира именно доколкото се запазва. След като не възплъщава привилегията на един определен род или затворена общност, идолът загубва силата си на така или иначе до известна степен таен талисман, за да получи смисъла и структурата на изображение.“³⁶ Процесът на придобиване на публичност на традиционните *sacra* е преход от модуса на актуализация към модуса на репрезентация. При откъсването от частна сфера фигурката променя своята социална роля: вместо малкия дървен идол се появяват грандиозните куриси, кори, агалми. Антропоморфните статуи, огромни и статични, идват на мястото на тези подвижни и тайни *sacra*. Класическите статуи вече не са единствено сакрални обекти, те стават също и политически фигури. Тази трансформация ще бележи и настъпването на епохата на политическото мислене и делегиране на властта в закони. Тази сменена логика – от актуализация на невидимото към репрезентация на явленията – води до появата на изображенията, а оттам прави възможна динамиката на образец и копие. Преходът засяга промяна и в политическата дистрибуция: от божествената пряка власт на суверенна (*kratos*) към властта на справедливия закон.

университет, 2009, 194-197 (F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIIIe-VIIe siècles avant J.-C.*, Paris: La découverte, 1984).

³³ Herodotus, *The History of Herodotus, literally translated into English with notes, explanatory and critical from Pierre-Henri Larcher*, Oxford: 1824, 202.

³⁴ Полинйак, *Раждането на гръцкия град*, 194-195.

³⁵ Във връзка с ограничената роля на секуларизация, която никога напълно не губи връзката си с празничния контекст в гръцкия полис, Пол Картлидж предлага понятието „политизация“ тъкмо за да акцентира върху сменената публична функция на ритуала. P. Cartledge, “The Greek Religious Festivals”, *Greek religion and society*, ed. P.E. Easterling/ J.V. Muir, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 102.

³⁶ Вернан, „От представянето на невидимото...“, 110-111.

Зората на философията, политическата мисъл и появата на изображения е свързана с онтологическия статус на един негативен инструмент, какъвто е логиката на репрезентацията – нещо стои за нещо друго (*aliquid stat pro aliquot*) в най-общ план, която подменя сакралната логика на актуализацията.

4.2 Критическа бележка към Вернан върху понятието *двойник*

Практическата литературоведска задача, която искам да аргументирам с оглед на по-широката рамка, която мисли теорията на двойниците в литературата, е защо у Омир в „Илиада“ и „Одисея“ не може да говорим за фигури на двойниците, например в случаите на подземните сенки или богове, предрешени като хора, докато в старогръцката трагедия, като „Елена“ на Еврипид, вече подобни фигури са възможни. Бързият отговор е, че генеалогията на двойниците може да бъде предприета тъкмо откъм Платоновия миметичен обрат. През призмата на този обрат може да разчетем как сакралните безсмъртни братя, каквито са културните герои (например Кастор и Полидевк), се трансформират във фигура на двойниците, загубила своята сакрална аура, но придобила нови политически импликации. В тази точка се разминавам от начина, по който Вернан си служи с идеята за двойник.

Вернан посочва като примери за архаичен *eidolon* (двойник) при Омир случаите на съновидения, привидения или призраци на покойници, както например срещата на Одисей с майка му Антиклея в епизод от посещението на живия Одисей в царството на мъртвите. Така тезата за актуализацията на невидимото във връзка с дървената сакрална скулптурка тук е пренесена на почвата на Омировите поеми. “За архаичното мислене диалектиката на присъствие и отсъствие, на същото и другото, се разиграва в измерението на отвъдността, която носи *eidolon* в качеството си на двойник, когато се извършва чудото невидимото да се направи видимо за няколко мига.”³⁷ Според Вернан при Омир двойникът е реална актуализация, а не репрезентация на отсъстващото и божественото. Това, което обаче бих подложила под съмнение, е не логиката на актуализация, а начина, по който е концептуализирано самото понятие за двойник като част от тази сакрална логика. Моята позиция е, че Тирезий, Антиклея или Агамемнон в подземното царство не са двойници на Тирезий, Антиклея или Агамемнон. Напротив, тук започва вече да се формира една концепция за душата, която вижда мястото на човека в смъртта изключително с оглед на ролята на паметта и забравата, на което сам Вернан настоява. Теоретично ми възражение е, че концептуализирането на двойното и в частност на двойника трябва да се гледа не от страната на архаичната култова роля, а напротив, откъм страната на пробива, който идва с Платон и неговата миметична теория.

Ключът на употреба на двойника (*eidolon*) при Вернан се вписва повече в антропологическия дискурс от началото на XX век (Джеймс Фрейзър, Ото Ранк), през

³⁷ Вернан, „Раждането на изображенията“, *Мит и мислене при древните гърци*, прев. Л. Родилска, София: Критик и хуманизъм, 1998, 121. (Vernant, “The Birth of Images”, *Mortals and Immortal*, 1991, 168.)

който фигурата на двойниците остава все още в рамката на сакралната актуализация на невидимото. Докато аз използвам блестящата концептуална постановка на Вернан, за да придърпам понятието за двойник като възможно едва след Платоновия миметичен обрат, т.е. вписано на самия ръб между философията и литературата.

5. Явяването на двойниците

Така настоящото изследване, от една страна, се спира на историческия контекст и на зараждането на идеята за изображения (функционалния преход от сакралните коанони към изображенията на богове), което кристализира в понятието за образ, образец и модел в Платоновата миметична теория. От друга страна, в предстоящите редове, ще бъде предприето бавно четене на пасажите от „Софистът“ на Платон, които да илюстрират новия статут на образите и рисковете пред тяхното подражание.

Същата теза за прехода от актуализация към репрезентация Вернан вече е формулирал в по-ранната си статия „Изображение и явление в Платоновата теория за мимесиса“ (1975), а именно „вместо да предава нахлуването на свръхестественото в човешкия свят, на невидимо във видимо, играта на Същото и Другото започва да описва едно пространство на фиктивното и илюзорното между съществуващото и несъществуващото, между истинното и неистинното“³⁸. Промененият онтологически модус е структуриран от логиката на репрезентацията, където образът вече може да се разкрива и като образец, и като подобие. Вернан извлича от „Софистът“ на Платон разграничаването между точното копие (*eikon*), призрачното изображение (*eidolon*) и симулакрума, фантазма (*phantasma*)³⁹. Последното е образ без образец; образ без модел на подражание.

