

HENRYK PODBIELSKI

ZNACZENIE I FUNKCJA MIMESIS W POETYCE ARYSTOTELESA

Arystoteles na wstępie swoich rozważań o sztuce poetyckiej przyjmuje jako rzecz zupełnie oczywistą i nie wymagającą dodatkowych wyjaśnień, że poezja, podobnie jak malarstwo, taniec i część twórczości muzycznej, stanowi pewną formę „naśladownictwa”. Najwyraźniej idzie więc w tym wypadku drogą wytyczoną przez swego mistrza Platona, który nie tylko spopularyzował ten termin w odniesieniu do sztuk „pięknych”, lecz wykorzystał go jednocześnie do wyodrębnienia tych sztuk z rozległej dziedziny sztuki (*techné*) obejmującej całokształt celowej i opartej na wykształconych umiejętnościach wytwórczości człowieka. Przyjmując jako kryterium tego wyróżnienia pojęcie *mimesis*, podkreślił zarazem Platon specyfikę statusu ontologicznego wytwarzanej przez te sztuki rzeczywistości. Odmówił jej mianowicie wszelkiej realności. Główny atak na „sztuki mimetyczne”, a wśród nich zwłaszcza na malarstwo i poezję, przypuszcza Platon w ostatniej księdze *Państwa* (595a-601b), wykorzystując teorię idei jako podstawę uzasadnienia tego ataku. Wychodząc z założenia, że sztuki te są „naśladownictwem” wytworzonej przez człowieka czy naturę rzeczywistości, która w myśl jego teorii jest tylko „cieniem” i „odbiciem” odwiecznie i rzeczywiście istniejących idei boskich, podważa całkowicie wartość tych sztuk, a ich wytwory uznaje za cień cienia potrójnie oddalony od prawdy. Wymowny szczególnie jest przykład, który stanowi ilustrację tego poglądu:

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

Następnie za właściwego twórcę tego łóżka rozmówcy uznają boga, stolarza nazywają — „wykonawcą”, malarza natomiast — „naśladowcą”. Analogicznie stwierdzają również:

„— Więc tym samym będzie i autor tragedii, jeżeli jest naśladowcą, on będzie kimś trzecim z natury, licząc od króla i od prawdy, i wszyscy naśladowcy tak samo”¹.

Fakt, że Platon niżej ocenia w tym wypadku wytwór malarza czy poety tragicznego od wytworu rzemieślnika wiąże się nie tylko z jego koncepcją idei, lecz w równym stopniu ze znaczeniem, jakie tu nadaje pojęciu *mimesis*, które jest „naśladownictwem” nie istoty rzeczy, a wyłącznie odtwarzaniem wyglądu rzeczywistości poznawalnej zmysłami. Przykład, którym się poza tym posługuje porównując proces mimetyczny do uzyskania odbicia wyglądu przedmiotu w lustrze², wyraźnie wskazuje, że *mimesis* rozumie tu Platon jako tworzenie iluzji rzeczywistości oparte na dość wiernym skopiowaniu jej wyglądu przez artystę. Należy zauważyć, że z takim znaczeniem pojęcia *mimesis* nie spotykamy się u żadnego z wcześniejszych autorów greckich, a nawet we wcześniejszej twórczości Platona³. Można więc przypuszczać, że Platon nadał je temu terminowi celowo, by tym skuteczniej rozprawić się ze sztuką, a zwłaszcza z poezją, która konkurowała z filozofią o prymat w kształtowaniu ludzkich postaw i poglądów, i nie mogła się zmieścić w zbyt racjonalistycznie urządzonym „państwie”.

