

Rafał Michalski
Toruń

Antyczne źródła pojęcia *mimesis*

Poszukiwanie etymologicznych źródeł filozoficznych kategorii bywa niekiedy pouczające, ale bardzo często rodzi w szukającym pokusę tworzenia semantycznych bytów możliwych – wprawdzie frapujących, tyle że pozbawionych związku z rzeczywistymi problemami. Zdarza się jednak, że odkrycie źródłowego znaczenia jakiegoś pojęcia może otworzyć płodne perspektywy teoretyczne, które z różnych powodów pozostawały w ukryciu. Wydaje się, że z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku kategorii *mimesis*^{*}. Pojęcie wpisało się na stałe do naszego słownika filozoficznego, jednakże jego powszechnie zaakceptowane znaczenie, tj. naśladowanie (imitacja), odsyła do kręgu problemowego, który nie budzi już wśród filozofów burzliwych dyskusji. Spadek zainteresowania tą problematyką skłania wielu myślicieli do głoszenia tezy o rzekomym zmierzchu *mimesis*.¹ Niezależnie od tego, czy pojęcie to odgrywa istotną rolę we współczesnych dyskusjach filozoficznych, czy też nie, rzeczą niepodlegającą dyskusji pozostaje fakt, że zjawisko naśladowania stanowi nieodłączny składnik ludzkiego zachowania, myślenia i komunikacji.

W niniejszym artykule próbuję pokazać, że zawężenie pojęcia *mimesis* do imitacji i odwzorowania przesłoniło kilka istotnych obszarów problemowych, do których odsyłają jego wcześniejsze znaczenia. Wśród badaczy tematu nie ma wątpliwości co do tego, że status kategorii filozoficznej uzyskało ono za sprawą Platona. Autor *Państwa* posługiwał się jednak wieloma znaczeniami *mimesis*, które można ostatecznie sprowadzić do dwóch podstawowych: odwzorowania (kopiowania) i ekspresji. W pierwszym wypadku filozof odwołuje się do metaforyki

* Pisząc o pojęciu 'mimesis' stosuję w niniejszym artykule standardowy krój pisma uznając, że pojęcie to weszło na stałe do polskiego języka filozoficznego. W przypadku, gdy objaśniam pochodzenie tego pojęcia i odwołuję się do greckiego słowa *mimesis*, stosuję kursywę.

¹ Dyskusję na temat kryzysu *mimesis* omawia Z. Mitosek w pracy „Koniec mimesis?”, w: idem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, ss. 152-168.

wizualnej, w drugim zaś akustycznej. Dalsze analizy pokażą, że nie jest to wyłącznie kwestia stylistyczna.

***Mimesis* w tradycji przedplatońskiej**

Najstarsze świadectwa występowania słowa *mimesis* sięgają V w. p.n.e., ale już w IV w. można odnotować jego ekspansję w języku potocznym. Językowe i kulturalne tło użycia słowa *mimesis* w starożytnej Grecji badali Hermann Koller, Göran Sörbom, Gerald F. Else.² Rdzeniem słowa *mimesis* jest *mimos*, z którego wywodzą się *mimesthai* i *mimesis*, *mimem*, *mimetes* i *mimetikos*. *Mimesthai* oznacza naśladować, przedstawiać lub portretować. *Mimos* i *mimetes* oznaczają osoby, które coś naśladują lub przedstawiają. *Mimem* jest rezultatem mimetycznego działania, a *mimesis* samym działaniem. *Mimetikos* wskazuje na coś zdolnego do naśladowania, ewentualnie coś, co można naśladować. Przy obecnym stanie zaawansowania badań trudno ostatecznie rozstrzygnąć, jaki kontekst historyczny określił semantykę rodziny leksykalnej *mimesthai*. Koller utrzymuje, że pierwsze użycie nieznanego jeszcze u Homera i Hezjoda terminu *mimesis* można spotkać u Pindara i Ajschylosa. Owo podstawowe znaczenie wiąże się z tańcem orgiastycznym i dionizyjskim dramatem kultowym.³ Następnie, opierając się na teorii muzyki Damona, niemiecki badacz definiuje *mimesis* jako „przedstawienie, wyraz za pośrednictwem dźwięków i gestów”⁴. Jego zdaniem *mimesthai* nie mogło w tym przypadku oznaczać kopiowania rzeczywistości, lecz jej przedstawienie lub wyrażenie.⁵

Wokół tej już klasycznej interpretacji rozwinęła się długa dyskusja. Krytyce poddawana jest zwłaszcza podstawowa teza Kollera o pochodzeniu *mimesis* z „ducha muzyki”. Do najważniejszych tekstów polemicznych można zaliczyć prace Gerarda Else’a i Görana Sörboma. Else dowodzi w swoim artykule „Imitation in the the 5th century”, że *mimesis* oznaczało pierwotnie naśladowanie ekspresji zwierząt i ludzi. Ojczyzną takiego użycia słowa *mimesis* była dorycka Sycylia, gdzie w V w. p.n.e. rozwinęła się tradycja mimów. To właśnie doryckie słowo *mimos* – oznaczające mima – stanowi według Else’a źródło grupy leksykalnej *mimesthai*. *Mimesis* oznaczało zatem albo deklamację wykonywaną przez jedną osobę, albo przedstawienie inscenizowane przez wielu mimów. Else podkreśla, że mimowie prawdopodobnie nie występowali w religijnych uroczystościach, lecz

² H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954; G. Sörbom, *Mimesis and art. Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Uppsala 1966; G. Else, „Imitation in the the 5th century”, „Classical philology”, t. 53, z. 2, 1958, ss. 73-90; G. Gebauer, Ch. Wulf, *Mimesis, Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Hamburg 1992.

³ H. Koller, op. cit., s. 112.

⁴ Ibidem, s. 25.

⁵ Ibidem, ss. 47-48.

na biesiadach najbogatszych rodów. Tematy przedstawień dotyczyły sytuacji dnia codziennego, prostych ludzi, nigdy arystokracji. Mim pokazywał życie takie, jakim ono jest i w tym celu posługiwał się na scenie uproszczeniami, karykaturą, farsą etc. Skuteczność jego pokazów zależała od podobieństwa do rzeczywistych zachowań. Gra, której towarzyszyła muzyka i rytmiczne artykulacje, ukazywała ludzkie przywary, zabawne strony życia, etc. – nie miała zatem nic wspólnego z religijnymi misteriami. Z kolei szwedzki badacz antyku Sörbom podkreśla, że w V w. p.n.e. grupa *mimesthai* występowała głównie w pozaestetycznych kontekstach. Związane z nią słowa odsyłały do relacji podobieństwa pomiędzy skutkiem procesu naśladowania a przedmiotem (osobą), do której ten proces się odnosi. Słowo *mimos* oznaczało z jednej strony przedstawienie, w którym występowali mimowie, a z drugiej tyle, co „zachowywać się jak mim”. Zdaniem szwedzkiego badacza, drugie znaczenie stopniowo stawało się dominujące.⁶ Zarówno Koller, Else, jak i Sörbom zgadzają się, że pod koniec V w. p.n.e. nastąpiło rozszerzenie znaczenia słowa *mimesis* na naśladowanie, przedstawienie, bycie podobnym, ekspresję i w takiej postaci napotkał je Platon. Badacze ci nie wykluczają również, że związek *mimesis* z tradycją mimów wyjaśnia jej negatywne konotacje w Platońskiej filozofii. Porównanie kogoś do mima miało bowiem z całą pewnością pejoratywny wydźwięk. Dopiero od Ksenofonta *mimesis* zyskuje charakter kategorii *stricte* estetycznej. Ksenofont używa tego pojęcia dla oznaczenia ogólnej zdolności tworzenia rzeźbiarskich podobizn.⁷ Plastyczne przedstawienia opisywane i oceniane są ze względu na ich podobieństwo do „duchowego obrazu” (w tym czasie nie rzeźbiono jeszcze „według modelu”). „Duchowy obraz” obejmował uporządkowane w określony sposób, istotne cechy danej rzeczy lub człowieka. *Mimesis* oznacza zatem u Ksenofonta relację pomiędzy „duchowym obrazem” a konkretnym dziełem.⁸

Najbardziej brzemiennie w skutkach ujęcie *mimesis* jako kategorii estetycznej pojawia się jednak u Platona. Wulf i Gebauer podkreślają, że aby trafnie uchwycić Platońską koncepcję *mimesis*, należy mieć na uwadze jej związek z powstającą wówczas „kulturą pisma”. Obydwaj autorzy przekonują, że Platon nie tylko zmienił tradycyjny stosunek do poznania i języka, ale zmienił samo rozumienie języka. W jego filozofii język zostaje oddzielony od pozostałych form aktywności człowieka. Uznany za medium niezdolne do poznania prawdy (ta wszak została zarezerwowana dla duchowego oglądu) staje się on wyłącznie instrumentem służącym do tworzenia definicji i opisywania istoty rzeczy, pojęć lub działań.