Оттук и новата задача пред философа при Платон: без сакрален гарант, той трябва да разграничи степените на възплъщаване на битието в явленията, поставени между полюсите на битие и не-битие; между същност и привидност; между оригинал и подобия. Платоновият миметичен обрат предполага ново преразпределяне на онтологичните и епистемологични диспозитиви на образите и образците, на примерите и парадигмите за подражание. Философията трябва да се справи с двусмислената игра на наподобяването, този отворен източник на хетерогенност.

През призмата на този прочит става видимо, че Платоновата миметична теория не предлага единно понятие за мимесиса. Миметичната идея е разподобена на това, което ще бъде наречено тук *автентичен* мимесис и *хетерогенен* мимесис, в зависимост от това дали предполага, или не идентификационен гарант. Теоретично понятието за двойник се

³⁸ Пак там.

³⁹ *Phantasma* е преведено като симулакрум; *eikon* като точното копие; *eidolon* като призрачното изображение във Вернан, „Раждането на изображенията“, 122. Същото място от „Софистът“ [235e-236d] е коментирано и от Делюз като в българския превод съответно *phantasma* е симулакрум (фантазъм); *eikon* – копие(икона); *eidolon* – образи (идоли): Ж. Делюз, *Различие и повторение*, прев. И. Кръстева/ Вл. Градев, София: Критика и хуманизъм, 1999, 165.

явява точно на тази несигурна граница и удвоеност на миметичната логика при Платон, които позволяват играта на еднородно и разнородно. Оттук и естественото следствие, че подражанието на *примери* е амбивалентно – едни от парадейгмите водят към идеите, а други водят... неясно къде.

6. Мимесис и български контекст

Какво се случва с разбирането за мимесиса днес в българското литературознание? Ще отбележа три опита за преобразуване на миметичната теория в български контекст. Първо, това е ключовата студията на Боян Манчев „Платоновият разрыв: философия срещу поезия“ (2000), която извършва философска деконструкция на основополагащия мит за раждането на поезията и философията като задвижвани от два типа мимесис – от една страна, фигурирането на безформеното чрез *анархетипичен мимесис*, и от друга, моделирането чрез *императивен мимесис*, което работи чрез разграничението на модел и копие⁴⁰. Второ, това е книгата на Невена Панова *Mimeopolis* (2012), която продължава усилието на Манчев в развиването на една литературна и политическа теория, изваждайки в бавното четене на *Закопи* на Платон тройната структура на мимесиса като а/ онтологическа позиция; б/ активност и с/ репрезентация⁴¹. И трето, това е последната книга на Розалия Ликова *Мимезис и антими́месис. В началото на новия век*, която прави опит за преосмисляне на наследствата на категорията мимесис с експлицитна критика и разграничаване от теорията на отражението на Тодор Павлов.⁴² Опитът ми да проследя обратата, който идва с Платон през бавното четене на „Софистът“, се вписва в усилието на Манчев и Панова, то е задължено не само на прочитата на техните текстове, но и на интензивното обсъждане на залозите от преосмислянето на Платоновите диалози. Полемиката между подражателна теория и теорията на отражението, както и включването на книгата на Р. Ликова в тези дебати, проследявам на друго място⁴³.

7. Удвояване: примери и парадигми в „Софистът“

Не е лесно да отворим и да четем невинно „Софистът“ днес, защото неизбежно всяко четене съдържа следите от мощните и влиятелни предшестващи интерпретации⁴⁴.

⁴⁰ Б. Манчев, „Платоновият разрыв: философия срещу поезия“, *Symposion. Античност и хуманитаристика. Сборник с изследвания в чест на проф. Б. Богданов*, съст. В. Герджикова, Н. Гочев, Й. Сиракова, София, 2000, 117-137.

⁴¹ Н. Панова, *Мимеополис. Върху Платоновата политическа и литературна теория на подражанието*, София: Сонм, 2012.

⁴² Р. Ликова, *Мимезис и антими́месис. В началото на новия век*, Пловдив: Жанет 45, 2008, 28.

⁴³ К. Спасова, „Към преобразуване на понятието мимесис: Лотман и Павлов“, *Наследството на лингвистиката в българската литературна теория*, съст. М. Николчина, София: СУ „Св. Климент Охридски“, (под печат).

⁴⁴ Подобно внимателно четене и обсъждане на „Софистът“ в актуалния ни контекст беше предприето в рамките на изследователски семинар на Васил Видински „Философско студио 52“ през зимния семестър на 2011-2012 г. – задължена съм на този семинар за споделена отправна точка.

Ще спомена три от тях. Целият зимен семестър на 1924-5 г. Хайдегер чете лекции в Марбургския университет върху „Софистът“⁴⁵. Този прочит разисква онтологическия статус на битието и не-битието, както и внимателно разглежда понятието за *techne*. За философите на иманентното различие и особено за Делюз, е решаващо преодоляването между оригинал и копие, между нещата сами по себе си и техните образи. Подривната операция по „преобръщане на платонизма“, подхваната от Ницше, Делюз развива през негативната възможност, съхранена в понятието за симулакруми/фантазми [*phantasmata*], възможност, която се открива отново чрез „препрочитане“ на „Софистът“⁴⁶. Дерида в „Аптеката на Платон“, из/подвежда прочита на Платон леко встрани от отъпканите метафизичните релета на традицията с пластичните понятия като *фармакон*, *писане*, *игра*⁴⁷. Той настоява на един прочит на диалозите, който не изпуска нишката на метафорите, на илюстрациите, на примерите, или на всички отровно-лековити капани, с които Платон ни прелъстява в своите мрежи. Концептуализирането на Дерида върху примера като криещ собствения си закон на опримеряване е особено близък до разглеждането по-долу на *paradeigma* като удвоено понятие при Платон.