Pierwotne znaczenie pojęcia *mimesis*, jak wykazał w swej doskonałej dySSERTacji H. Koller⁴, było związane z funkcją pochodną od „mimu”, z funkcją „wyrażania” i przedstawiania przeżyć bohatera w rytualnym śpiewie i tańcu. Teoretyczne podstawy tego pojęcia zawdzięczamy natomiast Pitagorejczykowi. Hipoteza ta jest tym bardziej nęcąca, że ten pierwotny mim religijny jest z historycznego i „technicznego” punktu widzenia jednym z prawdopodobnych źródeł tragedii greckiej.⁵... Jest on poza tym jednym z czynników konstytuujących sceniczne wystawienie dramatu. To pierwotne znaczenie terminu „*mimesis*” jest również szeroko stosowane przez Platona w odniesieniu do tańca i muzyki. Mówiąc o naśladowaniu przez te sztuki ludzkich zachowań (*tropoi*), podkreśla ich funkcję wyrażania charakteru⁶. W jego dialogach możemy właśnie obserwować stopniowy proces rozwoju, a raczej rozszerzania zakresu tego pojęcia. Ogniwo pośrednie może stanowić przeniesienie nazwy *mimesis* z dziedziny tańca i muzyki na oznaczenie czynności poety dramatycznego. Dokonując w trzeciej księdze *Państwa* oceny poezji ze względu na jej formę podaw-

¹ *Państwo*. 595 b-c (tłumaczenie Wł. Witwickiego).

² Tamże 596 e.

³ Por. H. Koller. *Die Mimesis in der Antike*. Bern 1954 s. 120.

⁴ Tamże; Polemizuje z tą hipotezą G. F. Else. *Imitation in the fifth Century*. „*Classical Philology*” 53:1958 s. 73 nn.

⁵ A. Lesky. *Die griechische Tragödie*. München 1958.

⁶ *Prawa* 655 d.

czą i dzieląc ją według tego kryterium na rodzaj czysto narracyjny, (poezja liryczna), mieszany (epos) i dramatyczny, za najbardziej „naśladowczy” uznaje Platon rodzaj dramatyczny, dlatego właśnie, że poeta przemawia tu nie we własnym imieniu, lecz wciela się niejako w różne postaci, przejmując funkcję aktora. *Mimesis* określa tamże jako „upodobnienie się poety głosem lub wyglądem do kogoś innego”⁷. Gdy zestawimy to z następną wypowiedzią, w której mówi: „gdyby się poeta w żadnym miejscu nie ukrywał, to by cały poemat prowadził bez naśladowania”, możemy stwierdzić, że znaczenie *mimesis* jest tu jeszcze bliskie pierwotnemu oznaczeniu tym słowem czynności mima, jaką przejmuje teraz poeta, gdy wciela się w przedstawiane postaci i pragnie za pomocą odpowiedniej stylizacji wyrazić przeżycia i charakter tych postaci.

W *Kratylosie* (423 B), gdzie ma miejsce dyskusja na temat teorii języka, stwierdza Platon, że „słowo jest dźwiękowym naśladownictwem przedmiotu naśladowanego”. Jak wynika z szerszego kontekstu, ma tu na myśli nie tylko wewnętrzny, istniejący na zasadzie onomatopei, związek dźwięku słowa z jego desygnatem, lecz również, a może nawet głównie, związek umowny, gdzie dźwięk słowa ma charakter symbolu ewokującego wyobrażenie jakiejś rzeczywistości. W tym samym sensie również Arystoteles w *Retoryce* (1404 a 20) nazywa słowa „naśladownictwami”.

Pojęcie *mimesis* jest wprowadzone do tej definicji przede wszystkim, jak się zdaje, dla zaznaczenia różnicy ontologicznej między przedmiotem oznaczanym a jego obrazem symbolicznym zapisanym w dźwięku słowa, dla zaznaczenia, że są to dwie różne ontologicznie płaszczyzny rzeczywistości. Jest tu więc w pewnym sensie nawiązanie do tego rozumienia pojęcia *mimesis*, jakie nadał mu Platon w X księdze *Państwa*, gdy wprowadził je na oznaczenie procesu twórczego w sztukach plastycznych, mocno przy tym akcentując, że realny człowiek i jego obraz stworzony przez malarza czy rzeźbiarza należą do dwu różnych porządków rzeczy. Obraz ten nie musi być poza tym wierną kopią rzeczywistości. Lepiej nawet, jeśli przedstawia ją w formie idealizującej, a więc taką, jaką być powinna (*Państwo* 472 D; *Prawa* 668 B). O ile sprawę podobieństwa przedstawionego przez sztukę przedmiotu do rzeczywistości przedstawianej traktował dość liberalnie, o tyle mocno akcentował nieautonomiczność i nierealność rzeczywistości stworzonej w procesie mimetycznym.