„*Mimesis* jest dla Platona składnikiem już wówczas przestarzałej, ustnej kultury przewyciężonej przez nową kulturę pisma. *Mimesis* zostaje w Platońskiej filo-

⁶ G. Sörbom, op. cit., ss. 19-21.

⁷ G. Gebauer, op. cit., s. 47.

⁸ Ibidem, ss. 47-48.

zofii wtłoczona w schematy myślowe, których przedtem nie było. W rezultacie złożony kontekst, w jakim wcześniej funkcjonowała ta kategoria, ulega rozczłonkowaniu na szereg pojedynczych części. O ile sprzeciwiają się one teoretycznemu, substancjalnemu myśleniu, o tyle poddawane są ostrej krytyce. Dlatego, aby zrozumieć zainicjowany przez Platona przełom w historii mimesis, konieczne jest rozpoznanie zmian w myśleniu, które wywołało użycie pisma.”⁹

Wulf i Gebauer, powołując się na prace Erica Havelocka oraz Milmana Parry’ego i Alberta Lorda¹⁰, wykazują, że Platon ostatecznie opowiedział się za kulturą pisma i wykluczył mimesis z teoretycznego dyskursu. Teza ta, dyskusyjna, jeśli idzie o samą interpretację filozofii Platońskiej, wydaje się jednak wartościowa w kontekście opisu historycznej ewolucji kategorii mimesis.

Zanim przejdziemy do analizy ewolucji pojęcia mimesis w dyskursie filozoficznym, przyjrzyjmy się nieco bliżej wspomnianej dychotomii kultury oralnej i cyrograficznej (piśmiennej). Badania tzw. poetyki oralnej, czyli sposobu myślenia charakterystycznego dla kultur przedpiśmiennych, zostały zainicjowane przez prace Parry’ego poświęcone *Iliadzie* i *Odysei* Homera. Parry wykazał w nich, że Homer nie przejawiał twórczego geniuszu, lecz posługiwał się gotowymi formułami, które zostały stworzone na długo przed jego wystąpieniem przez anonimowych poetów epickich.¹¹ Brak trwałego nośnika wiedzy w kulturze oralnej powodował konieczność zapamiętywania nieraz bardzo długich ciągów myślowych. Sytuacja ta określała w decydujący sposób strukturę poetyckiej wypowiedzi. Aby ułatwić zapamiętywanie, stosowano rytmiczne powtórzenia, echolalia, rymy, antytezy, aliteracje i asonansy, wyrażenia epitetyczne i formułowe, a także standardowe układy tematów, przysłowia, zagadki etc. Jak pokazują badacze, korzystano wówczas z wielu zabiegów mnemotechnicznych wykorzystywanych do dzisiaj (niektóre z nich stosuje się zazwyczaj bezwiednie, np. w trakcie nauki języka). Trwałość przekazu gwarantowało przede wszystkim duchowe i fizyczne uczestnictwo mówiącego i jego słuchaczy w opowieści.

Mówienie i słuchanie było czymś więcej, aniżeli przekazywaniem informacji. Już sama sytuacja opowiadania stanowiła formę doświadczenia, w którym niebagatelną rolę odgrywały mimetyczne zdolności opowiadającego (wchodzenie w rolę innych, plastyczność wyrazu etc.) oraz słuchającego (otwarcie na odbiór

⁹ Ibidem, s. 69.

¹⁰ Świadomość kontrastu między oralnym sposobem myślenia, wyrażania się a sposobem narzuconym przez pismo ujawniła się najsilniej w badaniach literackich, poczynając od prac M. Parry’ego poświęconych *Iliadzie* i *Odysei*, które z powodu wczesnej śmierci Parry’ego doprowadził do końca Albert B. Lord, a uzupełnili później inni badacze, w szczególności E.A. Havelock.

¹¹ A. Lord pisze w tym kontekście o „formułowym związku wypowiedzi”, który tworzy „grupa słów używana regularnie w tych samych metrycznych warunkach dla wyrażenia określonej idei” (A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge 1960, s. 30). Podobnie Zumthor podkreśla, że „styl formułowy stopniowo włącza rytmiczne i językowe fragmenty w toczący się dyskurs i integruje je, nadając im określoną funkcję. Owe fragmenty są zapożyczone od innych już istniejących utworów, które należą do tego samego gatunku i odsyłają słuchaczy do wspólnego semantycznego uniwersum” (P. Zumthor, *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin 1990, s. 104).

tę, co nowe i nieznanne, empatyczne wczuwanie się w opowieść). Język-mowa pozbawiony oparcia w piśmie nie stanowił izolowanej aktywności człowieka, lecz łączył się bezpośrednio z działaniem, emocjonalną ekspresją i motoryką. Wokalizacjom towarzyszyły zazwyczaj rytmiczne ruchy ciała, stąd ścisły związek poezji mówionej z tańcem. „Żywa opowieść” modyfikowała całą sytuację egzystencjalną człowieka, angażowała zarówno jego umysł, jak i cielesność. Badacze kultury przedpiśmiennej podkreślają, że język mówiony pozostaje zawsze ściśle związany z konkretnym kontekstem i nie ma materialnej podstawy, która dawałaby możliwość abstrahowania, swobodnego rozkładania wypowiedzi, definiowania poszczególnych słów czy systematycznego ich łączenia. Język mówiony nie poddaje się statycznej analizie, jego żywiołem jest czas, temporalne następstwo słów zanikających w momencie artykulacji. Mowa nie utrwalona w piśmie wpływa bezpośrednio na odbiorcę, nie dając mu okazji do refleksji, a tym samym okazuje się bardziej podatna na manipulację, aniżeli język utrwalony w piśmie. Stąd jej niezwykła siła perswazji, którą wykorzystywano w oralnych kulturach Grecji do celów pedagogicznych. Jak pisze Eric Havelock:

„Poeci konstituowali kulturalną pamięć; poezja pokazywała rytualne wzorce, dlatego można ją uznać za swoisty rodzaj encyklopedii społecznego *habitusu*, praw zwyczajowych i konwencji.”¹²

Mowa ucieleśniająca sens w każdorazowej, niepowtarzalnej terażniejszości zapewniała wewnętrzną homeostazę wspólnoty. „Kolektywna pamięć” odświeżana w kolejnych wystąpieniach poetów zawsze odnosiła się do aktualnej sytuacji, natomiast wspomnienia, które przestawały mieć znaczenie dla terażniejszości, ulegały w bezwiedny sposób zapomnieniu. Według Havelocka sugestywne deklamacje poetów wywoływały często wstrząsające wrażenie na słuchaczach. Opowieść wyartykułowana w melodyjny sposób, przy akompaniamencie muzyki i tańca, wzbudzała w nich rodzaj mimetycznego rezonansu, który w ekstremalnych przypadkach działał na podobieństwo epidemii. Charakterystyczne gesty, pewne frazy opowiadania, sposób poruszania się, a przede wszystkim wizja świata zaszyfrowana w śpiewano-mówionej opowieści przenikały do szerokich kręgów danej wspólnoty, tworząc „przestrzeń zbiorowej pamięci”.

Jak przypuszczają Wulf i Gebauer, przemożny wpływ poetów w kulturach oralnych był podstawą sceptycznego stosunku Platona do *mimesis*. Podobne przekonanie żywią inni badacze, m.in. Walter Ong:

„W czasach Platona nastąpiło przesilenie: Grecy ostatecznie i faktycznie zinteryoryzowali pismo, co trwało kilka stuleci, od momentu wykształcenia się alfabetu greckiego ok. lat 720–700 p.n.e. Nowy sposób gromadzenia wiedzy nie opierał się o formuły mnemoniczne, lecz teksty pisane. Pozwalało to wykorzystywać umysł do myślenia bardziej oryginalnego i bardziej abstrakcyjnego.”¹³

¹² E. Havelock, *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*, Princeton 1982, s. 41.

¹³ W. Ong, *Moralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 47.

Również dla Havelocka Platon jest świadkiem koronnym w procesie przechodzenia kultury od fazy oralnej do piśmiennej. Jego zdaniem, Platońska krytyka poetyckiej mimesis stanowi wyraz rozrachunku z kulturą oralną, w której poezja nie miała jeszcze statusu estetycznego fenomenu, lecz funkcjonowała jako forma organizacji zbiorowej pamięci.¹⁴

„Myślenie oralne było dla Platona – pisze Havelock – równoznaczne z kapitulacją ducha przed tyranią głosu. Filozof nie atakuje poezji jako takiej, lecz jedynie poezję przedpiśmienną, która zamiast pobudzać do myślenia, wprawia odbiorców w swoiste opętanie będące korelatem poetyckiego »entuzjazmu«.”¹⁵

Dzieje się tak, ponieważ ustny przekaz, który całkowicie pochłania umysł i szczerze wypełnia pamięć, hamuje wszelką krytyczną refleksję.