7.1 Диареа и катарзис

В настоящия прочит фигурата на софиста е видяна като удвояваща тази на философа, т.е. софистът е мислен като двойник на философа⁴⁸. Откъде идва рискът от подобно удвояване? Отговорът изисква да припомним две ключови разделения, направени в „Софистът“. От една страна, това е различието между двата вида образи: образ с образец [*eikon*, *likeness*] и образ без образец [*phantasma*, *semblance*] {235b-236c}. От друга страна е разграничението между двете операции централни за Платоновия философски и педагогически метод – диалектичното делене [*diareisis*] и диалектичното очистване [*katharsis*] {227c-228b}. Въпросът, който е централен, е: какво е мястото на идеята за парадигма [*paradeigma*] в този диалог? Отново имаме преводаческо затруднение: как всъщност да бъде преведена полисемията в старогръцката дума *paradeigma*: като пример или като модел? Дали *paradeigma* е от страната на случайните примери, или е от страната на моделиращите образци⁴⁹? В „Софистът“ *paradeigma* се споменава шест пъти [218d -

⁴⁵ M. Heidegger, *Plato's Sophist*, Studies in Continental thought, trans. R. Rojcewicz/ A. Schuwer, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

⁴⁶ G. Deleuze, „Plato and the Simulacrum”, *October*, vol. 27, (Winter, 1983), The MIT Press, 1983, 45-56; Ж. Делюз, *Различие и повторение*, 94-98; 162-167.

⁴⁷ J. Derrida, „Plato's Pharmacy”, *Dissemination*, trans. B. Johnson, London: The Atllone Press, 2000, 61-171.

⁴⁸ За софиста като *alter ego* на философа, като негов тъмен Друг виж прекрасната статия: В. Cassin, „Who's Afraid of the Sophists? Against Ethical Correctness”, trans. Ch. T. Wolfe, *Hypatia* (15), 4, 2000: 102-20.

⁴⁹ За дискусия върху *paradeigma* в „Софистът“ и „Държавникът“ виж спора между: D. El Murr, „Paradigm and diairesis: a response to M.L. Gill's 'Models in Plato's Sophist and Statesman'”, *Plato 6 (2006)*, March, 2006 [<http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/article63.html>] и M. L. Gill, „Models in Plato's Sophist and Statesman”, *Plato 6 (2006)*, March, 2006 [http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/IMG/pdf/Gill_1.pdf]. Тезата на Гил е, че *paradeigma* не е прост пример, а абстрактен модел, доколкото съдържа концептуална структура и елементи, които оформят

пример, 221c -пример, 226c - пример, 233d - пример, 235d - оригинал, 251a - пример], но преводаческите решения не успяват да преведат и шестте места с една дума. На български думата е преведена доста последователно пет пъти като пример, но на едно решаващо място (точно там [235d], където става дума за двата типа миметично възпроизвеждане на образи, *paradeigma* се появява като „оригинал“⁵⁰. За сравнение, в английските преводи на „Софистът“ *paradeigma* се среща едновременно и като пример, и като модел, но също може да бъде макет (*pattern*⁵¹) или илюстрация. Как да помирим факта, че амбивалентната *paradeigma* се явява и като пример, и като оригинал; тя от страната на идеите ли е, или е от страната на измамните копия? Парадигмата като понятие универсално ли е, или е сингуларно? Привържениците на доказателството, че *paradeigma* е универсално понятие, я превеждат като *модел*, *образец* или *оригинал* и посочват в своята аргументация точно употребата на в 235d на „Софистът“. Но така те пренебрегват другата страна, според която *paradeigma* може да има сингуларното значение на онези, малко или повече, несъвършени примери.

7.2 Философът не е като софистът

Вместо директен отговор, предприемам препоръчаната от Ницше филологическа техника на четене на „Софистът“ *lento*, с известен отстъп. В самото начало на диалога Сократ (иронично?) вмята, че не е лесно да се разграничат истинските от мнимите философи, защото са плъзнали всякакви хора, обикалят от град на град⁵², представят се в какъв ли не облик и настояват, че са ту големи философи, ту способни да бъдат държавници. Макрорамката на „Софистът“ е тетралогията на късните Платонов диалози (по-малко иронични, не така амбивалентни?). Това са „Парменид“, „Театет“, „Софистът“ и „Държавникът“, диалози, в които се изработват дефинициите на това какво е *софистът*, *държавникът* и *философът* в съпоставителен и оразличителен план. „Софистът“, както подсказва заглавието му, трябва да определи ролята и същината на фигурата на софиста. В този диалог в Атина пристига Чужденец от Елеа, ученик на Парменид. Елейският чужденец не говори направо със Сократ, а прави илюстрация или открит урок с един от учениците на Сократ, а именно Театет. Целта на разговора е да покаже как трябва да протича философският диалог и как чрез диалектическия метод могат да се извличат определения за нещата. По една случайност, просто като пример как се оформят дефиниции и се създават понятия, се подема опита да бъде „уловена“ фигурата на

собствената му дефиниция. Димитри Мур, към когото се присъединявам, показва, че *paradeigma* е многолика и не всички елементи от нея могат да се подчинени на общия *genus*, някои от тях са подвеждащи.

⁵⁰ Платон, „Софистът“, *Диалози*, в IV тома, том 4, прев. Б. Богданов, София: Наука и изкуство, 1990, 245. Преводът на български е добър и консистентен, трудността с *paradeigma* идва от оригинала.

⁵¹ Преводът с *pattern* е най-адекватен, но трудно може да му се намери адекватно съответствие на български, доколкото модел и схема вече насочват към света на идеите.

⁵² За софиста като езиков фокусник в рамките на града или как „градът влияе на изказа“ виж: Г. Гочев, „Софистът-събитие и кой остава *извън* – два примера“, Венера в Пафос, ред. Н. Гочев, София: Сонм, 2005, 25-30.

софиста. Според надеждните коментари и утвърдените бележки по-нататък в диалога да изработени пет определения за това какво е *софист*. Но ако преброим негативните дефиниции – какво не е – определенията за софист биха били повече или по-малко от пет.

Кой всъщност е Чужденецът от Елеа – софист или истински философ? Това не е нито сложен, нито реторически въпрос. Като част от елейската школа, Чужденецът възплъщава фигурата на истински философ и би могло да се очаква, че неговата позиция е срещу софистиката. В този смисъл изборът на пример да се определи що е и що не е софистът, не е невинен. Необичайното в този диалог обаче е, че диалогическият опонент на Чужденеца не е нито един от историческите софисти⁵³. Събеседникът му не е Протагор, Горгий, Антифон, Хипий, Продик, Кратил, Ликофрон или някой друг, който през V-IV в. пр. н. е. твърди, че владее изкуството на софистите. Школите на елаетите и на софистите се разминават най-радикално по въпросите около истината. Но ситуацията в „Софистът“ не е агонален спор между философ и софист, каквато срещаме в други Платонов диалози, а е педагогическа ситуация: урок между опитния Чужденец и неопитния Театет.

