

митските слики и терминологија како нешто надворешно; напротив, неговата философија добива улога на посветување во мистериите.

На оваа своја воопштена концепција авторката ѝ дава посебна, развојна димензија. Платон започнува во своите дијалози со учењето за идеите кое може на литерарен (пишуван) начин да се подучува и изрази, потоа преминува кон усното учење за начелата (принципите) коешто се изложува само во затворениот круг на Академијата: тоа на крајот завршува со култното (мистичко) доживување на нештата коешто веќе не може ниту писмено ниту усно да се соопштува и подучува. Средишна точка во Академијата бил говорот согласен со Светото, принесувањето жртви и молење и празнување на религиозни празници. Во овој религиозен контекст секое метафорично толкување губи реална почва. Со тоа губи вредност и раширеното толкување дека религиозната рамка кај Платон е само митска форма на логичко-поимното учењето за идеите.

На крајот, треба да се истакне дека толкувањето на Schefer не подразбира отфрлање и апсолутно надминување на поранешните толковни обрасци на Тибингенската школа или на другите што ѝ претходеа; тоа поскоро е пренесување на тежиштето од „учењето за идеите“ и „непишаното учење“ кон нов, стојерен поим на религиозно доживување на Аполон кај Платон. Тука Аполон веќе не е метафора за Доброто туку име на живиот бог.

Оттука, сите досегашни претстави за Платон се историски обусловени и се одраз на една епоха. Романтизмот бараше философ-уметник и таков откри кај Платон, добата на науката трагаше по философ-научник и тоа не го откри во Платоновите дијалози, туку во неговото непишано учење. К. Schefer својот пристап го дефинира како тематизирање на историчноста и временитоста на рецепцијата на Платоновата мисла.

*Виштомир Мишевски*  
Филозофски факултет, Скопје

J. G. YOUNGER: *Music in the Aegean Bronze Age*. (Studies in Mediterranean Archaeology and Literature, Pocket-Book 144) Paul Åströms Förlag, Jonsered (Sweden), 1998. pp. 109, 21 cm.

Оваа мала монографија е дел од познатите едичии на Paul Åström за музиката и музичките инструменти во бронзеното доба во Егејот, проучувани, главно врз база на археолошките сведоштва. Авторот се обидел да ги собере, речиси, сите материјални сведоштва за постоење на музиката и музичките инструменти во бронзеното доба во Егејот. Многубројните толкувања се поткрепени со обемна библиографија, која се состои од 186 единици, со каталози на: остатоци од инструменти, ликовни претстави, печати и отпечатоци, скулптури, теракоти и знаци од критските писма. На почетокот на делото е дадена и хронолошка табела на можните периоди кога се појавуваат инструментите во Егејот, датирани напоредно според хронологиите на Худ (1978) и Манинг (1995).

Во *Уводот* (1–3) авторот ги наведува темите кои се обработени во поглавјата на книгата, посебно истакнувајќи го и своето музичко образование, кое, за жал, не може да се почувствува во самото дело. Интересно е што иако во *уводот* ја споменува тебанската плочка (ТН Av 106) на која се прочитани „двајца свирачи на лира“ (*ru-ra-ta-e /lyratahe/*), воопшто не се навраќа на неа во понатамошниот дел од книгата. *Ru-ra-ta-e* претставува единствен пишан доказ за постоење на инструментот лира и на самиот збор λύρα којшто, пред откривањето на плочката, се сметаше за подоцнежен.<sup>1</sup>

*Првата глава* „Aegean Musical Instruments“ (5–41) започнува со малку изненадувачки наслов – „The Human Voice (Singing)“ (5–9). Авторот во прочуениот диск од Фаистос, кој потекнува од околу 1700 г. пред н.е., пронаоѓа песна. Неговата анализа тргнува од промената на зборовите, на оние кои се постојани и на оние кои се менуваат. Според тоа заклучува дека точното повторување на одредени зборови потсетува на песна. Сепак, до денес содржината на дискот не е дешифрирана, што ја усложнува оваа претпоставка на авторот. Се смета дека дискот бил увезен на Крит од Анатолија.<sup>2</sup> Можно е вакви асоцијации кај Јангер да поттикнале донекаде сличноста на обликот и редоследот на претставите на дискот со Хомеровиот опис на штитот на Ахил (*Ил.* 18. 478–608). Како сведоштво за постоење на *пеење* во овој период е наведена вазата на која е претставена поворка на берачи на маслини (Агија Тријада, од околу 1550–1450 г. пр. н.е.). Иако постоењето на жетварските (берачките) песни е потврдено ширум Медитеранот, сепак обидот на Јангер да даде нотација и текст на песната, изведен од редоследот на водачот на поворката, берачите и свирачот на систра, оди многу подалеку од реалните факти кои како археолог можел да ги извлече од вазата.