Platon wykluczył poetów z idealnej republiki, ponieważ odnalazł się, choć nie w pełni świadomie, w świecie nowej, ukształtowanej cyrograficznie poetyki – w świecie, który porzuca zrytualizowane myślenie formułowe. Havelock stawia ponadto tezę o szczególnym wpływie pisma na kształtowanie się racjonalnego podmiotu. Nawiązuje przy tym do ustaleń Fränkla, który wykazał, że wczesna, przedpiśmienna poezja grecka kryje w sobie skrajnie niestabilny autoportret człowieka.¹⁶ Jego kwintesencję przedstawia obraz *homo sapiens* jako *ephmeros* – ulotnej istoty wystawionej na nieustannie zmieniające się sytuacje, jakie przynosi ze sobą życie. Havelock lokalizuje owo specyficznie greckie poczucie tożsamości w doświadczeniu estetycznym, a mianowicie w mimetycznej identyfikacji z treściami epickiej opowieści: z sekwencją opowiedzianych zdarzeń, z emocjami i nastrojem inscenizowanym przez gawędziarzy-poetów. Platon zaniepokojony siłą oddziaływania poetyckiej mimesis żąda, by człowiek nie zatracił się w kalejdoskopowym przepływie nastrojów, lecz za wszelką cenę poszukiwał w sobie „niezależnego centrum”, autonomicznego ośrodka woli zdolnej do przeciwstawienia się zewnętrznym wpływom. Proces kształtowania się „racjonalnego jądra” ludzkiej *psyche* – myślącego Ja – wiązał się, zdaniem Havelocka, z wynalazkiem pisma.¹⁷ Mało tego, cała epistemologia Platońska była bezwiednie programowym odrzuceniem świata kultury oralnej.

Nie można jednak zapominać, że stosunek Platona do oralności i pisma nie był jednoznaczny. W *Fajdosie* i *VII Liście* Platon wyraża wprawdzie zastrzeżenia wobec pisma jako mechanicznego sposobu zdobywania wiedzy, niewrażliwego

¹⁴ E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963, s. 28.

¹⁵ Ibidem, ss. 45, 156.

¹⁶ H. Fränkel, *EPHEMEROS als Kennwort für die menschliche Natur*, w: *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1960, ss. 23-39.

¹⁷ Najważniejsze cechy pisma, które predestynują je do roli medium wpływającego na kształtowanie się tożsamego Ja i abstrakcyjnego myślenia, omawia: W. Ong, op. cit., ss. 113-167.

na pytania i zgubnego dla pamięci, jednakże myślenie filozoficzne, o jakie zabiegał, oparło się w pełni na piśmie.¹⁸ Według Havelocka proces

„upowszechniania pisma trwał stosunkowo długo, ale w okresie, kiedy działał Platon (ponad trzysta lat po wprowadzeniu alfabetu greckiego) nastąpiła »cicha rewolucja« – a – [...] kulturalna grecka publiczność stała się wspólnotą czytelników.”¹⁹

W tym czasie znajomość pisma wśród zamożniejszej ludności Grecji osiągnęła taki stopień, że uległo ono swoistej „interioryzacji”, tj. zaczęło oddziaływać na procesy myślenia.

Zmiany nastąpiły również w samym języku, który zaczął tracić swój obrazowy charakter. Pojęcie *mimesis* jeszcze w drugiej połowie V w. p.n.e. oznaczało sympatetyczne zachowanie, a nie abstrakcyjne kopiowanie czy imitację.²⁰ Wraz z nadejściem kultury pisma, akustyczna, wspomagana mową ciała komunikacja staje się widzialnym obiektem. To, co zostało spisane, można wielokrotnie przeczytać, zanalizować, poddać dyskusji. Platon jako pierwszy tworzy pojęciowy język oparty na abstrakcyjnych definicjach.²¹ Posługuje się zwłaszcza rzeczownikami i zsubstancjalizowanymi przymiotnikami, które izoluje i poddaje analizie, wrywając je z szerokiego kontekstu żywej mowy. W ten sposób, jak powiada Havelock, tworzy on paradygmat teoretycznego języka.²²

Ekspansja pisma nie wpłynęła jednak tylko na sposób artykulacji mowy, lecz również na jej odbiór. Dotychczasowy słuchacz stopniowo zaczął przejmować rolę czytelnika. Wielu badaczy podkreśla, że przez długi okres czasu w Grecji czytano na głos, a pismo służyło głównie jako środek pomocniczy do wytwarzania dźwięków. Dzięki głośnej lekturze następowało swoiste „wskrzeszenie” nieobecnego w tekście autora. Czytanie okazuje się czynnością *stricte* mimetyczną. Na mimetyczny charakter czytania wskazuje już grecki czasownik *anagnoskein* (dosł. rozpoznawać) używany dla oznaczenia głośnej lektury. Rozpoznanie zachodzące w trakcie czytania polega bowiem na rozumiejącym powtórzeniu tego, co wcześniej wyraził autor. Czytając, odbiorca naśladuje, a właściwie kroczy za

¹⁸ W przeciwieństwie do Havelocka większość interpretatorów kroczy za takim wywodem samego Platona. W takim ujęciu wynalazek pisma i gramatyczna systematyzacja języka okazuje się sprawą drugorzędną, na co wskazuje podanie o „ojcu liter” Teuthosie-Ammonie z *Fajdrosa*. Główne niebezpieczeństwo pisma polega na tym, że dusza, ufając zbyt literom i znakom (*týpos*), nie ćwiczy już pamięci i może popaść w zapomnienie. Platonowi nie chodzi jednak o odrzucenie pisma, lecz o to, że nabywaniu wiedzy wyłącznie ze znaków – z „liter”, nie towarzyszy mu akt anamnezy.

¹⁹ E. Havelock, op. cit., s. 41.

²⁰ Ibidem, s. 57.

²¹ Wprawdzie Platon zredagował swoją myśl dialogicznie, jednak, jak pokazuje Havelock, jej subtelna precyzja wynika z oddziaływania pisma na procesy noetyczne, bowiem faktycznie dialogi są tekstami pisany. Nawet Sokrates, który filozofował jeszcze w paradygmacie kultury oralnej, sięga często po teksty, skąd mogła płynąć jego skłonność do abstrakcji.

²² Havelock utrzymuje ponadto, że wynalazkiem kultury greckiej, dokonany po interioryzacji pisma alfabetycznego, jest logika formalna.

ślądami (= literami) pozostawionym przez pisarza i w ten sposób wzbudza w sobie analogiczne myśli lub przeżycia. Istotna jest artykulacja – dźwięk (*foné*) – który stanowi właściwy, nieomal przezroczysty nośnik znaczenia. Sytuacja ta zmienia się całkowicie, kiedy w miejsce głośnego czytania wkracza bezgłośna lektura. Pismo zaczyna wówczas funkcjonować jako reprezentacja głosu. Mowa przełożona na wizualne znaki nabiera cech przestrzennych, ulega spacializacji. Logos rozciągnięty pierwotnie w czasową linearność mowy jako szeregu następujących po sobie „teraz” uzyskuje dzięki pismu trzeci wymiar, staje się rozciągląym obiektem – tekstem. Książka stanowi zamkniętą strukturę linearną, której wewnętrzna organizacja odpowiada jakiemś porządkowi racji. Narodziny fizycznego tekstu to narodziny logicznego toku argumentacji, wychodzącego od jakichś postulatów czy założeń i rozwijającego się według zasad linearnej dyskursywności.²³

Zatrzymaliśmy się dłużej przy analizie dychotomii oralności i pisma – dwóch przeciwstawnych dyskursów, jakie legły u podstaw naszej cywilizacji, ponieważ pełna napięć historia ich wzajemnych powiązań odzwierciedla zarazem niespokojne dzieje mimesis. Idąc śladami badaczy kultury pisma, uznaliśmy filozofię Platona za swoisty punkt graniczny między myśleniem uwikłanym w mimesis oralną a myśleniem analitycznym.

