

ARISTOTEL, MIMESIS IN ESTETSKI DOŽIVLJAJ

V razpravi se ukvarjamo s problemoma mimesis in estetskega doživljanja. Pokaže se, da je prastari spor med filozofijo in poezijo, ki ga navaja Platon, izmišljen, saj je z Aristotelovega stališča najvišje filozofsko spoznanje izenačeno v poeziji z najglobljim užitkom ob izvedbi. Poezija se tako izenači s filozofijo in postane utelešenje splošnega, prikazanega po zakonih verjetnega in možnega. Na ta dva elementa se nasloni estetski doživljaj, ki je lasten samo človeku, je čezmeren in se ga neradi otresemo, je vezan na višja čutila in zbujajo veselje samo po sebi.

The paper deals with the issues of mimesis and aesthetic experience. It turns out that the ancient conflict between philosophy and poetry mentioned by Plato is, in fact, fictitious, since from Aristotle's point of view the highest philosophical cognition equals the most profound pleasure at the production in poetry. Hence, poetry is equated to philosophy and it becomes a manifestation of the universal, represented according to the laws of the probable and the possible. These are the two elements that aesthetic experience relies on; the experience which is only common to man, is overwhelming and man is reluctant to rid himself of that, it depends on the higher senses and gives pleasure in itself.

I

Ob pojavu stare Grčije gre za nekaj, kar je pomembno za vso evropsko kulturo, za čudež, ki se mu čudi vsa novoveška Evropa, ne da bi ga mogla doseči ali preseči. Grki torej ostajajo naši učitelji, zgled in nedosegljiv cilj na vseh področjih kulturne ustvarjalnosti, saj prinašajo v evropsko zavest preobrat, ki ga predstavlja vzpostavitev tragičnosti, najprej v epu, kasneje v tragediji in slednjič v helenističnemu romanu.

S staro Grčijo se torej pogovarjamo že stoletja, ker se z njo moramo pogovarjati. Mi Grčiji zastavljamo vprašanja v upanju, da bomo prav tu našli odgovore nanja. Z drugimi civilizacijskimi okolji so pogovori marginalnega značaja, za nas je pomembna samo Grčija. Samo stari Grki so zaslužili pa hkrati tudi spoznali meje človekove svobode. Od kod ta neuspeh, se sprašuje francoski mislec Henri Lefebvre. Zakaj filozofom ni uspelo rešiti stare Grčije? Zakaj se tragedija pojavi tako zgodaj po čudežnem grškem rojstvu? In kaj pomeni Sokratova enigma?

V stari Grčiji je bila utopična ideja o demokraciji prvič zgodovinsko preizkušena in je tudi prvič doživela svoj tragični konec. Po tem je Grčija postala svetovna velesila vse od Rima pa do Indije, iz česar je Nietzsche napravil pomemben sklep: širjenje civilizacije se lahko uresniči šele, ko njeno najnežnejše bistvo propade.

Kakšna je bila ta preizkušena utopija v stari Grčiji? Lukács v svojem uvodu v Teorijo romana¹ opisuje ta starogrški čudež kot srečne čase, kjer je bilo zvezdno

¹ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied a.R. 1963.

nebo zemljepisna karta prehodnih in razpoznavnih poti, kjer je poti osvetljevala zvezdna svetloba. Zanje je bilo vse novo in vendar blizu, pustolovsko in vendar lastnina. Svet je bil prostran in vendar kot lastna hiša, saj je bil ogenj, ki je gorel v duši, enak zvezdnemu ognju.

V teh (srečnih, op. J. V.) časih še ni obstajala notranjost, ker še ni bilo zunanjega, drugega za dušo. V iskanju doživljajev in njihovem preizkušanju duša še ni vedela za resnično muko iskanja in resnično nevarnost odkritja: samo sebe nikdar ni postavljala v igro; ni še vedela, da je mogoče zgubiti in ni razmišljala, da je treba iskati. To je bil čas epa. Grk je poznal samo odgovore, ne pa tudi vprašanja, samo rešitve, ne pa tudi skrivnosti, samo oblike, ne pa tudi kaos. Krog, v katerem so Grki živeli, je bil manjši od našega; zato si ne moremo nikdar zamisliti, da bi živeli v njem, saj mi danes ne moremo več dihati v nekem zaprtem svetu. Iznašli smo produktivnost duha (iskanja in odkritja, J. V.) iznašli smo ustvarjalnost: zato vsemu, kar naše roke trudoma izdelujejo, zmeraj manjka poslednja dovršitev, popolnost. Naš svet je postal neskončno velik v primerjavi z grškim in v slehernem kotičku bogatejši z darovi pa tudi z nevarnostmi, žal pa to bogastvo ukinja pozitivni smisel, ki so ga še poznali stari Grki. Bivanjska totaliteta je možna samo tam, kjer lepota obvladuje smisel sveta. V našem svetu (v svetu filozofije in znanstvene resnice, J. V.) pa pomeni biti človek – biti sam. In notranja svetloba daje zanesljivost le naslednjemu koraku. Umetnost postane ena tistih človekovih dejavnosti, ki je zasnovana v razpadu in nepopolnosti sveta.

V Delfih je bil ob Apolonovem kipu tudi Dionizov. To dvojnost je mogoče opaziti vsepovsod, seveda tako, da apolinično vse bolj in že kar sistematično izpodriva dionizično. To je lepo videti v Akropoli, zgrajeni 585. pr. n. š., za katero sicer velja, da ima popolnoma apolinični značaj. Navidez je to uravnotežena arhitekturna gmota, vzor antične arhitekture. To svetišče je pomenilo zmago apoloničnega nad dionizičnim, vendar le v kontrapunktu z njim. Ni šlo za absolutno zmago; na metaforah in frizu tega svetišča je namreč še mogoče videti demonične sile, ki sodijo k dionizičnemu načelu, čeprav je, kot rečeno kolonada in celotna forma vendarle izraz apoloničnega načela. Vse je v popolnem ravnotežju, misterij je premagan, od ekstatičnosti ni ostalo nič, Dioniz mora, kot imamo za to lep primer v Evripidovih Bakhantkah, kjer se ta bog tudi edinole javno pojavi na sceni, zapustiti Tebe in s tem Grčijo in Grke v celoti. Grki so sicer preživeli samorazkroj mitskega sveta in prešli na nov način življenja, ki ga je določal logos, se pravi znanstvena in filozofska misel. Konrad Fiedler s tem v zvezi ugotavlja, da je vzpostavitev nazora o edino možni pojmovni resnici, ki je za tisoč let naprej določila tok evropske misli, hkrati umetnosti in poeziji onemogočila, da bi še lahko sodelovala pri spoznavanju resnice. Toda, ali je to res? Ali se ni prav v tem odločilnem trenutku v bran poezije in umetnosti postavil največji mislec tedanjega časa, Aristotel, in to v svoji znameniti Poetiki, kjer v četrtem poglavju raziskuje vzroke za nastanek poezije, predvsem pa razloge, da se poezija kljub zmagovitemu razumu še naprej ohranja in vztraja v svojem sicer nezavidljivem položaju. Njegova rešitev problema je tako originalna in daljnovidna, da ji vse do danes ni bilo mogoče dodati ali odvzeti nič bistvenega.