Dla uzupełnienia listy znaczeń, jakie łączono ze słowem „mimesis” przed Arystotelesem, należy jeszcze kilka słów poświęcić wspomnianej wyżej koncepcji Pitagorejczyków, tym bardziej że świadectwo o niej daje sam Arystoteles. Z jego *Metafizyki* (987 b 11) dowiadujemy się, że Pitagorejczycy, mówiąc o *mimesis* w muzyce, rozumieli ją jako relację licz-

⁷ *Państwo* 393 c.

bową między wysokością tonu a długością struny. Koncepcję pitagorejską rozwinąć miał szerzej Damon, na którego powołują się rozmówcy Platónowego *Państwa* (400 B nn). Uwypuklił on zwłaszcza ścisłą relację między harmonią a duszą, stwierdzając jednocześnie (jeżeli nie jest to twierdzenie samego Platóna), że odpowiednie rodzaje melodii i rytmu ewokują odpowiednie sposoby zachowań człowieka. Z kontekstu dyskusji, w której chodzi o ustalenie i ocenę wychowawczych aspektów sztuk naśladowczych posługujących się melodią, rytmem i mową, wynika, że u podstaw tej oceny leży przeświadczenie, iż w wyniku naśladownictwa następuje w duszach odbiorców upodobnienie się do charakteru i zachowań postaci naśladowanych. Sam Platón, uznając „naśladowczą” naturę człowieka, widzi w niej podstawę moralnego osłabienia charakteru i osobowości. Z naśladowania rodzi się przyzwyczajanie, które może stać się drugą naturą. Mimesis jest rozumiana jako proces utożsamiania się z postacią naśladowaną, przyjęcia i zaakceptowania jej cech jako własnych, a więc jako — *impersonatio*. Negatywną stronę sztuk naśladowczych widzi Platón również w ich sile oddziaływania na uczucia odbiorców. „Naśladownictwo poetyckie — pisze — karmi i podlewa te dyspozycje, które by powinny uschnąć i kierownictwo nad nami oddaje tym skłonnościom, które same kierownictwa potrzebują, jeżeli mamy się stać lepsi i szczęśliwsi”⁸. Kryteria jego negatywnej oceny sztuki były czysto zewnętrzne: jej stosunek do prawdy (*orthotes*) i funkcja społeczna. Nie krytykował natomiast sztuki z estetycznego punktu widzenia. Broniąc stanowiska, że do prawdy dochodzi tylko racjonalna filozofia posługująca się metodą dialektycznego rozumowania, musiał w polemice z relatywizmem sofistów odrzucić poezję jako źródło wiedzy i prawdy. Uznał, że nie można jej pod tym względem traktować serio, gdyż przeważnie jest ona rodzajem „zabawy”, nastawionej głównie na dostarczenie p r z y j e m n o ś c i.

Padane wyżej przykłady użycia terminu *mimesis* w odniesieniu do sztuk nazywanych przez nas pięknymi wyczerpują w zasadzie podstawowe znaczenia tego pojęcia zastane przez Arystotelesa. Przyjmijmy je zatem jako punkt wyjścia dla ustalenia zakresu tego pojęcia i jego funkcji w teorii literackiej *Poetyki*.

Każdemu, kto chce zrozumieć właściwe znaczenie kluczowego dla rozważań o sztuce poetyckiej pojęcia *mimesis*, narzuca się najpierw pytanie: czy Arystoteles używa tego pojęcia w jakimś specyficznym znaczeniu, czy raczej posługuje się którymś ze znaczeń obiegowych w jego epoce, skoro nie podaje jego definicji.