Kategoria *mimesis* w filozofii Platona

Mimesis ma w dziele Platona liczne, heterogeniczne znaczenia – obok naśladowania można wymienić również przedstawianie, dorównywanie komuś, przekształcanie, tworzenie podobieństw, podobizn i ogólnie – dziedzinę pozorów. Lista ta nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich konotacji mimesis. Dla przykładu Stephen Halliwell wyróżnia dziesięć podstawowych kategorii znaczeniowych i ostrzega przed próbą sprowadzenia ich do jednej teorii, gdyż w nieunikniony sposób prowadzi to do uproszczeń i fałszywych wniosków.²⁴ Za angielskim badaczem możemy przyjąć, że Platon nie tworzy jednolitej koncepcji mimesis i z tego powodu zależnie od kontekstu zmienia się jej znaczenie. Z całą pewnością mimesis zajmuje centralną pozycję w Platońskiej koncepcji sztuki, poezji i muzyki. Naśladowanie oznacza w tym kontekście zdolności tworzenia nie tyle przedmiotów, lecz obrazów, podobizn rzeczywistości.²⁵ Istotną cechą owych obrazów jest dla Platona ich podobieństwo do odwzorowywanych przedmiotów-modeli. W relacji podobieństwa łączy się to, co realne z tym, co iluzyjne. Obrazy mają zatem status pośredni pomiędzy bytem i niebytem – ukazują coś, czym same nie są.

²³ W podobnym kierunku idą rozważania Derridy. Por.: J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

²⁴ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics. A study of philosophical criticism*, Londyn 1986, s. 121.

²⁵ Platon, *Państwo* 599 a; *Sofista* 236 c, 264 c.

Jak przekonują badacze tematu, złożone i niejednoznaczne stanowisko autora *Państwa* wobec pojęcia *mimesis* wiąże się w znacznym stopniu z omówionym już przejściem od kultury oralnej do kultury pisma. Na tle owej przemiany można w szczególności wy tłumaczyć krytyczny stosunek filozofa do naśladowania. Myśl Platona stanowi świadectwo konfliktu obydwu paradygmatów budowania dyskursu filozoficznego: mimetycznej narracji oraz pojęciowego wywodu. Z jednej strony dialog, odwołania do mitu, alegorii, a z drugiej precyzyjna analiza abstrakcyjnych kategorii. W ten sposób interpretacja Platońska dociera do następującego paradoksu (a może sprzeczności?): Platon krytykuje sztukę z powodu jej związku z *mimesis*, a zarazem sam postępuje na wskroś mimetycznie, pisząc utwory, które mają charakter dzieł sztuki. Można powiedzieć, że autor *Sofisty* w modelowy sposób prezentuje konflikt filozofa i poety.²⁶ W dziesiątej księdze *Państwa* dowiadujemy się, że należy wypędzić z idealnego państwa mimetyków wszelkiej maści, a zwłaszcza poetów. W siódmej księdze *Praw* czytamy z kolei: „O najlepsi spośród przybyszów obcych, my sami jesteśmy autorami tragedii, według sił jak najpiękniejszego i najlepszego życia.”²⁷ Idealne państwo stanowi zatem odwzorowanie „najpiękniejszego i najlepszego życia”. Pozytywna ocena *mimesis* znajduje się również w *Timajosie*, w którym filozof przekonuje, że widzialny świat został stworzony tak, aby „był jak najpodobniejszy do istoty żywej, która jest przedmiotem myśli, a jest doskonała – świat, który naśladuje jej naturę wieczną”²⁸. Platon przekonuje, że demiurg nie był w stanie stworzyć obrazu-świata jako wiecznego i niezmiennego, dlatego zmienny i nietrwały *kosmos horatos* łączy się w tajemniczy sposób z tym, co wieczne, gdyż czas to nic innego, aniżeli „ruchomy obraz wieczności”²⁹. Widzialnym świadectwem tego są gwiazdy na niebie poruszające w stałym rytmie na swe trajektorie. Ruch gwiazd opisywany przez Timajosa wydaje się tożsamy z wiecznym teraz³⁰, z wiecznym powrotem tego samego. Nie wchodząc w zawiłości interpretacyjne tego fragmentu filozofii Platońskiej, możemy przyjąć, że *mimesis* jako fundamentalna zasada stworzenia kojarzy porządek czasu i wieczności, a zarazem wyraża ruch, który upływa w rytmie „wiecznego powtórzenia”.

Różna ocena zjawiska mimetyzmu stanowi pochodną wartości naśladowanego wzoru. *Mimesis* pojmowana jest z jednej strony jako twórcza zdolność, dzięki której wieczność wylania z siebie świat, a z drugiej, jako środek służący

²⁶ Paradoksalny stosunek Platona do *mimesis*, zwłaszcza na poziomie konstruowania dialogu filozoficznego omawia A. Melberg. Szczególnie interesująco prezentuje się analiza *Uczty* (A. Melberg, *Teorie mimesis*, Kraków 2002, ss. 29-41).

²⁷ Platon, *Prawa* 871 c.

²⁸ Platon, *Timajos* 39 d-e.

²⁹ Ibidem, s. 37 d.

³⁰ Tak interpretuje niniejszy ustęp z *Timajosa* M. Heidegger (idem, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 590).

człowiekowi do jego poznania. Filozof, szukając wiedzy, imituje to, co zostało stworzone przez boga. Wytwarza słowne wizerunki (podobizny, ikony) realnych bytów, bada stosunki między nimi, odkrywa homologie i proporcje. Filozofia nie ma charakteru twórczego, lecz pozostaje tylko imitacją. Zarówno w *Sofistice*, jak i w *Kritiaszu* Platon przekonuje, że wszystkie wypowiedzi o świecie są mimityczne i wiążą się z tworzeniem obrazów. „Przecież to, co my wszyscy mówimy, może być chyba tylko pewnym naśladownictwem, pewnym obrazem.”³¹

W gąszczu sprzecznych interpretacji i wielowiekowej recepcji Platona niezwykle trudno uzyskać jasny obraz w kwestiach elementarnych, nie mówiąc już o tak skomplikowanym zagadnieniu, jak „spór” wokół mimesis. Dlatego też, chcąc uwypuklić najważniejsze punkty zapalne i podstawowe znaczenia tej kategorii, będę zmuszony opierać się na ustaleniach znawców tematu, a zwłaszcza wspomnianej już pracy Kollera *Mimesis in der Antike*. Wykazane przez niego związki między Platońską i Pitagorejską mimesis wydają się wysoce prawdopodobne i znajdują potwierdzenie wśród innych badaczy.³²

Według Kollera Platon w większości przypadków posługuje się pojęciem *mimesis* przejętym z teorii muzyki Damona. Mimesis nie oznacza w tym kontekście naśladowania, lecz ekspresję, a w szczególności ekspresję muzyczną (obejmującą taniec, śpiew i muzykę w naszym rozumieniu). Dopiero wtórnie Platon rozciąga to pojęcie na poetycką *lexis* (tragedię i komedię). W większości wypadków nie łączy się ono z metaforą wizualną, a co za tym idzie z aktywnością malarza bądź rzeźbiarza. Dopiero w dziesiątej księdze źródłowe Pitagorejskie ujęcie mimesis zostaje przeformułowane i wpisane w schemat odwzorowania (przedstawienie – przedstawiony model), a następnie odniesione do teorii idei. Konfrontując proces naśladowania z tym, co naśladowane, Platon *implicite* pyta o jego prawdziwość. Koller podkreśla, że takie zastosowanie terminu mimesis nie było spotykane przed Platonem i jest specyficzne dla jego filozofii.³³ Jednakże owa tendencja do traktowania mimesis jako niedoskonałego odbicia prawdy nawet u Platona pojawia się bardzo rzadko. Właściwie tylko raz³⁴ spotykamy ją w tak jednoznacznie krytycznym kontekście. W pozostałych dialogach, a szczególnie w *Prawach* i trzeciej księdze *Państwa*, pojęcie *mimesis* pozostaje na gruncie, z którego wyrosło. Chociaż analizy Kollera w wielu miejscach wydają się przekonujące, grzeszą niekiedy przesadą i „usztynieniem” argumentacji. Niemiecki badacz dostrzega wprawdzie złożoność Platońskiego języka, ale skuszony rolą demaskatora wypomina filozofowi zamierzoną tabuizację i wyparcie „autentycznego” znaczenia mimesis.

³¹ Platon, *Kritiasz*, 107 b.

³² Pojęcie *mimesis* wywodzi z tradycji pitagorejskiej (H.G. Gadamer, „Kunst und Nachahmung”, w: idem, *Kleine Schriften*, II, *Interpretationen*, Tübingen 1957; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.

³³ H. Koller, op. cit., s. 17.

³⁴ Platon, *Państwo* 395a.