Част от учението на Парменид, а така и на школата от Елеа, е, че има два пътя за проникване в природата – пътят на истината [*aletheia*] и пътят на общото мнение [*doxa*]. Понеже Битието е единно, универсално и непроменливо, само философите могат да познаят и разграничат нещата по пътя на истината, докато останалите, включително и софистите, се занимават с разгласяване на привидностите, техните речи са фалшификации или прости имитации. В „Софистът“ се прави разграничение на света на истината и света на явленията, на нещата сами по себе си и на проявлението на нещата. Платон обаче променя онтологическия фундамент на школата от Елеа(става „един вид отцеубиец“ [241d]⁵⁴). Основният довод на историческия Парменид, че е „невъзможно нещата, които съществуват, да не са“, е поставен под въпрос и трансформиран в съждението, че е „възможно нещата, които не са, да съществуват, но не сами по себе си“. Като допълнение, битието и небитието могат да се сместват и сливат, така че има множество нива между двата полюса на чисто битие и чисто небитие. Така доколкото небитието е/съществува, софистиката и другите съмнителни форми на опериране с битието са възможни.

Това отваря възможността небитието да се вмъкне в Битието и да се обясни дейността на всички *хетерогенни форми* и мними творци като аеди, поети, трагедииграфи, скулптори и софисти⁵⁵. Платон в различни диалози отново и отново подчертава, че те не са създатели подобно на демиурга, доколкото те създават или моделират не-битие. Дори още по-лошо, те не бива да се наричат творци, нито дори имитатори, доколкото тяхната дейност е измамна и фантазмена, те създават само симулакруми, образи без образци.

⁵³ За важността на рамката, събеседниците и литературните техники на диалога при Платон следвам теоретичните постановки, изработени в Н. Панова, *Платоновият диалог. Ситуации и елементи на събеседването*, София: Сонм, 2005.

⁵⁴ Платон, „Софистът“, 254.

⁵⁵ За сближаване на фигурата на софиста и на поета като антиподи на философа, доколкото си служат с „негативно конструиране“ и с фантазми, виж Б. Манчев, „Платоновият разрив: философия срещу поезия“, 117-131

Основният аргумент в „Софистът“ е, че между философа и софиста няма истинско подобие, между тях няма общо „като“. Философът не е *като* софиста. И все пак, защо е толкова трудно да се разграничи истинският философ от измамния софист? Защо, се пита и Театет. Отговорът на Чужденеца насочва върху необходимостта много да се внимава с подобията: „И вълкът прилича на кучето, толкова диво на толкова питомно животно. От всичко най-вече предпазливият човек трябва постоянно да внимава с подобията [homoiotētas], понеже те са нещо хлъзгаво“ [231a]⁵⁶. Наивен и неподготвен ученик като Театет, който не е практикувал достатъчно диалектическия метод, лесно може да се обърка с оприличаванията. Цялата работа е в подобията. Пътят на аналозиите може да породи разнородни примери, докато диалектиката е операция, която превръща хетерогенните редове в хомогенни.

Диалектическият метод е разискван като пример за добро образование на едно метатеоретично равнище [226c-231e]. Тази част от диалога е своеобразна метачаст, което екземплифицира собствения метод на диалектиката. Тя разчита на две стъпки: операцията на отделяне [diáresis] и операцията на очистване [katharsis]. Деленето разделя всеки път едното на две, като така нещата могат да се категоризират в родове и видове, класове и подкласове. Подобно делене дава възможност за мисловно придвижване от многото към едното, от конкретното към абстрактното, от видовете към родовете. Позволява и обратното движение. Механизмът на диарезата обаче работи съвместно с очистването. Катарзисът е процедура на изолиране и изключване, тя избира коя от линиите на подялбата да запази и коя да отстрани. Тя избира само една от страните на диарезата, за да я маркира като образцовата страна, или пътя, който води към идеите и образците. Категоричното очистване се практикува както на онтологично и епистемологично равнище, така и по отношение на тялото и душата⁵⁷. Така например тялото се очиства от своята несъразмерност, болест и грозота или отвън чрез изкуството на козметиката и изкуството на банята, или отвътре чрез гимнастиката и медицината [227a]⁵⁸. Душата пък трябва да се очисти от незнанието, вътрешните конфликти, безформеността, невежество, грешка в мисленето или чрез дидактика, или чрез добро образование (paideia) [227e-230a]. Разбира се, това е мъчно очистване, защото „невежеството е несъзнато“ [230a], но точно подобно очистване на несъзнатото незнание предлага диалектическият метод. Основното при него е да се открива причастността между сродното (истинските подобия) и да се очиства несродното (измамните подобия).

И ако е лесно да се навигира и упражни очистването между бинарни опозиции като красиво/грозно, добро/зло; здраво/болно, справедливо/несправедливо, то доста по-трудно е да се направи разграничение между *подобно* и *подобно*. Чужденецът се опитва да предложи граница между „доброто“ подобно (подобното с образец) от „лошото“ подобно (подобното без образец). Той се стреми да покаже на наивния Театет, че съждението