II

Paradoks Aristotelove mimesis je v tem, da je ta ni več vezal na resnico tako kot Platon, ampak na lepoto, pri tem pa mu je šlo ravno za resnico in je bil v njenem imenu celo pripravljen zavreči ljubezen in spoštovanje do svojega učitelja. Po tehtnem premisleku je Aristotel ugotovil, da je »starodavni spor med filozofijo in poezijo«, ob katerega se je spotaknil Platon, samo izmišljotina, ki je skušala prikriti nenavadno bližino teh dveh človekovih dejavnosti. Zato se je moral lotiti razmerja med poezijo in filozofijo s povsem drugačnega izhodišča kot Platon, svojo misel pa podpreti s trdnimi argumenti.

Čeprav je njegova Poetika posvečena pesništvu, je od prve pa do zadnje (ohranjene) vrstice pisana nadvse empirično, strogo intelektualistično, s sumaričnim in pregnantnim stilom, ki v misel ne dopusti niti najmanjše inverzije pesniškosti, kot to lahko opazimo še pri Platonu.

Aristotel razmišlja o mimesis v več svojih delih. Tako v Fiziki govori o techne, ki ima širši pomenski obseg kot današnja poezija, in jo razume kot zbir vseh človekovih veščin pri njihovem poskusu ustvarjalnega delovanja in preoblikovanja. Tej techne Aristotel pripisuje, da z ene strani dokončuje to, česar narava ni uspela dokončati, z druge pa posnema (to naravno dano) (2, 194c).²

Kot je videti na prvi pogled, Aristotel govori o dveh načinih obdelave narave, o dveh načinih človekovega odnosa do nje, o ustvarjalnem in o posnemovalskem. V Metafiziki poudari specifično razliko med naravo in umetnostjo, ki sta po njegovem dve gibalni sili v svetu, le da prva nosi načelo gibanja v sebi, umetnost pa ustvarja stvari, katerih oblika je v umetnikovi duši (gl. 3, 1032a).³ Znan je primer Aristotelovega gradbenika, ki deluje povsem drugače kot Platonovi reproduktivni mimetiki, ki samo posnemajo in ustvarjajo le gole sence, medtem ko je zidar sposoben ustvariti »hišo iz hiše«. Po Aristotelovih besedah je ideja hiše najprej v zidarjevi duši, oblika (morfe) in podoba (eidos) hiše sta že v »hiši brez snovi« (3, 1032b) v fantazijski hiši. Šele ko jo zidar materializira, objektivira, ko ji podeli snovno podobo, postane ta uresničeni posnetek hiše v zidarjevi duši. Poleg zgleda ali ideje v duši zidar ni imel na voljo nič, ustvarjal je povsem neodvisno iz svoje svobodne fantazije. Zato so tudi hiše poslej lahko bile različnih oblik, povsem neodvisne od neke idealne platonske hiše. Prav na tem mestu se tudi odpira t.i. žanrska svoboda, ki bo poleg epa in tragedije kot dveh kanonskih zvrsti omogočila še tretjo, roman. Roman namreč lahko v nasprotju z epom in tragedijo temelji samo v popolni ustvarjalčevi svobodi, ta pa se kaže tako, da ne priznava več nikakršnih poetoloških zakonitosti. Treba pa je dodati, da sta prostor te romaneskne svobode širila že homerski ep in atiška tragedija. Če je roman že v popolni svobodi, pa sta ep in tragedija še na njeni meji, med ritualno in estetsko mimesis, med obrednim in umetniškim.

² Aristoteles, *Fizika, Physikalische Vorlesungen*, Paderborn, 1956.

³ Aristotel, *Metafizika, Metaphysik*, Paderborn, 1961.

Če skušamo to misel nekoliko konkretizirati, bi to pomenilo, da skuša pesnik sam in neodvisno od mita ustvarjati logično sled in vzročno povezanost umetniškega materiala. Materija, ki jo pesnik predeluje s svojimi ustvarjalnimi močmi, je tuja in groba (spröde Fremdheit pri Heglu) in dobiva smisel šele iz umetnikove roke. S tem pa se tudi pesnik lahko uveljavi kot individuuum, ki ima svoje ime, z njim tudi podpisuje svoja dela in na ta način jamči za njegovo »originalnost«. Edina zakonitost, ki ji je pesnik podložen, je zakonitost njegove duše, ki mu v brezmejnostih svobodne fantazije »narekuje« svoje ideje. Aristotel razločno pove, da si pesniki lahko mite tudi izmišljajo (gl. Poetika, 76) da lahko sami gradijo zgodbo, kakor jih je volja, pomembno je le, da bodo miti-zgodbe zgrajeni tako, da »bo pesnitev lepa« (Poetika, 61)