„Platońska reinterpretacja starej teorii mimesis odwołująca się do odwzorowań sztuk plastycznych polega na całkowitym odwróceniu pierwotnych relacji. Nie można w wystarczający sposób prześledzić owej platońskiej ewolucji pojęcia, gdyż dotychczasowa wykładnia i ocena teorii mimesis już w samym punkcie wyjścia była fałszywa i przesłaniała widok na całość.”³⁵

Pomijając karkołomną dyskusję wokół „właściwej” interpretacji Platona, możemy poprzestać na stwierdzeniu, że autor *Państwa*, realizując swój filozoficzny projekt, korzystał w znacznej mierze z potocznego języka i nie zawsze udawało mu się ujednoczyć jego semantykę. Wydaje się również, że wbrew racjonalnej orientacji tworzonej przez siebie filozofii, wbrew dialektycznym zabiegom i „niechęci” wobec naśladowania, Platon świadomie korzystał z polifoniczności języka, by pogrążyć się w mimetycznej grze dialogu ze sobą i „innym” (czytelnikiem? rozmówcą?). Z całą pewnością można odkryć w jego filozofii silny lęk przed irracjonalną mocą mimesis. Platon obawia się bowiem utraty duszy – *ekstasis*, która może nastąpić na skutek niekontrolowanej identyfikacji nieukształtowanej jeszcze duszy z niewłaściwymi wzorami. Jak zauważa Melberg:

„Platon skazuje poetów na wygnanie, zaklinając w pewnym sensie ową utratę ja zawartą w podwajaniu się, stawianiu się kimś innym, rozplywaniu się w obrazie.”³⁶

Już w *Sofistice* znajdujemy definicję mimesis, która nawiązuje do popularnego w V w. p.n.e. użycia tego słowa w sensie *impersonatio*:

„Kiedy, myślę sobie, ktoś twoją postać z pomocą własnego ciała skopiuje albo swoim głosem twój głos podrobi, to ta część stwarzania złudnych wyglądków nazywa się imitatorstwem.”³⁷

Wychodząc od takiego rozumienia mimesis, Platon dokonuje w trzeciej księdze *Państwa* czysto technicznego rozróżnienia trzech sposobów kształtowania poetyckiej wypowiedzi (*lexis*). Z jednej strony wymienia związaną z mową zależną *diegesis* – „opowiadanie samego poety”³⁸ oraz występującą w mowie niezależnej mimesis, czyli tzw. opowieść naśladowczą, kiedy to gesty i wypowiedzi aktorów naśladują zachowania i wypowiedzi postaci. Mimesis oznacza w tym kontekście „upodobnianie siebie do kogoś innego – czy to głosem, czy wyglądem”³⁹. Czystą formą poetyckiej mimesis jest tragedia i komedia, a gatunkiem reprezentującym czystą postać *diegesis* – dytyramby.⁴⁰ Jako trzeci rodzaj poetyckiej *lexis* wymienia formę mieszaną, charakterystyczną dla eposu.

Rozróżnienie to stanowi dla Platona jedynie punkt wyjścia do rozważań dotyczących wychowania przyszłych mieszkańców idealnego państwa. Filozof

³⁵ H. Koller, op. cit., s. 139.

³⁶ A. Melberg, op. cit., s. 27.

³⁷ Platon, *Sofista* 267 a.

³⁸ Platon, *Państwo* 394 c.

³⁹ Ibidem, 393 c.

⁴⁰ W przeciwieństwie do Platona Arystoteles twierdzi, że naśladuje wszelka poezja i że „poeta jest naśladowcą podobnie jak malarz i rzeźbiarz” (Arystoteles, *Poetyka*, XXV, 7-8).

poddaje ostrej ocenie grecką poezję epicką i dramatyczną nie z powodów formalnych, lecz z uwagi na jej negatywne oddziaływanie. Jego zdaniem, mieszkańców państwa należy uchronić od zgubnego wpływu poezji przedstawiającej niewłaściwe etyczne postawy i zachowania. Lista zakazanych tematów jest długa – fałszywe przedstawianie świata bogów, ukazywanie postaci bohaterów kierujących się w swym postępowaniu pragnieniem zemsty, rozpaczą, chęcią zysku i innymi afektami, przedstawianie Hadesu, gdyż wywołuje to niepotrzebne lęki i osłabia męstwo, a także ukazywanie niewolników, tchórzów, plotących głupstwa, obłąkanych etc. W idealnym państwie poezja, jej formy oraz wykonawcy muszą zostać podporządkowani zasadzie jedności oraz prawom *ethos*⁴¹. Poeci muszą posługiwać się jedną formą poetycką, nie mogą mieszać gatunków⁴², a przyszli strażnicy powinni skupić się na wykonywaniu jednego zajęcia, dzięki temu będą mogli optymalnie wypełniać swoje obowiązki.⁴³

Autor *Państwa*, zakorzeniony w pitagorejskiej tradycji, ma świadomość tego, że muzyczna *mimesis* stanowi nieodłączny element kształtowania ludzkiej *psyche*.⁴⁴ Dlatego też nie można jej całkowicie usunąć z idealnego państwa.

„Czyś nie zauważył, że odgrywane role, jeżeli się je od dziecięcych lat rozpoczyna i praktykuje w dalszym ciągu, wchodzą w obyczaj i w naturę – zarówno, jeżeli o ciało chodzi, jak o sposób mówienia?”⁴⁵

Strażnicy powinni zgodnie z zaleceniami Platona naśladować ludzi odważnych, szlachetnych, pobożnych etc. Dopuszczalne są zatem przedstawienia poetyckie operujące pozytywnym wzorami *ethosu*. Nie wchodząc w szczegóły, możemy przyjąć, że Platon używa w trzeciej księdze dwóch różnych znaczeń pojęcia *mimesis*:

- 1/ na płaszczyźnie poetologicznej *mimesis* oznacza formę bezpośredniego przedstawienia postaci,
- 2/ na płaszczyźnie paidetycznej (wychowawczej) *mimesis* oznacza naśladowanie stosownych wzorców (*parádeigma*).

⁴¹ Zgodnie ze źródłowym znaczeniem termin *ethos* oznacza usposobienie, charakter, postawę. W przedplatońskiej Grecji rozwijano nauki o *ethosie*, czyli nauki badające wpływ muzycznych i retorycznych utworów na psychikę słuchaczy.

⁴² Platon, *Prawa* 700 c.

⁴³ „Więc trudno, żeby się ktoś jednocześnie oddawał jakiemuś poważnemu zajęciu i naśladował wiele typów, i był naśladowcą, skoro nawet w dwóch pozornie bardzo bliskich rolach nie potrafi jeden i ten sam człowiek dobrze występować, na przykład pisać komedie i tragedie zarazem. [...] Bo wiesz Adejmancie, ja mam wrażenie, że natura ludzka jest rozmiękana na cząstki jeszcze drobniejsze od tych. Tak, że człowiek nie potrafi naśladować [*mimēisthai* – R.M.] pięknie wielu rzeczy, ani też robić tych rzeczy samych, którym by naśladownictwa [*mimemata* – R.M.] odpowiadały” (Platon, *Państwo* 395 a).

⁴⁴ O paidetycznej roli muzyki Platon pisze również w *Prawach*, zwłaszcza we fragmencie: 672e-673. Tam też czytamy następującą wypowiedź filozofa: „Otóż działanie głosu sięgające aż do duszy, które ją do dzielności wychowuje, sam nie wiem, jakim sposobem nazwaliśmy muzyką” (Platon, *Prawa* 673 a).

⁴⁵ Platon, *Państwo* 395 d.

Drugie zastosowanie zapowiada już, jak podkreśla Koller, nowe i specyficzne dla filozofii Platonskiej znaczenie *mimesis*. Konfrontując proces naśladowania z tym, co naśladowane, filozof pyta o jego słuszność, a *implicite* o jego prawdziwość – jak w księdze dziesiątej *Państwa*. Jednakże paidetyczne zastosowanie kategorii *mimesis* odsyła również do źródłowego przedplatońskiego ujęcia. Widać to wyraźnie, kiedy Platon pisze o naśladowaniu rozmaitych akustycznych zjawisk: rżenia koni, ryczenia byków, szumu rzek, grzmotów, huku morza etc.⁴⁶ Krytyce poddawany jest tutaj nie poeta, lecz muzyk.

„Nawet i to cośmy przed chwilą wymieniali, te grzmoty i szumy wiatrów, i odgłosy gradu, i osi wozów, i kółek, i trąb, i fletów, i pozytywek posłusznych, i głosy wszystkich instrumentów, a jeszcze psów i owiec do tego, i śpiew ptaków. W jego mowie pełno będzie naśladowania głosów i wyglądów, a mało opowiadania.”⁴⁷

Według Kollera w przytoczonym ustępie nie ma w ogóle mowy o poezji.⁴⁸ Analizowane przez Platona formy opowiadania (*eide lexeos*) tylko nominalnie odnoszą się do poetyckiej *lexis*.