⁵⁶ Платон, „Софистът“, 238

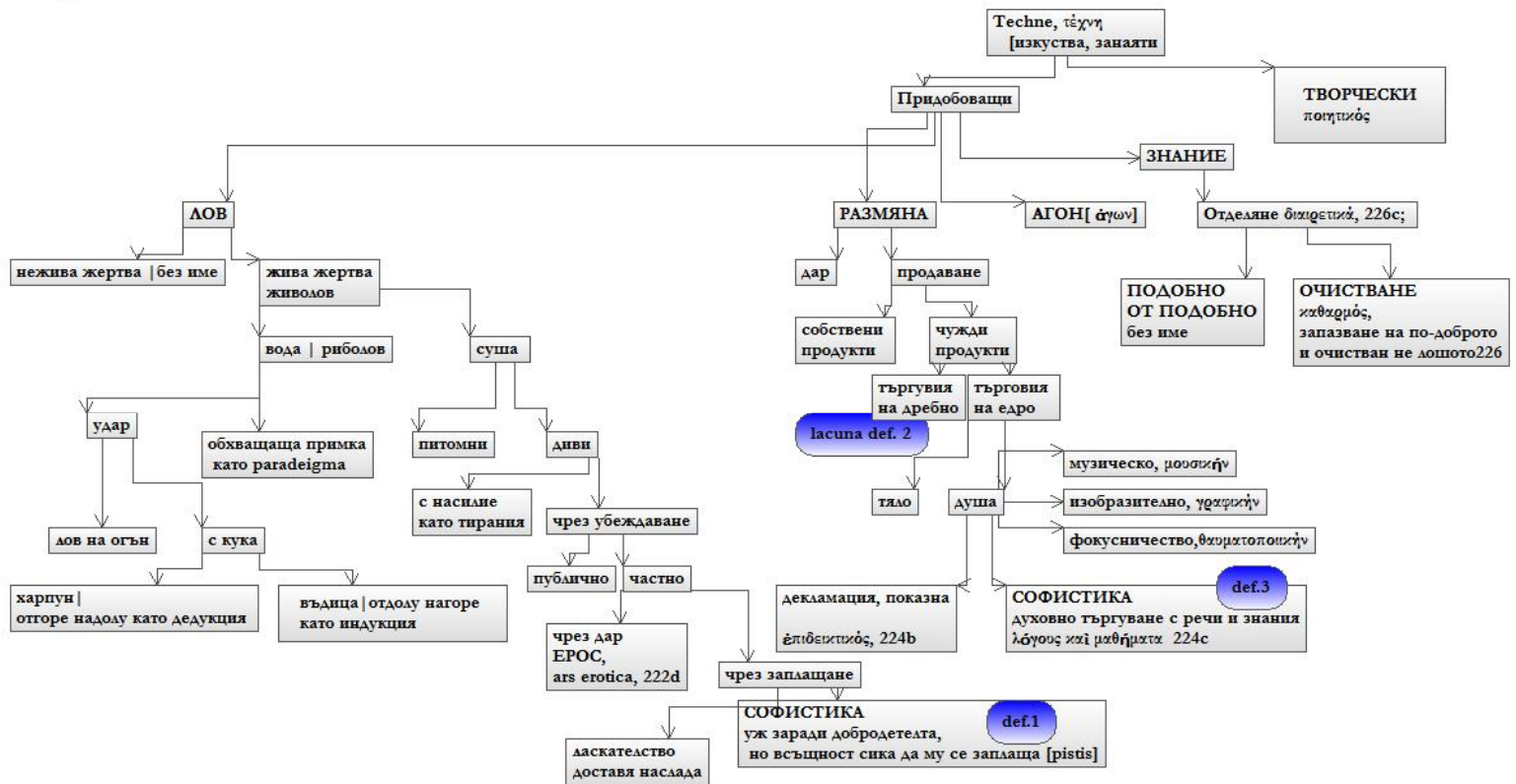
⁵⁷ За катартичния ефект в драматургия на Платоновите диалози: Н. Гочев, „Александър Ничев за литературната теория на Аристотел“, сп. *Критика и хуманизъм*, 13 / 2002, 35-50.

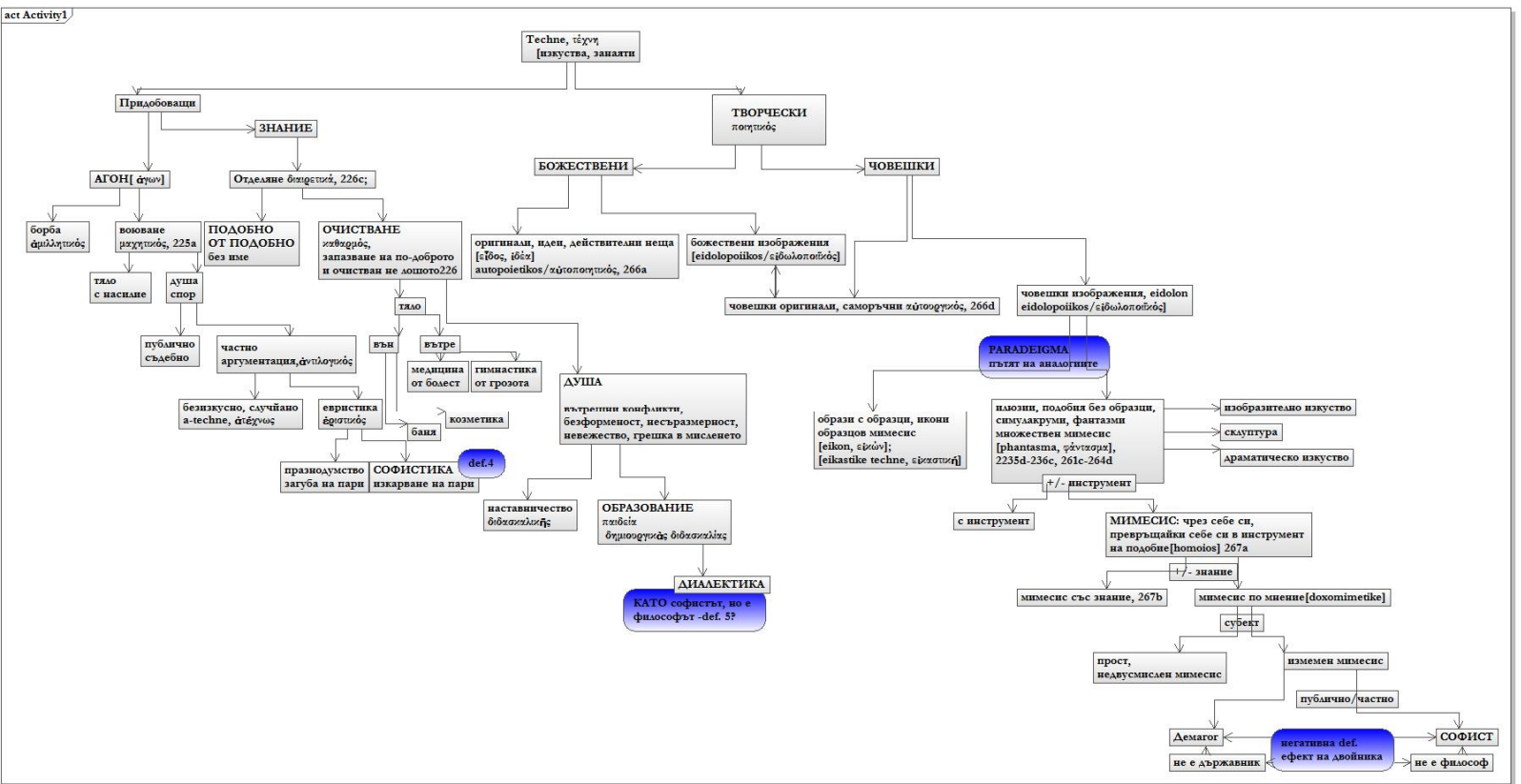
⁵⁸ Платон, „Софистът“, 232.