Aristotel tako rekoč v prvem stavku svoje Poetike pove misel, s katero se srečamo v Platonovem Ionu, da je namreč pripovedljivo, čutno-zaznavno, kar ima pri Aristotelu oznako mitosa, sestavni del pesniškega dela, vendar ne zaradi svoje pripovedljivosti in vsebinske razsežnosti, marveč prav zaradi načina, kako je sestavljeno, komponirano in med seboj kombinirano. Aristotelov kriterij pri presoji pesniškega dela – lepota, ki je »zamenjala« Platonov kriterij – laž in ritualno mitološki kriterij – resnico, se pojavi šele ob čisto določenem strukturiranju grobe materije, ob posebnem razvrščanju dogodkov, posameznih mitov. Po Aristotelovem mnenju je pesniško delo zgrajeno iz med seboj trdno strnjenih delov. »In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju nič ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote.« (Poetika, 74) Primerjava pesniškega dela z živim organizmom na tem mestu in v tej zvezi gotovo ni naključna, saj je bilo treba v času brez mita, v t.i. mitološki praznini, kot so jo kasneje dobro označili nemški romantiki, pesniškemu delu zagotoviti trden status, da bi se navkljub Platonovim kategorijam merjenja, tehtanja in računanja, tedaj logosa, lahko obdržalo in preživelo. Vendar pa kljub temu zunanemu utrjevanju notranje strukture pesniškega dela ne gre spregledati, da Aristotel nikjer ne pravi, da bi pesniško delo držala skupaj njegova vsebinskost, kar so kasnejši razlagalci zelo radi spregledali. Aristotel nemreč navede zelo jasen argument, da je zgodovinopisje vse polno dogodkov, pa je vendarle neskončno daleč od poezije.

Prehod iz ritualne v estetsko mimesis, iz mita v literaturo (Platonova mehanična mimesis je kot najresničnejša tragedija njenega avtorja le vmesna postaja), je tedaj možen v trenutku, ko postane jasno, »kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa« (Poetika, 61) in ko je pesnikova svobodna, od mita neodvisna fantazija lahko stvariteljica mitov. Na to je opozoril tudi Gantar, ko je zapisal, da je »mitos...smiselna kompozicija...raznih pripetljajev«, da s tem, ko pesnik ustvari mitos, ustvari hkrati tudi značaje, ki so nosilci tega mitosa (prej je bil mitos nosilec značajev, na kar Aristotel posebej opozarja, op. J. V.); pesnik ustvari tudi dikcijo, v kateri se ti značaji izražajo (prej dikcija ni mogla biti funkcija izraza, op. J. V.), pesnik ustvari tudi smisel njihovega izražanja (prej je smisel izražanja izviral iz mitosa, ne pa iz značaja, op. J. V.). (gl. Poetika, 1959, 11)

Pesnik kot »graditelj zgodb« oz. »stvaritelj mitov« mora posnemati človekova dejanja (»mitos posnema dejanje«) (gl. *Poetika*, 74), njegovo praxis, se pravi »tisto vrsto dejanja, ki izhaja iz notranje moči volje in se kaže v zunanjem delovanju«, (4, 77) posnemati pa mora to praxis na ta način, da bo iz posnetka zasijala lepota. Mitos kot pripoved o dejanjih bogov, se pravi, kot beseda o resničnem, se spremeni v mitos kot človekovo dejavnost in s tem v besedo o možnem in verjetnem. Prejšnji položaj, ki je bil značilen za ritualno mimesis, ko je mit kot ritualni obrazec ustvarjal junake, seveda brez njihove individualne odzivnosti, se spremeni v položaj, ko mit kot fabula postane junakovo delo, izvira pa neposredno iz junakove individualne odzivnosti, »iz (njegove) notranje moči volje, ki se kaže v zunanjem delovanju.«⁴

Za Aristotela bi smeli reči, da je prvi razložil poezijo od njenih ritualnomitoloških temeljev, to pa je storil laže od Platona, ki je bil tem temeljem časovno še veliko bliže, pa tudi sicer ga je njegova lastna pesniška senca nenehno spominjala na velikanski pomen poezije, ki ga je ta imela v grškem svetu.

Aristotel sam najbrž ni nikdar zagrešil verza, vseskozi in dosledno se je predajal samo ljubezni do spoznanja, pri tem pa kljub temu prišel glede same poezije do popolnoma nasprotnih stališč kot Platon. Aristotelu se je potemtakem po eni strani pomen poezije kazal kot nenehna zatemnjena navzočnost ritualnomitskega, kjer je sleherna pesniška metafora pomenila mit v malem, po drugi strani pa kot izrazito sodobna, estetska stvaritev, ki je morala kot svoj končni rezultat producirati lepoto, pri tem pa je bilo povsem nepomembno, ali pesnik laže ali ne, važno je, da laže tako, da mu verjamemo. Aristotel je Platonovo prevaro in laž zavil v lepo obliko in s tem mitološko resnico preobrazil v »estetsko« lepoto.

Zato po Aristotelu ritualnomitološko ni bilo preseženo le z logosom sokratičnih dialogov in s filozofijo, ampak v enaki meri, le na drug način tudi s poezijo. Razumljivo je, da se je s tega stališča moral zdeti Aristotelu prastari spor med poezijo in filozofijo povsem brezpredmeten, če že ne izmišljen.

Iz vsega zgoraj povedanega se zdi zares povsem upravičena trditev, da je Aristotel »glede mimesis upošteval« poleg Platonove teoretizacije tudi neplatonsko oz. predplatonsko tradicijo.« (5, 5)⁵ Prav takšno pojmovanje mimesis je bilo za Aristotela tisto področje, kjer se je najbolj korenito spopadel s Platonom in ga tudi spodnesel.

To je storil tako, da je korigiral njegov metafizični sistem: Platonovo Idejo je prenesel z neba na zemljo, v same predmete. Splošno kot bistvo stvari po Aristotelovem prepričanju ne more biti zunaj posameznega predmeta, ampak je vedno dano v njem, skupaj z njim. Zato v pesnikovi upodobitvi upodobljena resničnost postane resničnejša od resničnosti. Platonov slikar, ki je s svojo upodobljeno posteljo za tri stopnje oddaljen od prave resničnosti, od edine bivajoče postelje na nebu, dobi svoj kontrapunkt v Aristotelovem gradbeniku, ki gradi »hišo iz hiše«. Na tej osnovi je bilo mogoče drugače pojmovati mimesis, ki poslej ni prikazovala več

⁴ Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover, 1951.

⁵ Valentin Kalan, Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis, *Primerjalna književnost*, 14/1991, 2.

resnice, ampak samo še možnosti kot utelešenje splošnega v posameznem. Aristotelov premik od Platonove Ideje k »eidos« premakne razumevanje poezije kot posnetka posnetka (mimesis mimeseos) ali sence sence v področje, kjer poezija posnema splošno in postane s tem bolj resnična kot zgodovina, ki ostaja le pri posameznem. Zato poezija ne more biti več odgovorna resnici, ampak le še zakonom verjetnega in možnega, s tem pa lepoti.