Już od dawna znaczna większość badaczy i komentatorów *Poetyki* uważając, że Arystoteles przejął od Platóna ten termin, zastrzega się rów-

⁸ Tamże 606 d.

nocześnie, że nadał mu nowe znaczenie. Na pytanie, jakie jest to znaczenie, padają jednak odmienne odpowiedzi. Przyjmuje się na ogół, że dla Platona *mimesis* znaczyło przede wszystkim tyle, co kopiowanie, tworzenie lustrzanego odbicia rzeczywistości. Oczywiście nie łatwo pogodzić takie rozumienie tego terminu z wielu wywodami Arystotelesa o poezji jako sztuce mimetycznej. Przeczą temu chociażby te jego słowa, w których mówi, że „poeta naśladuje rzeczywistość nie tylko taką, jaką ona jest”, ale również „taką, jaką być powinna” lub „taką, o jakiej się mówi, że jest”⁹. Co więcej — dcwiadujemy się z *Poetyki*, że artysta za pośrednictwem sztuki mimetycznej może przedstawić rzeczywistość, która nie znajduje paraleli w realnie istniejącym świecie, a nawet jej istnienie w jego kategoriach jest niemożliwe. Odpierając tego rodzaju zarzut stawiany sztuce, Arystoteles stwierdza bowiem: „lepiej przez wzgląd na sztukę przedstawić rzecz wiarygodną choć niemożliwą niż możliwą ale nie budzącą wiary”¹⁰. Jak widzimy, prawdopodobieństwo podyktowane względami sztuki jest w tym przypadku zasadą nadrzędną, ważniejszą niż realne istnienie przedstawionej w dziele artystycznym rzeczywistości. Na początku IX rozdziału *Poetyki* stwierdza zaś, „że zadanie poety nie polega na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć jako możliwe i prawdopodobne”. Na podstawie tego kryterium określa następnie różnicę między poezją i historią: „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą a drugi wierszem, bo dzieło Herodota możnaby ułożyć wierszem i pozostanie ono tak samo historią, jak jest nią w prozie. — Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć”¹¹. Skoro pisarz historyczny, który dąży przecież do stworzenia możliwie wiernego obrazu rzeczywistości, nie może zyskać miana poety-naśladowcy, chociażby pisał wierszem, jasno stąd wynika, że o istocie poetyckiej *mimesis* w rozumieniu Arystotelesa nie decyduje ani wiersz, ani też wierne odtworzenie rzeczywistości w jej historycznym i przypadkowym biegu. Stosunek wierności świata przedstawionego do rzeczywistości pozaliterackiej nie odgrywa więc w procesie „poetyckiego naśladowania” istotnej roli. Arystoteles stwierdza bowiem następnie: „A gdyby nawet poeta przedstawił przypadkiem wydarzenia rzeczywiste, nie przestanie z tej racji być twórcą, bo przecież nic nie stoi na przeszkodzie, aby niektóre ze zdarzeń rzeczywistych działy się zgodnie z prawdopodobieństwem, a właśnie dzięki temu jest on poetą”¹². Wypowiedź ta po-

⁹ *Poetyka*, 1460 b, 10.

¹⁰ Tamże, 1461 b, 10.

¹¹ Tamże, 1451 b, 5-10.

¹² Tamże 1451 b, 30.

zwala już w sposób pozytywny określić pewne aspekty rzeczywistości tworzonych w procesie mimetycznym. Jest to, jak widzimy, rzeczywistość celowa ukonstytuowana i uporządkowana, oczyszczona z wszelkiej przypadkowości, inaczej mówiąc — wyrażająca to, co istotne, możliwe, prawdopodobne lub konieczne. Jest to najczęściej rzeczywistość w stosunku do istniejącego świata tylko p o t e n c j a l n a. W sposób wyraźny zaznacza Arystoteles jej specyficzną odrębność, a nawet wyższość od rzeczywistości pozartystycznej, która tylko przypadkiem może posiadać te właśnie cechy, dzięki którym mogłaby stać się bezpośrednim przedmiotem przedstawienia w dziele sztuki literackiej. Istotnym elementem, który decyduje, czy utwór zasługuje na miano utworu poetyckiego jest *mimesis* realizowana w jego konstrukcji fabularnej. Arystoteles w tym samym rozdziale stwierdza bowiem, że „poeta musi być raczej twórcą fabuły niż wierszy, skoro naśladownictwo czyni zeń poetę i skoro tym co naśladuje jest akcja”. *Mimesis* jest więc rozumiana jako akt twórczy, akt kreowania rzeczywistości potencjalnej, ale zarazem obiektywnej, bo odzwierciedlającej aktywne życie ludzkie, działalność człowieka znaczącą i nieprzypadkową. Nic więc dziwnego, że najwyższym przejawem twórczego aktu, który Arystoteles określa mianem „naśladowania” jest twórczość poety tragicznego, a najwyższym wytworem procesu mimetycznego — tragedia.