софистът е *като* философа[231a], съдържа едно измамно подобие, едно лъжливо *като*. Това е негативната пета дефиниция: не софистът очиства погрешните мнения, на това е способен само философът, доколкото той може да прави разлика между сродното и несродното. Чужденецът настоява, че както може да се раздели по-лошото от по-доброто, така трябва да се разделя и подобно от подобно[226c], следователно е необходимо да се прави особена аналитика на подобното. Това засяга самия оператор на подобие „като“. В единия случай *като* ще е „добра“ аналогия, защото ще свързва и хомогенизира с по-абстрактните редове. В другия случай, с „лошото“ *като*, аналогията е неконтролирана, доколкото не е субординирана йерархически.

7.3 Ейдолон: ейкон и фантазма

През тази постановка за илюзорното подобие на софиста и философа, ще се върна към интерпретацията на Вернан върху Платоновата миметична теория и модуса на репрезентация, който тя предполага. От Платон насетне образите със сигурност няма да могат да бъдат сакрални актуализации на божественото, те примесват битие с небитие в различни степени. Между двата полюса на битието и небитието се поражда вече цяла серия от междинни онтологични нива и степени на възможване – възможности да бъдеш повече или по-малко подобен. Въпросът за различните онтологични нива на образите в „Софистът“ е пряко обвързан с проблема за примерите, аналозиите, парадигмите, които да бъдат следвани чрез подражание. Миметичният модус на репрезентация позволява да се появяват не само добри и правилни образи и примери, но и ненадеждни симулакруми. Нека видим каква парадигма на примерите предлага „Софистът“.





Generated by UModel

www.altova.com

Всички занаяти и изкуства [*technai*] са разделени на две – придобиващи и творчески. Придобиващите, парадигмата на които се проследява в първата част на „Софистът“, са лов [def. 1 на софиста], размяна [липсващата def. 2 и def. 3], агонална дейност [def. 4], придобиване на знание[def. 5 – негативна дефиниция]. Творческата дейност е разделена на божествено и човешко творене. Всяка от тези две дейности създава както оригинали, така и копия. Божествените оригинали, нещата сами по себе си, са наречени в този диалог *автопоетични* [ἀυτοποιητικός, *autopoietikos*, 266a]. Човешките оригинали пък са назовани саморъчни работи или продукции от първа-ръка [ἀυτουρικός, *eidōlourgikos* 266d]. Целият род на създаване на образи [εἰδωλοποιικός, *eidoloroikos*, 266d] е разделен на два подкласа, които представляват централна точка в изследването ми: образи [εἰκών, *eikon*] и илюзии/симулакруми/фантазми [φάντασμα, *phantasma*, 2235d-236c, 261c-264d]. Така *eidolon* е родовото понятие, което се разделя на подвидовете образи: *eikon* и *phantasma*⁵⁹.

⁵⁹ За отношението на *eidolon* [εἶδωλον]/ *eikon* [εἰκών]/ *phantasma*[φάντασμα], както и за тяхната етимология виж още и подробната статия на Барбара Касен в речника на непреводими понятия: В. Cassin/ S. Rendall/ E. S Arter, *Dictionary of Untranslatables: a Philosophical Lexicon*, Princeton: Princeton University Press, 2014, 246-248.

Образите- eikon са образи с образци, те представят вярна репродукция на оригиналите, докато образите- phantasma са без прототип в света на идеите, те са измамни подобия. Акцентът, който искам да поставя в случая, е, че разграничението не е просто между два типа образи с различен онтологичен статус. Това е разграничение между два начина на уподобяване. Най-лесно може да посочим различието през операторите „да бъдеш като“ и „да изглеждаш като“. Модусите на уподобяването и на изглеждането съответно пораждаат два типа парадигми [paradeigma]. Модусът на уподобяване може да ни отведе към по-високо битийно ниво, доколкото той репрезентира нещо образцово, причастен е към света на идеите и дори приликата при сравнението да не е напълно идентична, тя е пропорционална и симетрична на оригиналите. Точно симетрията и пропорциите обаче са деформирани в другия модус на изглеждането. Фантазмите не са моделирани от едно по-абстрактно онтологично ниво, поради което са изложени на постоянна трансформация. Натрапчивата метафора в диалозите на Платон за убедливия характер на този вид образи и техните създатели и е със стареца Протей, вечно променящото се морско божество. Създател на подобни фантазматични образи е самият софист, затова и неговата фигура е толкова трудна за улавяне и дефиницията му се видоизменя по течение на целия диалог. Фантазмите не участват в света на идеите и по този начин подриват самия миметичен оператор на това да бъдеш *повече или по-малко подобен*.

И така, фантазмите са отвъд възможността за дефиниране чрез метода на диарезата. Тези образи са хетерогенни, множествени, без фундамент – тяхното наличие разстройва редовете на доброто подражание. Ето защо *мимесисът* при Платон не е единно понятие⁶⁰. Понятието за мимесис е минимум двойно: отварящо редовете на образцовото подражание и на фантазматичното подражание. Съответно и понятието за пример при Платон ще носи тази амбивалентност – добрите примери трябва да се разграничат от нееднородните протетични примери.

Подражанието на точния пример, съответно парадигма, може да възмогне подражателя към истинското знание. Този тип мимесис е организиран от диалектическия принцип, доколкото той предполага ясното разделение на оригинали и копия, родове и видове. Помежду им има общо потекло, хомогенеза, както и отношение на сродството. Той може да отведе последователя до единното битие, до света на универсалните идеи, до съвършения полис. Той предполага и предлага познание. Колкото до другия тип мимесис, той не е просто неподходящ за подражание. Той е извън контрол, доколкото подражава на онова, което е множествено, релативно,менящо се, хетерогенно. Така Платоновата миметична теория си служи с онтологичното разделение между общ ръководещ правилен мимесис (подражание на истината) и двоен мимесис (подражание на подражанието)⁶¹.