Hkrati s tem je moral Aristotel ukiniti tudi božanski navdih pesnika, pesnika kot preroka in orodje muz. Poezija zanj ni bila več dar bogov, ampak le še človekova duhovna preokupacija, saj je posnemanje človeku prirojeno že iz otroških let. O pesnikovi veličini ne odločajo več muze, ampak le še njegova spretnost pri sestavljanju mitov, zato da bi iz te sestave zasijala lepota.

Vendar pa poezija pri Aristotelu ni dobila tako odličnega mesta, ker je bolj filozofska od zgodovine, tudi ne, ker s pomočjo katarze pozitivno vpliva na človeka; začeti je treba na drugem koncu: takšna je poezija zato, ker je mimesis, ker je po svojem najglobljem bistvu posnemanje.

Platonova mimesis je bila posnemanje posameznega, zato je bila poezija posnetek posnetka. Pri Aristotelu pa poezija posnema splošno in na ta način presega samo realnost, je odličnejša od nje, ki je v posnetku posneta. V tem smislu je dobro imeti pred očmi pripombo R. Ingardna, da sta »uresničiti mimesis« in »doseči zvesto reprodukcijo realnosti« dva povsem neodvisna načina pisanja, slikanja itd. in da je pravica, s katero se naturalizem sklicuje na teorijo posnemanja, povsem zgrešena. (gl. 6, 36)⁶ Pri Aristotelu gre tedaj za takšno razumevanje mimesis, kjer se vzpostavi razlika med posnetkom in posnetim. Tako ta dotlej neznani način posnemanja s Platonovim razumevanjem mimesis kot zveste kopije realnosti, ki v resnici ni mogla biti drugega kot gola senca, nima nič skupnega.

Potrebno je bilo torej »zrhljati realistično interpretacijo mimesis« (5, 13) in na tej osnovi ugotoviti, da je mimesis v Aristotelovi Poetiki vsekakor temeljni pojem, iz katerega se da določiti tudi druge pojme, kot so katarza, hamartija, peripetija, anagnorisis itd.

III

Zdaj si pogledjmo znamenito četrto poglavje Poetike, kjer Aristotel raziskuje vzroke za nastanek poezije. Na nek način si zastavi na prvi pogled povsem nesmiselno vprašanje o tem, zakaj poezija je in je rajši ni (če smemo parafrazirati znano Heideggrovo misel).

Nastanek poezije naj bi na splošno imel dva vzroka, ki sta po Aristotelu utemeljena v naravi. Poezija pri Aristotelu že v začetku ni določena kot nekaj nenaravnega ali celo protinarnega. Za Aristotela je prav značilno, da skuša poezijo razložiti zgolj iz naravnih vzrokov, to pa je še dodatni dokaz, da se ni mogel več strinjati s Platonovo teorijo o entuziazmu ali božanskem zanosu od muz navdahnjenega pesnika. »S tem je neka negativna lastnost, ki po Platonu pripada nižjim

⁶Roman Ingarden, Opaske na marginama Aristotelove Poetike, *Književna smotra*, 10/1978, 31–32.

oblikam poezije in slikarstva, (postala) elementarna komponenta vsake poezije in umetnosti.« (5, 9) Edina težava pri analizi teh dveh vzrokov je v tem, da v Aristotelovem tekstu ni čisto jasno, kje naj bi bil drugi vzrok za nastanek poezije, na kar je posebej opozarjal že Ingarden.

Prvi vzrok Aristotel sam tako poimenuje in ga vidi v posnemanju. »Posnemanje je ljudem prirojeno že od otroških let. Po tem se ljudje tudi razlikujejo od drugih bitij, saj je človek bolj kot vsa druga bitja nagnjen k posnemanju, s posnemanjem se dokoplje do prvih spoznanj, posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudjem. V dokaz tej trditvi naj navedem primer iz vsakdanje izkušnje: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj zvesto upodobljenega, nam ta predmet zbuja svojevrsten užitek, kot na primer podoba najbolj odvratne živali ali mrliča. To si lahko razložimo s tem, da je učenje največji užitek ne samo za filozofe, temveč tudi za druge ljudi, samo da ga niso ti deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa naučijo in ker iz njih lahko razberejo, kaj kakšna stvar pomeni. Kolikokrat kdo ob kaki sliki vzklikne: Da, ravno takšen je!« (Poetika, 65)

Vprašanje, ki kar sili v nas, je seveda, ali Aristotel v tem slavnem odlomku uveljavlja razliko med posnetkom in posnetim, ali pesniški posnetek presega predlogo.

Kot je razvidno, je filozofija še vedno postavljena na najvišje mesto, vsaj kar zadeva spoznanje. Ponuja polni intelektualni užitek, ponuja popolno spoznanje, ki je prav filozofom dosegljivo v najvišji meri.

Po drugi strani to pomeni, da tako razumljena filozofija nima nič skupnega z omejenim spoznanjem, kot ga daje poezija. In vendar prav ta poezija vsem tistim, ki niso deležni polnega filozofskega spoznanja, le ponuja tudi košček resnice in s tem okrnjeno spoznanje. V tem smislu je poezija bolj »demokratična« od filozofije, ki je omejena zgolj na sloj filozofov, ne pa kot poezija na najširši sloj neukega ljudstva.

V trenutku torej, ko je bila poezija izločena iz celote človekovih dejavnosti kot njegova specifična dejavnost, enako se je zgodilo tudi s filozofijo, v tem trenutku je ostal vrhunski užitek ob spoznanju le še filozofom, in le del tegažitka je bil v obliki poezije dostopen tudi drugim in so ga tako bili tudi ti drugi deležni do določene mere. To mero pa seveda določa vladajoči sloj v državi – filozofi, ki so se med vsemi največ naučili in največ spoznali. To je tako rekoč samo telesni, čutni del prepoznavnegažitka, ki je tesno, celo najtesneje vezan na predmetnost v poeziji, na njen semantični nivo. Zato si mora poezija poslej nenehno prizadevati, da se bo obdržala ob filozofiji, ki edina daje najčistejšo in najvišjo obliko spoznanja; prizadeva pa si lahko tako, da tudi sama ponuja vsaj delno, četudi okrnjeno, toda če je le mogoče, čim višjo obliko spoznanja, da torej čim bolj posnema. Ponuja ga torej skoz svojo posnemovalsko razsežnost, prek katere se učimo in se prijetno učimo, spoznavamo in na prijeten način spoznavamo predvsem vsi tisti, ki nismo deležni filozofskega spoznanja, spoznanja najvišje vrste. To spoznanje namreč ni »po malem in za kratek čas«, ampak celovito in za zmeraj.