Во одделот „Stringed Instruments“ (9–34), Јангер започнува со анализа на сведоштвата за *харфите* (10–14). Покрај прочуените кикладски камени фигурки на свирачи на харфа од околу 2200 г. пред н.е., авторот како сведоштво за постоење на харфата го наведува и критскиот хиероглифски знак 56, кој уште од А. Еванс (1909) бил идентификуван како *харфа*, со што се сложуваат и уредниците на *СНЦ*. Но, ако внимателно се разгледа знакот, се забележува дека повеќе наликува на лира отколку на харфа. Потоа се изнесени сведоштвата за единствените посведочени жичени инструменти во минојската и микенската цивилизација – *лирите* (14–28). Коментирајќи ја *триаголната лира* насликана на фреска од Акротири, на која се насликани сини мајмуни како свират на ваков вид лири, Јангер заклучува дека според големината на мајмуните висината на лирата била околу 20 см и дека ако била изработена од дрво би требало да има „..... a pingy sound ...“. Дали може да се извлекуваат вакви констатации од уметничка импресија? Авторот самиот се побива во понатамошниот текст со својот заклучок дека во недостиг од слични примери за постоење на ваков инструмент во Егејот и Источниот Медитеран, можно е во овој случај да станува збор за уметничка импресија. Во одделот посветен на *желкината лира* (17–18), вид лира кој за Хелените во класичниот период во Егејот означувал зборот λύρα, Јангер се задржува на пронајдените обработени желкини школки во микенското светилиште кај Филакопи (од околу 1300 г. пред н.е.), чии издлабени отвори потсетуватаат на држачи за лакови на желкина лира, околу чија вистинска намена, сепак, во науката има големи сомнежи. Одделот за микенската лира

<sup>1</sup> P. Chantraine, *DELG*, s.v.: “Et(ymologie) inconnue. Peut-être emprunté”.

<sup>2</sup> J. Chadwick, *Decipherment of Linear B*, Cambridge 1967, 156.

Јангер го наслонува како „Phorminxes“ (18–28), алудирајќи на инструментот на епските пејачи, иако никаде не споменува епско пеење. Ваквиот наслов е изведен поради видот лира кој единствено се среќава во бронзеното доба во Егејот, со звучна кутија во облик на основата на инструментот, како кај китарата и формингата. Зборот *форминга* е присутен кај Хомер и во раната хеленска поезија,<sup>3</sup> најверојатно строго поетски збор којшто се употребувал во одредено време. Од друга страна, пак, зборот *лѳра* е потврден во *ru-ra-ta-e* на тебанска плочка (ТН Av 106.7), која потекнува од околу 1300 г. пред н.е. Сето ова упатува дека можно е зборот *лѳра* во микенскиот период да означувал токму вид лира како китарата и формингата. Покрај малубројните сведоштва за постоење на овој инструментот во бронзеното доба во Егејот, претежно ликовни претстави, авторот се обидел да го одреди дури и штимот на жиците на лирата.

Во одделот „Reed instruments“ (28–33), е даден опис на деловите на *авлосите*, со нивните грчки називи иако единственото сведоштво потекнува од минојскиот период, свирачот на фригиски авлоси претставен на задната страна на саркофагот од Агија Тријада на Крит (од околу 1400–1325 г. пр. н.е.). Во одделот „Wind Instruments“ (34–37) авторот се задржува на кикладските камени фигурки на свирачи на *сиринга* (од околу 2200 г. пр. н.е.), единствени примери за постоење на овој вид инструмент во Егејот во овој период, каде што од необјасниви причини заклучува дека сирингата била широка 25 см, а долга 7 см, а, и се сомнева во нивната автентичност поради вертикалната положба на сирингата во устата на свирачот. Не е јасно зошто и како Јангер ги извлечол овие заклучоци, кога самите фигурки укажуваат на ограничена вештина на кикладските мајстори, што се гледа од лошата изведба на човековото тело, особено од обликот на главите на фигурките. Како би можеле да извлекуваме заклучоци за видот и димензиите на инструментот од вакви претстави? Понатаму во овој оддел се изнесени сите остатоци од школкини труби, *тритони*, пронаоѓани најчесто околу минојските и микенските светилишта, што укажува на нивната култна намена.