Naczelną zasadą, którą kieruje się poeta tworząc rzeczywistość artystyczną, jest według Arystotelesa zasada prawdopodobieństwa rozumiana jako czynnik strukturalny. Pozwala ona wyeliminować wszelką przypadkowość w doborze i układzie elementów przedstawianego świata, zapewnić mu jednolitość i spójność oraz siłę specyficznego oddziaływania na odbiorców. Jest to więc rzeczywistość w pełni autonomiczna, a nie „odbicie odbicia”. W pojęciu *mimesis*, którym jest ona wielokrotnie określana, tkwi jednocześnie i jest zaakcentowany istotny element charakteru tej rzeczywistości, określający jej aspekt ontologiczny. Jest to zawsze rzeczywistość stworzona przez zamysł artysty, zmyślona lub celowo ukonstytuowana, istniejąca jako swego rodzaju a n a l o g i a w stosunku do świata realnego.

Jak słusznie zauważa R. Ingarden¹³, poecie, gdy mówi o tym, co wedle Arystotelesa „mogło być” nie chodzi o to, czy naprawdę było tak lub nie było, a jedynie, czy to, o czym mówił jest we własnościach swych i ewentualnie w swym przebiegu takie, iż nadawałoby się dzięki swym własnościom na pewien fakt. Lecz o faktyczność tego faktu już mu nie chodzi, ani też go nie stwierdza, bo przecież najczęściej dobrze wie, że na-

¹³ *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*. W: *Studia z Estetyki*. Warszawa 1966 s. 357.

prawdę nie było tego faktu, a chodzi mu jedynie o uposażenie pewnych przedmiotów pozorujących faktyczność pewnego zdarzenia [...] o to, żeby tylko udać, że się tak, a tak stało". Jednym z aspektów *mimesis* jest więc według Arystotelesa fakt udawania, tworzenia specyficznego rodzaju pozornej rzeczywistości, która stanowi pewnego rodzaju analogię do rzeczywistości pozaartystycznej. *Mimesis* jest tu w pewnym sensie synonimem pojęcia *apate* (oszustwo), jakim określił w formie dowcipnego paradoksu tragedię Gorgiasz: „Tragedia jest „oszukaństwem” (*apate*) ale takim, w którym oszukujący (autor) jest sprawiedliwszy od nieoszukującego, a oszukany (widz) mądrzejszy od nieoszukanego.”¹⁴ Jak uprzednio wspomniano, również Platon określając mianem *mimesis* rzeczywistość przedstawioną w dziele sztuki, miał na myśli jej odmienność ontologiczną. Pod tym względem rozumienie tego pojęcia przez Arystotelesa nie odbiega od koncepcji Platonskiej. Odmienne są jednak biegunowo dla obydwu filozofów konsekwencje wynikające z tego faktu. Platon podkreślił przede wszystkim iluzyjność przedmiotów przedstawionych przez sztuki mimetyczne i odmówił im wszelkiej realności. Na tej podstawie w świetle swojej teorii idei odmówił sztukom mimetycznym głębszych walorów poznawczych i etycznych i wyłączył je ze swego systemu wychowawczego. Uznał je za dziecinną i cczą zabawę, która ludziom niewykształconym filozoficznie wydaje się piękna, ale w istocie nie zawiera nic poważnego, ponieważ stwarza tylko pozory i złudę rzeczywistości.

Przeciw takiemu stanowisku Platona, przeciw takiej jego teorii estetycznej, która podważyła rzeczywiste osiągnięcia sztuki helleńskiej, wystąpił z ukrytą polemiką Arystoteles, przyjmując za podstawę zarówno całej swojej filozofii, jak też teorii sztuki otaczającą go rzeczywistość oraz realność jej istnienia. Nie odmówił tej realności również wytworom „sztuk mimetycznych”. Przyznał im nie tylko pełnię bytu, ale zarazem autonomię. Fakt, że podstawowym prawem, jakie rządzi rzeczywistością tworzoną w procesie mimetycznym, jest zasada prawdopodobieństwa i stosowności, rzutuje jednocześnie na jej specyficzną strukturę ukonstytuowaną celowo i dostosowaną do pełnienia specjalnych funkcji. Struktura ta musi być tego rodzaju, aby dzieło sztuki mogło wywrzeć na odbiorcy odpowiednie wrażenie, aby się podobało, bawiło lub, jak w wypadku tragedii, wzruszało, a nawet prowadziło do przeżycia pewnego rodzaju wstrząsu i sprawiało specyficzną przyjemność, która dokonuje się poprzez *katharsis*.