Kljub Ingardnovim pomislekom menimo, da je mogoče povsem razločno najti tudi drugi vzrok za nastanek poezije, in sicer najprej iz mesta, kjer je eksplicite govor o drugem vzroku: »Drugi vzrok: kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (jasno je, da so metrični obrazci le posebna oblika ritma); zato so se tisti, ki so bili za to posebno nadarjeni, s časom izpopolnjevali in tako se je iz skromnih improvizacij polagoma razvilo pesništvo.« (Poetika, 66) Ta Aristotelova misel se neposredno veže na stavek nekaj vrstic nazaj, ko Aristotel govori o veselju, ki ga posnemani predmet vzbuja v ljudeh: »posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem.« (Poetika, 65) Seveda ne zato, ker bi bil verno posnet, tako da ne bi mogli ločiti posnetka od realnega predmeta, ampak prav zato, ker nam, na primer nekaj gnusnega v slikarjevi upodobitvi zbudi »svojevrsten užitek«. Aristotel torej posebej poudarja razliko med realno odvrtnim predmetom in njegovo upodobitvijo, kjer »najbolj odvrtna žival« ni več odvrtna. Na ravni recipienta pa govori o svojevrstnem užitku, torej o užitku prav posebne vrste, ki je daleč od prepoznavnega užitka, kakršnega doživimo, ko nekoga na sliki prepoznamo in vzklknemo. »Da, ravno takšen je!« (Poetika, 65)

Skoraj kot pravilo se že zdi, da je prav na mestih, kjer bi pričakovali pa tudi potrebovali največ jasnosti in argumentov, Aristotelova Poetika nejasna, polna ugank in zapletenih predpostavk. Vendar nimamo druge možnosti, kot slediti tekstu, kakršen pač je, pa čeprav gre morda za skico za predavanja, ki je polna praznin, ki jih je pač Aristotel v živo zapolnil in dopolnil v »pedagoškem procesu«.

Zato moramo po našem mnenju poleg že navedenih dveh odlomkov k drugemu vzroku prišteti še en užitek, ki ga Aristotel prav tako omenja v četrtem poglavju, to pa je užitek ob izvedbi. Glasi se takole: »Če pa gleda sliko kdo, ki upodobljenega predmeta še ni videl, ne uživa toliko v tem, kolikor je ta upodobitev zvest posnetek resničnosti, temveč bolj ob umetniški obdelavi, ob barvah ali ob čem podobnem.« (Poetika, 65/66)

Pojavil se nam je torej še en užitek, užitek ob obdelavi oziroma užitek ob izvedbi. Če strnemo vsa tri navedena mesta v 4. poglavju, potem bomo lahko ugotovili, da gre v vseh treh za veselje: za veselje, ki ga občutimo ob spoznanju razlike med naravno gradim in upodobljeno pesniško lepim; drugo veselje je povezano z melodijo in ritmom, ki seže celo daleč nazaj, k samim začetkom poezije, k znanim improvizacijam, ki so spremljale vstajenje vegetacijskega boga, iz katerih se je polagoma razvilo pesništvo. In tretje veselje je veselje ob izvedbi.

Naj znova opozorima na Aristotelovo novo in presenetljivo pojmovanje pesnika, ki mu je bilo že dovoljeno ustvarjati mite in si jih izmišljati iz svoje ustvarjalne fantazije, kar smo poimenovali z estesko mimesis. Prav ta je namreč povzročila izredno pomembno spremembo pri razlikovanju naravno lepega in umetno lepega, vsakdanjega in pesniškega. Naravno lepo kot del vsakdanje realnosti je bilo od tega trenutka dalje zmeraj izločeno iz umetno lepega, ki je pripadalo področju pesniškega. Ta paradoksalni položaj je prvi zaznamoval prav Aristotel, ko je zapisal, da so nam nekatere reči všeč šele, ko so pesniško upodobljene, medtem ko so v naravi odvrtna. S to svojo mislijo je Aristotel definiral problem lepega v naravi in lepega v poeziji. Hegel je veliko kasneje znova vzpostavil ta problem in lepo povsem izločil

iz narave in kot edini prostor lepega določil samo poezijo. V tem mu je sledil tudi Croce. Baudelairu 'se je, denimo, gabila vsaka naravna lepota in je iskal lepo samo v velemestnih umetnih paradižih.

Razlika med naravno grdim in umetniško lepim je pri Aristotelu možna iz veselja ob posnemanju, saj to veselje nima nobene zveze s spoznavanjem in z učenjem zaradi pomenov, saj posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Veselje ob posnemanju se torej lahko pojavlja neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zato obstaja ob filozofskem še drugačno spoznanje, ki ga »drugi« niso deležni v tolikšni meri kot filozofi, so pa deležni »svojevrstnega užitka«, veselja ob posnemanem predmetu, ki je, četudi zvesto posnet, vendarle drugačen od resničnega. Posnemani predmet torej zbuja veselje ne glede na pomen. Tako se je poezija začela iz veselja do melodije in ritma, šla prek užitkov ob izvedbi do veselja ob posnemanju in stopila tudi v območje užitkov, ki izvirajo iz učenja ob pomenih, kar pa je bilo po Aristotelovih besedah za poezijo vseskozi nebitveno.

V vseh teh primerih nimamo nikakršne možnosti spoznavanja, s tem pa tudi ne možnosti okrnjenega spoznanja, se pravi spoznanja »po malem in za kratek čas«; v vseh teh primerih gre za veselje in užitek, ki je po Aristotelu užitek prav posebne vrste, danes bi mu rekli estetski užitek. Ker se ta užitek navezuje v poeziji na splošno, ne pa na posamezno, ki ga v poeziji ni, je to seveda užitek, ki je »po teži« povsem enakovreden filozofovemu spoznanju najvišje vrste. Filozofsko ugodje in estetsko ugodje sta tu izenačena, s tem pa je Platonova v ideoloških mehanizmih države utemeljena mimesis doživela svoj poraz.