„Jedna z nich [dwóch form opowiadania – R.M.] zawiera małe odmiany głosu i jeżeli ktoś odda właściwą tonację i rytm mówieniem, to bez mała cały czas może mówić tak samo, a będzie mówił jak trzeba, bo odmiany głosu nieznaczące, a rytm też tak samo, pokrewny jakiś.”⁴⁹

Wyrażenie „odmiany głosu” (*metabolaí*) zostało, zdaniem niemieckiego badacza, zaczerpnięte z pitagorejskiej teorii muzyki Damona, na którego skądinąd powołuje się sam Platon.⁵⁰ W tradycji pitagorejskiej gwałtowne zmiany rytmu i tonacji, podobnie jak porywcze frygijskie i dionizyjskie tańce służyły celom terapeutycznym. Muzyka (*mousiké*) łącząca w sobie elementy czysto akustyczne ze śpiewem i tańcem, obejmowała swoim oddziaływaniem wszystkie zmysły człowieka i dlatego stanowiła najbardziej skuteczne narzędzie leczenia ludzkiej duszy i ciała.⁵¹ Zasady teorii Damona prezentuje w omawianym dialogu ateński muzyk Adejmantos, który wyjaśnia Sokratesowi wpływ rozmaitych tonacji i rytmów muzycznych na usposobienie człowieka.⁵² Sokrates odrzuca kolejne skale jako niewłaściwe dla przyszłych strażników państwa, przy czym okazuje się, że głównym przedmiotem krytyki są nie tyle muzycy, lecz panharmoniczne instrumenty, a zwłaszcza najgroźniejszy z nich aulos (błędnie tłumaczony jako flet) – instrument podobny do podwójnego oboju, który wiązano z kultem Dionizosa.

⁴⁶ Ibidem, 396 b.

⁴⁷ Ibidem, 397 b.

⁴⁸ H. Koller, op. cit., s. 18.

⁴⁹ Platon, *Państwo* 397 b.

⁵⁰ Ibidem, 400 c.

⁵¹ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 290.

⁵² Platon, *Państwo* 399 c.

Dialog Sokratesa i Adejmantosa prowadzi do konkluzji, że w idealnym państwie dozwolona jest kitarra, lira oraz pozytywka (*syrinx*) dla ludu. Jak zauważa Koller, Platon wbrew tradycji, a zgodnie z teorią Damona przypisuje frygijskiej tonacji kitarzy pozytywne oddziaływanie na charakter (*ethos*) człowieka.⁵³ Wpływ Damona widać wyraźnie w *Prawach*, kiedy gość z Aten charakteryzuje rolę kitarzysty:

„Mówiliśmy, zdaje mi się, że sześćdziesięcioletni śpiewacy Dionizosa powinni mieć osobliwy zmysł spostrzegawczy, jeśli idzie o rytmy i budowę harmonii, aby umieli wybierać spośród tych naśladownictw, jakimi są pieśni, naśladownictwa dobrze udane i źle udane, kiedy dusza popada w afekty; śpiewak powinien umieć wybrać podobizny dobrej duszy i duszy przeciwnej i jedne odrzucać, a drugie brać na środek [...]”⁵⁴

Przekonanie o pozytywnym wpływie muzyki kitarowej (związanej z kultem dionizyjskim) na wychowanie młodzieży odsyła do pitagorejskiej nauki o *mimemata bios* (formach wyrazu życia), czyli: słowie (*logos*), melodii (*melos*), rytmie (*rythmos*). Trzy wymienione formy „ekspresji życia” tkwią utajone w ludzkiej *psyche* i mogą zostać przebudzone dzięki muzyce, która wprowadza w drgania odpowiednie „struny duszy”. Pomędzy zewnętrznymi i wewnętrznymi dźwiękami zachodzi mimetyczna relacja – dusza współdrga lub współdoznaje (*sympaëthei*) z muzyką. Mimesis oznacza w tym kontekście ekspresję lub ucieleśnienie (*parousia*) tego, co duchowe. Pokrewieństwo rytmów i melodii ze stanami duszy (*eëthe*) ujawnia się w procesie oczyszczenia (*katharsis*) pod duchowym przewodnictwem (*psychagoge*) nauczyciela. Jak pokazuje Koller, źródłem owej muzycznej *mimesis* były dla Pitagorejczyków trzy stany *psyche*: rozkosz (*hedone*) i smutek (*lyëte*) oraz natchnienie (*enthousiasmós*).⁵⁵

Najważniejszym źródłem taneczno-muzycznej ekspresji (*mimesis*) okazuje się natchnienie (*enthousiasmós*), któremu często towarzyszą lęki (*phobos*). Aby je uspokoić, a następnie przekształcić stan natchnienia w proces myślowy (i językowy) oraz cnotę, pitagorejczycy zalecali muzyczną terapię – głównie pyrychiczne rytmy oraz dionizyjskie i frygijskie tańce. Jak poucza Arystydes, aby doszło do uzdrowienia (*therapeia*) ludzkich namiętności, należy wybrać odpowiedni moment (*kairós*). O leczniczym wpływie tańca wspomina wielokrotnie Platon, zwłaszcza w *Prawach*.⁵⁶ Muzyczną terapię stosowano w pitagorejskich szkołach przez cały dzień. Istniały pieśni łagodzące fizyczny wysiłek, powodujące zapomnienie

⁵³ Mimo że kitarra oraz związana z nią frygijska tonacja pojawiły się w Grecji wraz z kultem Dionizosa, to jednak antyczna tradycja przypisywała ten instrument Apollonowi. Zaskakująca, ale prawdopodobnie nieprzypadkowa jest ponadto homonimia słowa ‘prawa’ (*nomoi*), które z jednej strony oznacza u Platona ogólne prawa regulujące sposób zachowania przyszłych mieszkańców idealnego państwa, a z drugiej jest nazwą pieśni przy gitarze! (Platon, *Prawa* 700 b)

⁵⁴ Ibidem, 812 b-c.

⁵⁵ O natchnieniu pisze Platon w *Fajdosie* (245 a) oraz w *Ionie* (534 b).

⁵⁶ Platon, *Prawa* 790 d.

cierpienia, łagodzące napady gniewu, nadmierne pożądanie, a nawet leczące poważne choroby jak ischias.

„U podstaw tych praktyk – pisze Koller – tkwi mająca pierwotnie magiczny charakter pitagorejska formuła *similia non nisi similibus. Homoioëtes* [zgodność – R.M.] nie oznacza zatem relacji podobieństwa dwóch przedmiotów zewnętrznego świata, lecz uznaną przez pitagorejczyków za fundamentalną ścisłą korelację wewnątrz i zewnątrz. *Mimesis* jest ucieleśnieniem elementu psychicznego, który ze swej strony może być rozpoznany jedynie w określonym ukształtowaniu. Szkoła Damona przejęła tę fundamentalną zasadę Pitagorejczyków.”⁵⁷

Z kolei od Damona, dodajmy, zapożyczył ją Platon. *Mimesis* jako ekspresja może przejawiać się zatem zarówno w postaci poetyckiej, muzycznej (we współczesnym rozumieniu) i tanecznej.

Według Kollera to właśnie taniec (*orkestike*) stanowił najstarszą formę przejawiania się ludzkiej *mimesis* – „*mimesthai* znaczyło pierwotnie przedstawiać coś za pośrednictwem tańca”⁵⁸. Wychodząc z takiej hipotezy, niemiecki badacz przekonuje, że słowo *mimos* oznaczało aktora lub maskę używaną w dionizyjskich dramatach kultowych. Zapożyczenia Platona z tradycji pitagorejskiej najwyraźniej widać w *Prawach*:

„Otóż inne istoty żywe nie mają zmysłu dla porządku w ruchach ani dla nieporządku, a to się nazywa rytmem i harmonią. A ci bogowie, o których mówiliśmy, że nam ich dano, aby z nami tańczyli, obdarzyli nas zmysłem rytmu i harmonii, który łączy się z przyjemnością.”⁵⁹

Zmysł rytmu i harmonii okazuje się instynktem wyróżniającym człowieka na tle świata zwierząt. Wprawdzie Platon nie pisze tutaj wprost o *mimesis*, ale pamiętamy, że dla Pitagorejczyków harmonia i rytm stanowiły obok logosu podstawowe formy ekspresji życia (*mimemata bios*). Skojarzenie z Arystotelesowskim określeniem człowieka jako istoty obdarzonej zmysłem naśladowczym (*zoon mimitikūaton*) nasuwa się samo. Postulat ćwiczenia rytmu i harmonii staje się w systemie Platona istotnym elementem programu wychowawczego. Możliwość *paidei* ugruntowana jest w ludzkiej naturze, instynkcie mimetycznym, który pozwala uporządkować chaos duchowych poruszeń.