Arystoteles dostrzegając autonomiczny charakter dzieł sztuki literackiej, podjął jednocześnie próbę odkrycia i sformułowania rządzących nim

¹⁴ Frg. B 23 Diels.

praw i zasad. Są to zasady i normy w głównej mierze estetyczne, określające budowę i charakter poszczególnych elementów dzieła sztuki, ich organiczny związek, funkcje i działanie zmierzające do wywołania w ostatecznym efekcie u odbiorcy wspomnianej właśnie szczególnej przyjemności.

W wypadku tragedii mówi więc o konstrukcji artystycznej dramatu, o jedności jego akcji, odpowiednim układzie zdarzeń połączonym z perypetią i rozpoznaniem, o właściwym doborze bohaterów, zawartości myślowej ich wypowiedzi, o odpowiedniej i dostosowanej do rodzaju dzieła formie językowej, czy wreszcie o wystawie scenicznej. Przywiązuje, jak widzimy, wielką wagę przede wszystkim do ukazania pewnych szczególnych związków między składnikami samego świata przedstawionego. Wszystkie wymogi, jakie stawia twórcom dobrej, modelowej niejako poezji, dotyczą organizacji i uprawdopodobnienia świata przedstawionego, dzięki czemu świat ten może sprawić wrażenie rzeczywiście istniejącego, prawdziwego — a co więcej — zyskuje siłę działania na wyobraźnię i uczucia odbiorców, jakiej realnie istniejąca rzeczywistość nigdy nie posiadała. W tym właśnie sensie jest to świat autonomiczny, rządzony właściwymi sobie prawami natury estetycznej. Zbudowany jest ze specyficznych składników, które wszystkie bez wyjątku wchodzą w zakres pojęcia *mimesis*. Dzieli je Arystoteles według tego właśnie kryterium na trzy rodzaje: przedmioty naśladowania, środki, czyli tworzywo, jakim posługuje się „naśladowca”, i sposób, czyli forma, w jakiej przebiega proces „naśladowczy”. Nic nie wskazuje na to, by o doskonałości dzieła zbudowanego z takich właśnie elementów „mimetycznych” miało decydować w teorii Arystotelesa uzyskanie maksymalnego podobieństwa do świata realnego. Arystoteles nie przykłada w swojej teorii poezji najmniejszej wagi do zagadnienia, w jaki sposób wytworzyć w dziele poetyckim podobizny przedmiotów pozaartystycznych. Rozpatrując zarzuty stawiane sztuce, stwierdza wręcz, że przedstawienie czegoś niezgodnie z rzeczywistością nie jest istotnym błędem w sztuce naśladowczej:

„Jeśli artysta przedstawi np. konia, który podnosi jednocześnie obie prawe nogi, lub coś, co byłoby niemożliwe z punktu widzenia medycyny, czy jakiegokolwiek innej sztuki, nie jest to błąd istotny dla sztuki poetyckiej”. I nieco dalej — „Mniejszy to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób „nienaśladowczy”” (1460 b).

Wynika stąd, że można przedstawić jakiś przedmiot zgodnie z jego wyglądem (sarnę bez rogów), a mimo to nie zostanie zachowana zasada „naśladownictwa”, nie będzie to przedstawienie zgodne z *mimesis*. W tym samym rozdziale czytamy następnie, że „poeta popełnia natomiast błąd przeciw sztuce, jeśli przeprowadza „naśladownictwo nieudolnie”.