Estetski užitek je torej pri Aristotelu utemeljen v posnemanju, vendar ne v posnemanju, s pomočjo katerega pride človek do prvih spoznanj, se ob njegovi pomoči uči in zaradi pomenov, ki jih spoznava, ob učenju uživa, pač pa v tistem posnemanju, kjer posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem; zato pa mora biti tudi ta vrsta posnemanja takšna, da mora biti predmet kar najbolj zvesto upodobljen, kar pa ne pomeni, da mora biti z resničnim predmetom enak. Zato je možna famozna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali in ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar »kar najbolj zvesto upodobljenega.« (gl. Poetika, 65) Zvestoba posnetka je prav v njegovi drugačnosti.

Vse tri navedke s tremi užitki, ki v samem pesniškem delu niso v ničemer vezani na predmetnost, saj se uveljavljajo prav v razliki od njih, je treba zdaj povezati še s samim začetkom Poetike, z že večkrat navedenim stavkom, »kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa.« (Poetika, 61)

Užitek ob izvedbi ali v obdelavi je na nivoju recipienta natančno tisto, na kar je Aristotel mislil, ko je govoril o takšni večščini sestavljanja mitov, da bo končni rezultat tega lepota. Prav od nečina te sestave je odvisno, ali bo delo lepo ali ne.

Če je prišlo do izenačenja filozofskega ugodja ob spoznanju in ugodja ob izvedbi v poeziji, je naenkrat prastari spor med poezijo in filozofijo zares odveč in

izmišljen, kot je to ugotovil Aristotel, saj si filozof in pesnik nista več nasprotna, kajti obema se pokaže, da najvišje spoznanje in najgloblji užitek nimata nikakršne zveze s predmetnostjo, z nečim, kar bi bilo lahko predmet filozofskega opisa ali literarne obnove. Aristotel je namreč na samih začetkih evropskega razumevanja poezije in umetnosti nasploh pokazal, da gnoseološka, prepoznavna razsežnost, na katero se je sicer vezalo okrnjeno spoznanje, ki smo ga bili nefilozofi delžni le po malem in za kratek čas, nikakor ni bistveno za samo poezijo, da predvsem ni njegova edina razsežnost. Bistvo umetniškega dela, kjer mora »podoba presegati predlogo« (Poetika, 111) je ravno v načinu sestave mitov, ki je odvisna od avtorjevega obtnega znanja (Aristotel ga imenuje »poznavanje umetnosti« (Poetika, 74) in od njegove »naravne nadarjenosti« (isto), na receptivnem nivoju pa od »užitka ob izvedbi«, nikakor pa ne v prepoznavni funkciji, kjer poezijo daleč prekaša sleherna empirična znanost.

V Poetiki pa je razlika med realnostjo in pesniško realnostjo možna prav zato, ker sploh ne gre za vsebinsko razumevanje, marveč za način sestave mitov, za notranjo strukturo pesniškega dela, kjer je med tisoč enakimi miti o Ojdisu samo Sofoklejev dosegel svoj cilj in postal lepa pesnitev. Zato takšna poezija ne more biti razumljena etično-politično in pedagoško, ampak le estetsko kontemplativno, saj »končuje to, kar narava ni uspela dokončati,« (Fizika, 194 c) vzpostavlja razliko med posnetkom in posnetim. Takšna je Aristotelova estetska mimesis.

Poezija namreč »govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznih. Pod splošnim razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takšnim in takšnim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to; in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji samo nebistven dodatek. Pod »posameznostmi pa razumem, če naprimer kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil ali doživel.« (Poetika, 75) Aristotelova estetska mimesis je tedaj sposobna odkrivati splošno v posameznem, skrito bistvo stvari v predmetih, splošne zakonitosti v realnosti, ki so denimo, Platonovi mehanični mimesisi pa tudi zgodovinopisju nedostopne. Pač pa so te splošne zakonitosti dostopne tudi filozofski misli, kar pomeni, da se pesnik in filozof vsak po drugi poti dokopljeta do istega cilja.

S tako odličnimi sposobnostmi se estetska mimesis veže na drugi vzrok za nastanek poezije, ki izvira iz veselja ob izvedbi, iz veselja do melodije in ritma in iz veselja ob »spoznanju« razlike med upodobljenim in upodabljanim. Če je poezija ob veselju iz melodije in ritma vezana še na začetne improvizacije, iz katerih se je polagoma razvila poezija, če je tedaj vezana še na ritualno mimesis, pa je po drugi strani z veseljem ob izvedbi in veselju ob razliki upodobljenega in upodabljenega začetnica ti. estetske mimesis. Na prvo obliko mimesis se veže Dioniz kot vegetacijsko božanstvo, ki je gospodaril z ritualno obliko tragedije, na drugo pa Dioniz kot tragični heroj, ki je v tragediji umanjkal, zamenjal ga je njegov človeški ritualni dvojnik.

Ker po Aristotelovem mnenju ne moremo več uživati v ritualni mimesis, saj je bila ta vezana na improvizacijske začetke tragedije kot kratke in smešne igra s petjem in plesom, je veliki Stagirčan našel za »moderno«, v njegovem času že prevladujočo obliko poezije, sijajno rešitev, da uživamo v razliki od posnetega v

posnetku, ki se kaže kot splošno, torej v izvedbi, v mimesis kot estetskem. Zato tragedija ne more biti več kratka in smešna igra, ampak postane daljša in resna, z eno besedo, tragična (resno se veže na herojsko tragično). Njena dovršitev je v lepem na objektivnem in v katarzi na subjektivnem nivoju.

Če nam je posnemanje res prirojeno in je vredno posnemanje zadržati v svetu razuma in računa prav zaradi posnemanja, kot je to z velikim filozofskim žarom storil Aristotel, potem je jasno, da je posnemanje bistveno obeležje sleherne poezije, tudi tiste modernistične in avantgardistične, ki ničesar ne posnema. Prav v tem primeru se »užitek ob umetniški obdelavi, ob barvah ali čem podobnem« (Poetika, 66) šele pokaže v vsej svoji »uporabnosti«, kot tak pa velja tudi za nazaj, za vso tradicionalno poezijo, ki se predmetnemu planu in pripovedljivosti ni odrekala, misleč, da je nenadomestljivi del poezije.