⁶⁰ Върху трудността да се говори за единно понятие за мимесис и необходимостта да се мисли винаги неговата многоплановост виж: Н. Панова, *Мимеополис*, 11-15.

⁶¹ За изначалния двоен мимесис при Деридата като предхождащ модела, като винаги вече повтарящ и вътрешно разграничаващ, т.е. концептуализирането на мимесиса като не-идентичен виж: Д. Тенев, *Отклонения. Опити върху Жак Деридата*, София: Изток-Запад, 234-235; 244. Прекрасен конспект или схема с

Правилният мимесис може да бъде наречен още хомогенен или автентичен. Двойният мимесис, доколкото винаги смесва поне два плана, да образа, два логически и онтологични реда, без субординация помежду им, задвижва процеса на хетерогенеза и суспендира самия принцип на хомология.

7.4 Автентичен мимесис и хетерогенен мимесис

Най-ужасното обаче е, че двойният мимесис се преструва (мимикрира), че е *като* правилния мимесис, а така подрива уникалността, единността, хомогенността и закона на последния. Удвояващият ефект вмъква негативен момент в самата репрезентация, така че прави трудно разграничението между образите с образци и фантазмите. Подобна граница може да бъде прокарана от опитния философ, който вече познава истината. В противен случай, възможността за грешка е открита. Това е възможността да не бъде разпознат софистът – онзи, който се преструва, че е *като* истински философ; или да не бъде разпознат демагогът – онзи, който се преструва, че е като истинския държавник. Всяка стъпка от диарезата е заплашена от негативната възможност за (голяма) грешка да бъде очистен не фантазмът, а добрият образ.

Така в самия край на диалога софистът ще бъде дефиниран като невеж подражател на философа[268с]⁶², с което фигурата на софиста се явява като удвояваща и подриваща тази на философа. Точно като двойник на философа, софистът е опасен майстор на хетерогенния мимесис. Инструментът на подражание, с който си служи софистът, в този смисъл е собствената фигура: той преобразява себе си като философ. В този диалог на Платон макар техниката на софистите да не е фокусирана върху тяхната речева дейност, способността им да извъртат и манипулират истината, да явяват не-битието и лъжата, е илюстрирана чрез сложна серия от примери-дефиниции. В примерите с рибари, търговци и съперници софистът е посочван винаги като негативен двойник на философа. Но когато разговорът стига до мястото с очистване на душата чрез диалектика и придобиване на истинско знание, по аналогия Театет смята, че са намерили поредното определение на софиста. Тук Чужденецът отваря голямата скоба за видовете примери, аналогии и парадигми, а оттам и за видовете образи, като предупреждава, че подобията много трябва да се внимава. Както диарезата на видовете образи (*eikon* и *phantasma*) е в пряка връзка с видовете подражания (автентичен и хетерогенен мимесис), така са и примерите, които явяват философите и техните сръчни имитатори, шегаджии, фокусници. Точно този илюминативен аспект – да се освети пример; да се яви истинската прилика, да се фигурира точното подобие – поставя в този диалог акцент, който свързва образния с езиковия

две пропозиции и шест възможни следствия върху мимесиса в „Софистът“ Дерида прави в една бележка 14 от „Двойният сеанс“: J. Derrida, “The Double Session”, *Dissemination*, trans. B. Johnson. London: The Athlone Press, 2000, 186-187. Тази схема е наречена *логическа машина*, която дава програма не само за стъпките в Платоновия дискурс, но и за последвалите критиките към него.

⁶² Внимателен коментар на това (седмо?) дефиниране на софиста като магьосник, подражател и шегаджия в: Н. Панова, *Мимеополис*, 93-96.

момент⁶³. Представянето с думи като претворяване в образи, добро или лошо, вярно или не, пропорционално или непропорционално (на идеите), е постановка, която се среща на много места у Платон⁶⁴.

Диалогът “Софистът” прави диарежа не само между автентични копия и безобразцови фантазми, той поставя разграничение и между два типа подражание: автентичен мимесис и хетерогенен мимесис. Първият поражда линията на разграничаване между оригинал и копие; между подобно и неподобно, доколкото при него подобията имат причастност към света на идеите. Автентичният мимесис предполага механизми на идентификация и възмогване от конкретните към абстрактните редове, както и обратно, и в този смисъл при него аналогията и уподобяването работят в правилни, пропорционални схеми. Хетерогенният мимесис внася хаос във веригите на индукция, дедукция, конкретизация и генерализация, доколкото при него липсва тази вертикална причастност. В първия случай имаме гарант на подобие, във втория подобен гарант липсва. Инстанциите на опримеряващо и опримерено стоят по различен начин. В автентичния мимесис опримереното е субординирано, а опримеряващото стои поне в една степен по-високо: простият пример служи за нещо по-сложно. В хетерогенния мимесис напротив опримеряващо и опримерено са подобия в една и съща плоскост. Така че строенето на примери и парадигми при автентичния мимесис дава потеклото на идеите в понятията за ред и отклонение. Целият проблем идва от това, че хетерогенният мимесис може да се намесва и да дублира автентичния при всяка една експликация на конкретното, каквито са простият пример, аналогията, подобие и образите. Ясната дистрибуция на правилен и хетерогенен мимесис е правена от позицията на автентичния мимесис. От позицията на хетерогенния мимесис нещата се объркват, правилните хомогенни редове се разслояват и не е лесно да се съди кое е копие, кое е оригиналът.

7.5 Опасното *като* и пътят на аналогията

Чужденецът ще сложи граница, че философът *не е като* софиста, въпреки че софистът *е* (имитатор на философа). Но философът никога не може съвършено да очисти диалектическия път и да опази истината от внезапното завръщане на двойници, софисти, актьори или всичко онези, чиято дейност е в постоянна трансформация. Софистът има много лица и пътищата на мимикрията му са напълно непредвидими.

Платоновата съпротива срещу миметичното в поезията (разбира се хетерогенен мимесис *par excellence*) е подобна – в поезията и особено в драмата човекът („себе си“) се използва като инструмент (*organon*) за подобие, без да се познава логиката на

⁶³ За мисленето на образното през езика, както и върху понятието за литературния образ, виж: Д. Тенев, *Фикция и образ. Модели*, София: Жанет 45, 2012.