Poza scharakteryzowanym „pitagorejskim” znaczeniem *mimesis* spotykamy u Platona również specyficzne dla jego filozofii (i bardziej pojemne) użycie tego słowa w znaczeniu odwzorowywania, ale i naśladowania. Na wstępie dziesiątej księgi *Państwa*, nawiązując do dyskusji w księdze trzeciej, Sokrates potwierdza dokonaną wówczas decyzję, by wykluczyć z państwa tę część poezji, która opiera się na naśladowaniu, a zarazem sugeruje, że może istnieć również poezja niemimetyczna. Tak właśnie interpretuje Platona Sörbom, który podkreśla, że zalecane

⁵⁷ H. Koller, op. cit., s. 140.

⁵⁸ Ibidem, s. 119.

⁵⁹ Platon, *Prawa* 653 e.

przez Platona wykluczenie z państwa nie objęłoby np. traktatów filozoficznych czy historycznych, nawet jeśli tworzone byłyby w formie wiersza.⁶⁰ Krytyce poddawana jest z całą pewnością artystyczna mimesis rozumiana jako tworzenie podobizn, obrazów, widziadeł. Obrazami też często nazywane są wytwory muzyki, malarstwa i poezji. Z tego faktu Platon wyciąga daleko idące wnioski, zwłaszcza wówczas, gdy określa funkcję poznawczą i wychowawczą sztuki. Najpełniej daje temu wyraz właśnie w dziesiątej księdze *Państwa*, w której aktywność mimetyczną artysty utożsamia z tworzeniem fikcyjnego świata obrazów, które stanowią tylko cień cienia oddalony potrójnie od prawdy rzeczywistego bytu. Szczególnie wymowny jest przykład, który stanowi ilustrację tego stanowiska:

„Prawda, że te łóżka są jakoś trzy: jedno to, które jest w istocie rzeczy i mogliśmy może powiedzieć, że bóg je zrobił [...], a drugie to, które stolarz, a trzecie, – które malarz.”⁶¹

Następnie za właściwego twórcę tego łóżka uznaje boga (*demiourgos*), stolarza nazywa wykonawcą, a malarza naśladowcą. W hierarchii twórców malarz zajmuje więc niższe miejsce niż rzemieślnik. Taka kolejność rangi twórców wynika z dokonanej jednocześnie hierarchizacji ontologicznej ich wytworów. W potrójnie złożonym świecie bytów, które tworzą idee, rzeczy i ich podobizny, wytwór malarza jako podobizna wyrobu stolarza ma najniższą wartość.

Mimesis krytykowana przez Platona oznacza naśladowanie przez artystę rzeczywistości za pomocą mowy lub innego środka właściwego dla sztuki. Dodatkowym kryterium oceny jest w tym przypadku relacja między rzeczywistością przedstawioną a jej modelem. Porównanie aktu mimetycznego do wytwarzania lustrzanego odbicia wyglądu⁶² jeszcze wyraźniej wskazuje, że mimesis artystyczną rozumie Platon jako tworzenie iluzji rzeczywistości odzwierciedlającej jedynie jej zewnętrzne, dostępne zmysłom cechy. Ten „ontologiczny wymiar” mimesis pozwala Platonowi wyodrębnić sztuki mimetyczne z rozległej dziedziny *technai*, a jednocześnie odmówić ich wytworom głębszych walorów poznawczych i wychowawczych. Wprawdzie dla określenia aktywności artysty mimetyka i rzemieślnika Platon używa tego samego słowa, tj. *poiein* – tworzyć, wytwarzać⁶³, jednakże ściśle odgranicza obszar zorientowanego praktycznie rzemiosła od sztuki. Rzeczywistym twórcą jest twórca idei, czyli bóg (*phytourgos*), natomiast demiurg jako swoisty protoplasta rzemieślnika jedynie naśladuje idee. Tworzy świat zjawiskowy, który stanowi zaledwie odzwierciedlenie świata idei. Malarz przedstawia natomiast kopię kopii rzeczywistego bytu.

⁶⁰ G. Sörbom, op. cit., s. 130.

⁶¹ Platon, *Państwo* 597 b.

⁶² Ibidem, 596 d.

⁶³ G. Gebauer, Ch. Wulf, op. cit., s. 58.

Należy zauważyć, że Platon szczególnie nisko ocenia wytwory sztuki malarzkiej, dostrzegając u współczesnych sobie malarzy tendencję do świadomego oszukiwania odbiorcy, do tworzenia fałszywego obrazu rzeczywistości. Również sofistów uznaje za naśladowców-oszustów. W *Sofistice* sztuki naśladowcze dzieli na „eikastyczne” – które wytwarzają obrazy zgodne z modelem – i na sztuki wytwarzające fantazmaty, niebędące dokładnym odzwierciedleniem modelu, choć takie właśnie czynią wrażenie ze względu na uwzględnioną wadę naszego wzroku.⁶⁴ Naczelne miejsce wśród tego rodzaju sztuk zajmuje według Platona malarstwo, dla którego bezpośrednią analogię stanowi sofistyka. Sztuka iluzji nie ma na celu objawienia prawdy – tego, czym jest istotność danej rzeczy w świetle jej niezmiennej idei – ale naśladowanie zmiennych i przypadkowych wyglądków. W tym właśnie podobna jest do retorycznej zręczności sofistów i ich sugestywnej wymowy – jest poznawczo jałowa.

Dewaluacja pojęcia *mimesis* jako naśladowania (odwzorowania) idzie w parze z niską oceną zmysłowego aspektu ludzkiej duszy. Naśladownictwo – jak powiada Platon:

„z jednej strony wykonywa swoją robotę stojąc z daleka od prawdy, tak z drugiej strony zwraca się i obcuje z tym naszym pierwiastkiem, który jest daleki od rozumu, spoufala się i obcuje z nim i zaprzyjaźnia, a z tego nie wychodzi nic zdrowego i nic prawdziwego.”⁶⁵

Mimesis zyskuje w tym przypadku nowe znaczenie, z jakim nie spotykamy się u żadnego z wcześniejszych autorów greckich. Oznacza już bowiem nie tylko tworzenie podobieństw istniejącej rzeczywistości, lecz fałszywych podobieństw stanowiących jedynie iluzję. Prawdę poznać może wyłącznie najwyższa część duszy, którą budzi i ożywia filozoficzny namysł. Dlatego to właśnie filozofia winna przejąć rolę wychowawczyń obywateli idealnego państwa.

Mimesis w języku i poznaniu

Kategoria *mimesis* jako odwzorowania pojawia się u Platona również w refleksji nad językiem. W *Kratylosie* Platon zastanawia się nad stosunkiem nazw do określanej przez nie rzeczywistości, „naśladowaniem rzeczy” nazywa nazwy, traktując je podobnie jak obrazy malarskie i muzyczne jako znaki przedstawianej przez nie rzeczywistości.⁶⁶ Tytułowy bohater dialogu, Kratylos, utrzymuje, że istnieje motywacja naturalna między nazwą a jej obiektem, natomiast Hermogenes, przeciwnik w dyskusji, głosi pogląd o całkowitej konwencjonalności nazw. Platon,

⁶⁴ Platon, *Sofista* 235 d.

⁶⁵ Platon, *Państwo* 603 a-b.