IV

Mederno pojmovanje literature, ki se je formiralo sredi 18. stol. je določeno s pomočjo nekaterih predpostavk, med katerimi je na prvem mestu literarno-estetski doživljaj. (Drugi dve predpostavki sta še, da pojem literature zajema vezano in nevezano govorico in da se pokriva s področjem treh literarnih vrst, lirike, epike in dramatike). (gl. 7, 21)⁷ »Od teh določil se zdi za (literaturo) še zmeraj najpomembnejši literarno estetski doživljaj kot tisto osnovno določilo, s katerim sta opredeljena smisel in funkcija literarne umetnine, in hkrati omogoča, da literarne tekste razločujemo od neliterarnih.« (isto)

Prvo pričevanje o estetskem in s tem kontemplativnem doživljaju glasbene umetnosti imamo v znamenitem prizoru iz Odiseje, ko morajo glavni junak in njegovi mornarji poslušati čudovito pesem demonskih pevk Siren. Odisej svojim mornarjem zalije ušesa z voskom, tako da jih glasba ne more doseči, samega sebe pa priveže na jambor in v tem pasivnem in kontemplativnem položaju se preda lepoti sirenske glasbe. Odisej je tedaj prvi estetsko zasnovani poslušalec glasbe, prvi, ki ritualno mimesis, ki ni dopuščala prisostovanja od zunaj, spremeni v estetsko mimesis, to pa tako, da se privezan na jamboru od zunaj udeležuje sicer še vedno ritualne glasbene mimesis, vendar jo prav kot pasivni poslušalec že tudi razvrednoti. Odisej si privoščiti užitek, ki ga mora v tem mejnem položaju med ritualno in estetsko mimesis mornarjem še odreči, če jih hoče rešiti pogube. Kajti, »vsak, kdor se naučije teh sladkih glasov, odide modrejši po znanju.« (8, XII, 187–188)⁸

Nekaj mlajše pričevanju o estetskem doživljaju najdemo pri Pitagoru. (569–470) Njegov tekst nam je sporočil Diogen Laertij in se glasi takole: »Življenje je podobno igram: eni prihajajo nanje kot tekmovalci, drugi kot trgovci, najboljši pa prihajajo kot gledalci.« (Vitae, VIII, 1) Predpostavljamo lahko, da so bili za Pitagora prav gledalci tisti, ki so se predajali estetskemu doživljaju in imeli estetsko stališče v današnjem pomenu besede. (9, 299)⁹

⁷ Janko Kos, *Literatura*, Ljubljana, 1978.

⁸ Homer, *Odiseja*, Ljubljana, 1966.

⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz (V. Tatarkjevič), *Istorija šest pojmov*, Beograd, 1978.

Nekateri so prepričani, da je treba začetke estetskega doživljanja iskati pri grškem skeptiku Gorgiu, ki ga omenjajo v zvezi z besedo mimesis, in sicer kot etimološko sorodnico sanskrske besede maya, kjer je šlo ob spretnih govornikovih obratih za zapeljevanje poslušalčeve duše. Iz podobnih razlogov pride tudi do ti. paradoksa tragedije, kjer je pesnik, ki nas uspe prevarati, pravičnejši od tistega, ki mu to ne uspe; »in prevarani bralec ali gledalec je modrejši od tistega, ki se ni dal prevarati.« (gl. 10, 80/81)¹⁰ Tudi tu bi se dalo reči, da je v prevaranem gledalcu ali bralcu navzoče estetsko stališče v današnjem pomenu te besede.

Česa takega seveda ne bi pričakovali pri Platonu, posebej po tistem, kar se je dalo razbrati iz njegove Države, kjer v resnici ni bilo prostora za poezijo, kaj šele za estetski doživljanj, ki je zmeraj njena posledica. In vendar bi bili krivični, če ne bi opozorili na mesto v njegovih Zakonih, kjer nam Platon znova razkrije svojo pesniško dušo, saj korigira prenekatero svoje politično stališče iz Države, posredno pa tudi stališče glede poezije in pesnikov v tej Državi. Prav osupljivo je, da se je ta ideološki bореc zoper pesništvo na stara leta temu spet tako zelo približal. Tole namreč beremo v drugi knjigi Zakonov: »Ali ne bi bilo najpravičnejše, če bi pri vseh umetnostih, ki jih zaradi prikazovanja podobnosti imenujemo umetnosti posnemanja, kadar pri tem uspejo, to ugodje imenovali užitek (naslado)... Užitek je torej mogoče vzeti kot merilo za presojo samo tistega, ko prikazovanje ne nudi ne koristi, ne resnice ne podobnosti, pa tudi ne škode, ampak samo tisto, kar se pojavlja kot spremljajoča pojavnost: tj. užitek. (11, II, 667)¹¹

Prikazovanje, ki ne prinaša ne koristi, ne resnice ne podobnosti pa je natančno tisto prikazovanje, ki je vezano na estetsko mimesis in je hkrati diametralno nasprotno od reproduktivne mimesis, ki smo jo doslej kot edino pripisovali prav Platonu. Razlika, ki jo Platon vzpostavi med prikazovanjem in podobnostjo je razlika med Aristotelovim posnetkom in posnetim, in ker je tako, Platon od posnemanja ne more več zahtevati zvestobe resnici, ne koristi, ki bi jo od tega imela idealna država, ampak samo užitek, ki z mehaničnim posnemanjem kot senco sence nima nič več skupnega. Podobno kot Platonov »spodrsrlaj« v Ionu je tudi navedeni primer iz Zakonov takšen, da ga radi spregledamo, ker nam maliči že povsem ustaljeno podobo Platona, izganjalca pesnikov in poezije.

Pri Aristotelu je zadeva, povezana z estetskim doživljanjem na prvi pogled zapletena, ker ga je mogoče kot poseben fenomen izločiti že iz Poetike, saj tu Aristotel povsem nedvoumno govori o »svojevrstnih užitkih« (Poetika, 65), res pa je, da podrobneje ne opredeli narave in posameznih sestavin teh užitkov. To napravi v svojih etičnih delih, ki literarnim teoretikom ne pridejo ravno pogosto v roke.