⁶⁴ Например, Платон, *Държавата*, прев. Ал. Милев, София: Наука и изкуство, 1981, II, 377e „Когато някой лошо представя с думи какви са боговете и героите подобно на художник, който рисува нещо, което никак не прилича на това, което иска да изобрази.“

уподобяването⁶⁵. Така аедът или актьорът със собствения си глас и тяло сътворява фантазматични образи, подражавайки на някого друго, тяхното изкуство на превъплъщаването е не на себесъпадащи, а на себеизменчиви субекти.

Ако Платон е срещу уподобяването на неблагоприятни и не-себесъпадащи субекти, защо той използва в диалозите си както маската на мъдрия философ Сократ, така и маските на съмнителни фигури като Горгий, Хипий, Агатон, Аристофан? Как да се очистим от аморфните литературни места, ироничните подхлъзвания, фикционализиращи техники в диалозите на Платон? Как да разграничим Платоновата истина от Сократовата ирония. Аристотел ще дойде и ще разреши енигмата.

Понятията за памет и мимесис са положени в общата контекстуална рамка, която набелязва промяна в мисленето на гърците, довеждащо до „раждането“ на изображенията: ритуалните фигури губят сакралния статут да актуализират непосредствено божествени сили и започват да функционират като образи, т.е. да репрезентират отсъстващото и невидимото. Следващата предприета стъпка в този текст е да се види как този променен статут на образите функционира в Платоновата миметична теория и по-специално, в „Софистът“. Към подялбата на два типа образи, автентични и фантастични (*eikon* и *phantasma*), се добави предложението, че има и два типа подражание и два типа следване на примери, съответно автентичният мимесис способства хомогенността между частно-цяло; род-вид; образ-образец, докато хетерогенният мимесис дублира автентичния мимесис (той е точно подражание на подражанието) и с това обърква точно централния нерв в диалектиката: механизмът на сработване на диареа-и-катарзис. В този смисъл и самото понятие за *paradeigma* е двойно: то може да е философски конструкт – парадигмата, която извежда към света на идеите, но може да и литературен орнамент – най-случаен пример, който е даден контекстуално с оглед на средата, събеседника, професионалната му ориентация и цялостната обстановка в диалога. Тезата ми е, че между случайните примери и цялостната парадигма действа ниво на аналогия, съполагане и интерференция. Това ниво дава възможност за едно по-внимателно четене на Платон, за разпознаване на връзките и съединенията между философия и литература.

В заключение, принципът на аналогията или пътят на примерите не е нито пътят на истината, нито пътят на общото мнение. Той никога не може да се редуцира до логическата пропозиция: А е като Б, или А изглежда, но не е като Б. Аналогиите и примерите на Платон с въдичари, гадатели, корабостроители, дърводелци и архитекти, мореплаватели и поети са организирани в серии или потекла, паралелни на основната аргументативна линия, които образуват собствени парадигми. Те дават негативни потекла на философията, докато се преструват, че вървят по дирите на софиста. Те обаче също ни

⁶⁵ Изключително любопитна в това отношение е статията на J. A. Philip, “Mimesis in the Sophistês of Plato”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (Vol. 92), 1961, 453-68. Той обръща внимание колко ключово за Платон е инкорпорирането при мимесиса, защото точно субектът използва като *techne* собствения глас и тяло, именно те са инструментът за подражаване. Филип отбелязва обаче една изцяло позитивна възможност пред подражанието в „Софистът“, а именно мимесис на фантазми, но със знание [267b]. Проблемът идва, когато превъплъщаването е без знание или от манипулативно естество, в каквото е подозирана фигурата на софиста.

дават и възможни отклонения, хоризонтални или трансверсални връзки, успоредни на основните понятия и доказателства.

Например, защо е използван примерът с въдичаря. Не прилича ли ловът с въдица *отдолу нагоре* на индуктивната хватка; докато ловът с харпун *отгоре надолу* не е ли аналогичен с дедукцията. Третият път, на обхващаща примка, тогава е пътят на аналозиите, служенето с примери и парадигми. Или тези подобия са опасни? Императивът на Платон е, че с този път трябва много да се внимава. Опасността идва тъкмо от удвояващия ефект: автентичният мимесис може да бъде прекъснат или подменен ненадейно от хетерогенния мимесис. Това разподобяване на автентичен и хетерогенен мимесис е възможно едва след промяната разисквана от Вернан като смяна на логиката на актуализация с логиката на репрезентация.

Случаят с въдичаря е симптоматичен за начина, по който в диалозите на Платон се използват простите примерите, за да се построят по-обхватни парадигми. В самото начало на „Софистът“ Чужденецът предлага – „[и]скаш ли тогава да тръгнем по петите на някое просто нещо и да се опитаме да го използваме като пример за по-важното“ [218d]⁶⁶. По-важното нещо едва ли е преследването на софиста по неговите хлъзгави и убегливи следи, колкото улавянето в мрежата на добър ученик. Цялото състезание между философа и софиста е поради Театет. Кого ще предпочете Театет за пример и образец на подражание – това не е маловажен въпрос в контекста на класическа Атина. Философският избор е още пред нас – полагането на трансцендентни гаранции или реторически, релативни инстанции за истина.

Залогът е педагогически: кои примери ще бъдат следвани – на аедите, на софистите или на философите. Изборът на пример определя и връзката на подражание и памет. Омир е високият образец на подражание и еталон за образованост, софистите са актуалните съперници, така че Платон влиза в агонален сблъсък с тях. Младежите трябва да се обучават не чрез помненето наизуст на Омир или Хезиод, не чрез модните техники на Горгий, Антифон, Хипий, Продик, Кратил, Ликофрон, а чрез анамнезис: разпитване на душата със самата себе си или диалог с мъдър и опитен събеседник. Не аедът и софистът, философът е божествен – той ще ни припомни истините.⁶⁷

⁶⁶ Платон, „Софистът“, 220.

⁶⁷ Благодаря за обсъждането и коментарите на варианти на този текст на Васил Видински, Мария Калинова, Александър Кьосев, Миглена Николчина, Николай Гочев, Дарин Тенев, Бойко Пенчев, Димка Гочева, Еньо Стоянов, както и за внимателния прочит и ценните редакторски бележки на Невена Панова.