⁶⁶ Platon, *Kratylos* 432 a-d, 423 a-e.

ustami Sokratesa, próbuje rozstrzygnąć spór, czyniąc ustępstwa na rzecz Hermogenesa. Nie należy jednak zapominać, że omawia on naturalistyczną teorię Kratylosa w kategoriach własnej filozofii, ignorując tym samym jej źródłową treść. W naturalistycznej teorii genezy języka Sokratejskie (Platońskie) pytanie o prawdę, czyli o zgodność języka z esencją rzeczy, nie odgrywa żadnej roli. Język bowiem to ekspresja, a nie nazywanie. Widać to zwłaszcza w tej części dialogu, w której Sokrates rozróżnia mimesis muzyczną, malarską i językową ze względu na obiekt naśladowania. Muzyka naśladuje wyłącznie przedmioty (*pragmata*) charakteryzujące się kształtem i dźwiękiem, malarstwo kopiuje ponadto barwy, natomiast język powinien naśladować istotę (*ousia*) wymienionych cech rzeczy (dźwięku, kształtu i barwy).⁶⁷

Już samo postawienie problemu wskazuje na Platoński, a nie „naturalistyczny” punkt widzenia. Sokrates, wychodząc od pytania o adekwatność nazw do nazywanych przez nie przedmiotów, dociera do hipotezy idealnego języka stworzonego przez doskonałego Onomaturga (nazwodawcę), który nazywałby rzeczy za pomocą słów przystających do ich esencji. Postulat pełnej izomorfii języka i bytu zostaje wymuszony logiką wywodu. Budowa nazw, niemożność bezpośredniej motywacji znaków językowych dowodzą niekompetencji tego, który język stworzył. Nadawanie nazw musiało od samego początku być albo aktem opartym na konwencji, albo działaniem obciążonym znacznym marginesem błędu. Jedynym, a do tego wysoce wątpliwym rozwiązaniem, pozostaje w tej sytuacji hipoteza doskonałego nazwodawcy, który potrafiłby naprawić zniekształcenia empirycznych języków. Poddana analizie hipoteza ta nie daje się jednak utrzymać, pozostaje zatem przyjęcie jednej ze stron wspomnianej alternatywy (konwencja lub „nieściśły” onomaturg). Kratylos zmuszony do odpowiedzi nie poddaje się łatwo sile perswazji Sokratesa i stanowczo zaprzecza sugestii jakoby onomaturg nazwał jedne rzeczy lepiej, a inne gorzej.⁶⁸ Ponadto wypomina Sokratesowi, że w nieuprawniony sposób przenosi model relacji mimetycznej właściwy malarstwu na sferę językową.⁶⁹ Nauczyciel Platona pozostaje jednak niewzruszony i w dyplomatyczny sposób daje do zrozumienia, że nie interesuje go teoria mimesis Kratylosa.⁷⁰

Język opisywany w analogii do obrazu łączy się z zagadnieniem prawdy. Nazwy są poprawne, kiedy odwzorowują podobieństwo i wówczas są prawdziwe. To samo odnosi się do wypowiedzi, która coś stwierdza lub czemuś zaprzecza, będąc syntezą nazw: rzeczowników i czasowników. Taka synteza jest logosem, który mówi prawdę lub kłamie, ściślej biorąc jest podobizną słowa, które wypowiada

⁶⁷ Ibidem, 423 d-e.

⁶⁸ Ibidem, 429 b.

⁶⁹ Ibidem, 430 e.

⁷⁰ Ibidem, 430 d.

w sobie dusza. Myślenie dyskursywne i słowo (zdanie) są tym samym, tyle że pierwsze jest milczącą rozmową duszy z samą sobą⁷¹, a drugie wypływa z tego samego źródła w postaci strumienia dźwięków.⁷² Dzięki ujmowaniu języka w terminach odwołujących się do zmysłu wzroku Platon odkrywa symboliczny charakter języka⁷³, wypierając jednocześnie z filozoficznego dyskursu problematykę językowej *mimesis*.⁷⁴ Hipoteza idealnego, przezroczystego języka pozostaje dla niego poetyckim marzeniem. Onomaturg doskonały zostaje przeciwstawiony nomotecie⁷⁵, który sankcjonuje związek między nazwą a przedmiotem na zasadzie konwencji. W filozofii Platońskiej mowa okazuje się ostatecznie dziedziną ustaleń nomotetów. Człowiek żyje w świecie fałszywych języków i dlatego, aby poznać prawdę, musi w pewnym momencie swoich poszukiwań wykroczyć poza dziedzinę logosu (i oddać się oglądowi idei). Warunkiem możliwości zdobycia wiedzy pozostaje wszak mimetyczne podobieństwo między podmiotem i przedmiotem poznania. W *Kratylosie* Platon nie określa, jakie minimum podobieństwa jest konieczne, by spełnić wymóg *mimesis* i dany obraz traktować jako obraz tej a nie innej rzeczywistości. Dopiero w *Timajosie* filozof wyjaśnia, że stosunek między modelem a jego obrazem jesteśmy w stanie zrozumieć w takim stopniu, na jaki pozwala charakter przedstawionego w obrazie przedmiotu. W dialogu tym mimetyczne podobieństwo zostaje podniesione do zasady leżącej u podstaw stworzenia całego widzialnego świata.⁷⁶ Demiurg odwzorowuje w uprzednio danym materiale uprzednio dane wzory, ale nie według upodobania, lecz zgodnie z prawem nakazującym mu stworzenie najlepszego z możliwych światów. Wynika to z natury samych idei, które wskazują jak dzieło stworzenia powinno być dokonane. Wszystko, co możliwe jest już obecne i nie ma nieureczywistnionych idei, które czekałyby na człowieka.

Mimesis wpisana w relację „przedstawienie – przedstawiany model” odsyła nieuchronnie do zagadnień o charakterze teoriopoznawczym. Wszelkie poznanie ma charakter mimetyczny – jest odwzorowaniem naocznym lub myślącym i wyraża się na zewnątrz w postaci określonej reprezentacji. Artykulacja poznania dokonuje się w przedstawieniach prawdopodobnych, opartych na mniemaniach, oraz badawczych, wiodących ku wiedzy. Kryterium prawdy i prawdopodobieństwa polega na stopniu zbliżenia się reprezentacji do wzoru. Warunkiem możliwości

⁷¹ Platon, *Sofista* 263 e.

⁷² W *Sofiscie* Platon przedstawia mowę-język jako wytwarzanie obrazów (*eidolopoiiké*), które mogą być bądź podobiznami rzeczy, bądź widziadłami fantazji (złudnymi wyglądami) (Platon, *Sofista* 263 d, 264 c).

⁷³ Platon, *Kratylos* 432 c-d.

⁷⁴ Pomimo przemożnego wpływu wizji platońskiej na kształt dialogu Sokratesa z Kratylosem, wydaje się, że w kilku miejscach „przebija się” głos autentycznego Kratylosa. W odniesieniu do *mimesis* byłyby to ustępy, w których podkreśla się jej związek z muzyką i gestyką (423a).

⁷⁵ Ibidem, 431 e.

⁷⁶ Platon, *Timajos* 39 d-e, 48 e.

poznania okazuje się mimetyczne pokrewieństwo ludzkiego ciała i fenomenalnego świata z jednej strony, a z drugiej pokrewieństwo duszy ze światem idei. W Platońskiej wizji świat widzialny (*kósmos horatós*) i świat myśli (*kósmos noetós*) przenikają się nawzajem na zasadzie wzajemnego uczestnictwa (*méthexis*) „przyciągane” przez Ideę Dobra. Na końcu mozolnej drogi poznania dochodzi do utożsamienia duszy z tym, co tożsame i wieczne.

Mimetyczny charakter ma już sam proces odzyskiwania wiedzy w aktach *anamnesis* – przypomnienia. Wiedza o istocie rzeczy może obudzić się w umyśle, który nie poprzestaje na tym, co bezpośrednio dostępne w jakiegokolwiek percepcyjnej, wyobrażeniowej lub pojęciowej postaci. Zmysłowe postrzeżenia, wspomnienia przeszłych doświadczeń lub nabyte pojęcia stanowią zaledwie impuls inicjujący właściwą anamnezę, przywołują niejako sens nienaoczny i nieujawniony. Umysł musi wyrwać się ze stanu pasywności, przywiązania do świata zjawisk i cielesnych poruszeń. Dostępne człowiekowi przedstawienia są, jak powiada Platon, opatrzone pieczęcią⁷⁷ czy wskazówką, która odsyła do ukrytego idealnego sensu. Zanim uznamy coś za równe lub piękne, musimy mieć już możliwość dostrzeżenia ich równymi bądź pięknymi, innymi słowy musimy uprzednio rozpoznać ich idee. Anamnestyczne odzyskanie wiedzy opiera się zatem na istnieniu swoistego podobieństwa między widzialnym przedstawieniem a niewidzialną ideą. Dusza przebudzona do czystego myślenia odkrywa, że sama jest przyczyną własnego, wewnętrznego ruchu. Myślenie nie potrzebuje już zewnętrznych pobudek, lecz pełne skupienia zaczyna uświadamiać sobie architekturę wszechświata powiązanego relacjami analogii i widzi odpowiedniość między bytem, myślą i językiem jako ujawnienie tej samej idei jedności w wielości.

Ancient sources of meaning of the term „mimesis”

Abstract

In this article I show the evolution of meaning of the term ‘mimesis’ in ancient Greece. I distinguish its two basic meanings: copying (imitation) and expression. The older meaning (mimesis as expression) comes from the Pythagorean tradition, whereas the newer one (mimesis as copying) can be traced back to the philosophy of Plato. Analysis of Plato’s dialogues step by step reveals ambivalence of the notion, and, what is most important, points out how useful it can be in epistemology, philosophy of language, psychology and aesthetics.

⁷⁷ Platon, *Fedon* 75 d.