Na teoretski ravni je estetski doživljanj širše razvit v malo znani Evdemovi etiki, ki je predelava Aristotelove Nikomahove etike; to je opravil njegov učenec Evdem z Rodosa. Seveda tudi tu Aristotel ne uporablja sintagme »estetski doživljanj«,

¹⁰ Kajetan Gantar, *Antična poetika*, Ljubljana, 1985.

¹¹ Platon, *Zakoni*, Nomoi, Hamburg, 1957.

opisuje pa prav tisto, kar moderna Evropa pojmuje pod tem. Aristotelov opis tega fenomena zajema šest lastnosti, ki jih imamo kot recipienti ob umetniškem delu.

1. Gre za doživljaj intenzivnega ugodja, ki nastane ob gledanju in poslušanju. To ugodje je tako intenzivno, da se človek težko loči od njega.

2. Ta doživljaj povzroči pasivnost, človek postane podoben tistim, ki ga začarajo sirene, ves je kot brez volje.

3. Ta doživljaj ima različne jakostne stopnje in je celo »čezmeren«, in vendar ga v primeri z drugimi nezmernostmi nihče ne obsoja.

4. Ta doživljaj je lasten samo človeku.

5. Ta doživljaj izvira iz čutov, vendar ni odvisen od njihove ostrine, saj imajo živali celo ostrejša čute kot človek, pa jih ne poznajo.

6. Prijetnost te vrste izvira iz »samih vtisov«. Gre za to, da se vtisov veselimo bodisi zaradi njih samih, bodisi zaradi tistega, na kar kažejo, spominjajo ali sporočajo, npr. vonjev jedače in pijače se veselimo, ker obetajo jed in pijačo; gledanje in poslušanje pa vzbuja veselje samo po sebi. (12, 1230 b, 31 h)¹²

Iz zgornjih šestih točk je lepo videti, da je Aristotel »biološkim doživljajem postavil nasproti tiste, ki jih sicer ni imenoval estetske, ... je pa imel v mislih prav te. Uvidel je posebnost estetskega doživljaja.« (9, 302)

V tej iz Evdemove etike povzeti Aristotelovi podrobni razlagi »svojevrstnih užitkov« iz Poetike je treba videti pendant tudi k njegovi že omenjeni razmejitvi med poezijo in zgodovino, kjer je mimesis značilna samo za poezijo, saj poezija posnema, nepoezija pa tega ni sposobna. Te sposobnosti pa nima, ker se ukvarja samo s posameznim, medtem ko je poezija prav kot mimesis zmeraj utelešenje splošnega, ki ga predstavlja po zakonih verjetnega in možnega. Elementa verjetnega in možnega pa v poeziji dovolita vstop doživljaju, ki je lasten samo človeku, ki je čezmeren in tako prijeten, da se ga v doseženi pasivnosti težko otresemo in ki je vezan na človekova višja čutila, na oko in uho. Predvsem pa je zanj značilno, da v nas zbujajo veselje samo po sebi. Da torej, kot bi rekel Platon, ne tudi ne koristi ne resnice ne podobnosti.

Prikazovanje možnega in verjetnega, ki izvira iz pesnikovega individualnega, v svobodni fantaziji temelječega odnosa do narave in sveta v celoti in se prvič realizira ob koncu antike, v Aristotelovem času in po njem, kasneje pa znova v renesansi, ko pridobi epohalno veljavo vse do danes, ima za posledico, da tudi sama pesniška dela začnemo opazovati na neobvezen in brezinteresen način, da se do lepote, prikazane v pesniškem delu, vedemo kot gledalci, ki jim je dovoljeno le prisostvovati, ne pa tudi sodelovati. Pesniško delo je poslej razumljeno kot individualna, subjektivna stvaritev, ki odkriva »le še« možno in verjetno, ne pa več resničnega, čeprav zato ni nič manj resnično od filozofije. Začetke takšnega razumevanja poezije smo našli v antiki.

Z njim pa je povezan nastanek herojske tragedije kot prve estetske tvorbe, ki je od gledalcev že pričakovala estetski doživljaj kot sebi najprimernejšo obliko spreje-

¹² Aristotel, *Evdemova etika*, (predelana Nikomahova etika), Paderborn, 1966.

manja. Prav doživljaj (pa) je (bil) tisti element, v katerem (je) umetnost počasi, toda zanesljivo umira(la), je zapisal Heidegger v Gozdnih poteh. Vse dokler stari Grki niso mogli imeti doživljajev na slavnostih v Olimpiji, je lahko trajala velika grška umetnost, in pri tem sta mišljena ep in tragedija; konec tega starogrškega čudeža se je začel, ko so Grki jeli »doživljati« dela svojih piscev, kar je sovpadalo z dejstvom, da Sofoklej svojih junakov ni več ustvarjal neposredno iz mita kot besede resničnem, ampak iz mita kot fabule, ki je bilča le še beseda o možnem in verjetnem.

SUMMARY

The present study deals with the issue of the so called »Greek miracle«, i.e., with the sudden golden age of great Greek literature and with its equally unusual demise. It attempts to connect both issues with the notions of mimesis and aesthetic experience. It particularly relies on Aristotle's *Poetics*, with its thesis on the origin of poetry, and Eudemos' ethics, where the aesthetic experience is defined for the first time. Aristotle ranks philosophy the highest, as it offers the highest degree of cognition, while poetry offers only part of this cognitive pleasure. However, besides the pleasure connected with recognition, Aristotle offers the pleasure connected with production, which does not involve recognition, nor, consequently, reduced recognition. In this case the object of mimesis gives pleasure regardless of meaning. This led to the equation of philosophical pleasure connected with the highest cognition and the pleasure connected with the production in the highest poetry. Poet and philosopher are no longer adversaries and the ancient conflict between philosophy and poetry becomes unnecessary and fictitious. Poetry defined in this way receives its definitive outline in the mid-18th c., when the aesthetic experience alone becomes its basic determining factor. Poetry as mimesis is always a manifestation of the universal which it represents according to the laws of the probable and the possible. These two elements in poetry allow access to experience, which is only common to man, is overwhelming and, out of inertia, it is difficult to rid ourselves of; it depends on the higher human senses, i.e., eye and ear. Above all, it is characterized by the fact that it gives us pleasure in itself, it does not offer any benefit, nor the truth, nor resemblance.