Во одделот посветен на *удирачките инструменти* „Percussion Instruments“ (38–41) се изложени малкуте археолошки остатоци од *систри* и *кимбали*, како единствени посведочени удирачки инструменти во Егејот во бронзеното доба.

Во *втората глава* „Aegean Music and Society“ (43–60) најмногу се согледува некритичноста на авторот. Поради недостиг на литературни сведоштва и малкуте археолошки сведоштва навистина е тешко да се одреди карактерот, употребата и улогата на музиката во минојско-микенскиот свет. Може да се дискутира за видот потеклото на инструментите, но, особено во последниот оддел „Gender and Sexuality in Aegean Music“, да се одредува улогата на жената од неколкуте ликовни претстави, печати и отпечатоци во егејската музика во бронзеното доба е навистина премногу. Се чини дека Јангер настојува да извлече повеќе заклучоци отколку што можат да пружат сведоштвата.

*Третата глава* „The Evidence“ (61–80), всушност највредниот дел од оваа книга, претставува каталог на сите сведоштва, и потврдени и несигурни, за постоење на музички инструменти од овој период, класифицирани според видот на инструментите и видот на самите сведоштва: фрагменти, ликовни претстави, скулптури, печати, отпечатоци и знаци од критските

<sup>3</sup> M. Maas – J. M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven /London, 1989, 79s.

писма. Бројните коментари се синтеза на сите претходни дела кои ја третираат оваа проблематика, со историја на потеклото и местото каде се наоѓа или е објавено даденото сведоштво.

На крајот следуваат *илустрациите*, со многу лош квалитет, во кои се групирани слики според својот каталошки број. Каталогскиот број се разликува од бројот на илустрациите, а бидејќи во текстот авторот го користи каталошкиот број, потребно е многу талкање низ книгата за да се дојде до бројот на илустрацијата во кое се наоѓа сведоштвото.

Но, сепак, би потенцирал дека делото на Ц. Јангер, особено третата глава, има значење за музикологијата, бидејќи успеал да ги собере сите досега откриени археолошки сведоштва на едно место со нивните референци, иако во голема мера се потпира на каталозите на В. Aign (*Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt, 1963) и М. Wegner (*Music und Tanz, [Archaeologia Homerica, U] Göttingen*, 1968). Недостасуваат пишаните сведоштва што ги даваат глинените плочки напишани со линеарно Б писмо, како *ru-ra-ta-e*, неколкуте лични имиња како *Tu-qa-ni-ja-so /Tumpaniasos/* 'Што бие на тапан' (KN Db 1279), *Ru-ro /Lyros/* (KN V 832, PY Aq 64, PY Jo 438) и *Ki-nu-ra /Kinurās/* (KN PY Qa 1301, Vn 856, PY Aq 218), изведени од називи на музички инструменти, кои во многу нешта би ги дополните и би влијаеле на претпоставките и заклучоците на авторот.

Ратко Дуев  
Филозофски факултет, Скопје

CARLO MARCACCINI, *Costruire un' identità, scrivere la storia: Archiloco, Paro e la colonizzazione di Taso*, Università degli Studi di Firenze Dipartimento di Scienze dell' Antichità "Giorgio Pasquali", 2001.

Авторот на студијата *Да се изгради идентитетот, да се напише историја: Архилох, Парос и колонизирањето на Тасос* во кратката белешка пред уводот објаснува дека овој труд е плод на неговите истражувања направени за време на докторските студии од античката историја при Универзитетот во Болоња во периодот 1994-1997 и дека ова издание содржи извесни измени и дополнувања на тезите изнесени во неговиот докторат, а кои се должат на преиспитување на определени претпоставки поврзани со книжевната традиција која се однесува на колонизирањето на островот Тасос.

Во *Уводот* (9-30) авторот ја образложува својата методолошка конструкција и ги најавува содржините кои се обработуваат, а кои произлегуваат од одредувањето на *Колонизацијата како средство за идентификација* (9-14). Имено, „процесот на колонизирање, со кој се зачнува еден „испланиран“ карактер, и тоа дел од градот мајка, а дел од новата заедница која се раѓа, е еден многу важен чинител кој допринесува не само да се зголеми потребата од определен идентитет и, како последица од ова, да се зголеми и истражувањето на корените, туку и пружа средства за толкување на минатото, и тоа не само на колонијата, туку и на градот основач.“ Карло Маркачини истражувањето на основање колонија на островот Тасос од жителите на островот Парос како процес со важни историски и историографски