Powyzsze stwierdzenia wskazują jednoznacznie, że „umiejętność naśladowania nie łączy się w rozumieniu Arystotelesa z odtworzeniem przez sztukę wiernego obrazu rzeczywistości, lecz raczej z przedstawieniem tejże rzeczywistości w sposób artystyczny, tj. zgodny z wewnętrznymi prawami sztuki, którym tak wiele miejsca wyznacza on w swych rozważaniach. Jeśli niedoskonałość sztuki łączy się z „nieudolnością” (adynamia) twórcy, to tym samym prawidłowo przebiegający proces mimetyczny musi się opierać na *dynamis*, tj. na zdolności, umiejętności i znajomości sztuki tworzenia. Skoro więc „mimetycznie” znaczy tu tyle, co — artystycznie, skoro oznacza proces stwarzania specyficznej rzeczywistości według określonych zasad estetycznych, staje się zrozumiałe, dlaczego ten właśnie termin uczynił Arystoteles kluczowym pojęciem w swych rozważaniach na temat sztuki poetyckiej, która jako jedna ze sztuk w swym celowym i zorganizowanym procesie twórczym opierać się musi na pewnych prawidłowościach i zasadach.

Warto z kolei zauważyć, że dla Arystotelesa proces mimetyczny realizujący się w sztuce jest w pewnym sensie analogiczny do procesu kosmologicznego natury. Taką właśnie myśl zawiera jego aforystyczne stwierdzenie przez sztukę podobizm wytworów natury, lecz o stosunek analogii najmniej, jak często w oderwaniu od kontekstu się interpretuje, o odtwarzanie przez sztukę podobizm wytworów natury, lecz o stosunek analogii (wyrażony przez pojęcie *mimesis*), według której sztuka (*techne*) na pałszczyźnie ludzkiej jawi się jako taki sam proces stwarzania przedmiotów rzeczywistości, który znajdujemy u podstaw istnienia wszystkiego, co stwarza natura¹⁵. Proces ten w obydwu wypadkach opiera się na związku materii (*hyle*) z konstytuującą ją formą (*eidōs*). Jest więc procesem hylemorficznym. Sztuka podobnie jak natura dąży do zrealizowania odpowiedniego celu, wykorzystując niekiedy środki natury, jej metodę tworzenia, jako że natura jest w pewnym sensie nieświadomym artystą¹⁶. Musimy bowiem pamiętać, że „natura” (*physis*) dla Arystotelesa nie jest światem istniejących przedmiotów rzeczywistości, lecz siłą stwarzającą oraz zasadą kierującą powstaniem i rozwojem świata. W tym samym kontekście filozof dodaje, że „sztuka uzupełnia naturę, w tym czego natura nie jest w stanie sama wytworzyć”. Pod pojęciem sztuki ma w tym wypadku Arystoteles przede wszystkim na myśli sztuki użytkowe¹⁷. Nic nie wskazuje jednak na to, żeby używając ogólnego pojęcia *techne*, miał z nie-

¹⁵ Problem ten szerzej omawia: A. Mansion. *Introduction à la physique aristotelicienne*. Louvain 1913.

¹⁶ Por. S. H. Butcher. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. London 1899 s. 117.

¹⁷ Wykazuje to S. H. Butcher (Tamże).

go wykluczyć w tym porównaniu z naturą sztuki mimetyczne. Podkreśla przecież często ich aspekt twórczy i potwierdza go przez stosowane przez siebie ich nazwy, złożone z określenia aspektu rzeczywistości, której dotyczą oraz z formy pochodzącej od czasownika *poiein* — tworzyć¹⁸. Można zatem powiedzieć, że analogia, jaką dostrzega Arystoteles między naturą i sztuką, potwierdza i uwydatnia proces stwarzania nowej niejako rzeczywistości przez artystę lub rzemieślnika i podnosi rangę ich działalności do rangi procesu hylemorficznego natury. Nie każda tego rodzaju działalność wytwórcza człowieka jest jednak „naśladownictwem” w ściślejszym znaczeniu tego słowa, w jakim używa go w *Poetyce*. W tym ściślejszym znaczeniu, jak stwierdza Crane¹⁹, „mimesis” ma miejsce wówczas, gdy udaje nam się za pomocą sztuki stworzyć analogon jakichś naturalnych procesów lub form w materiale, który w sposób naturalny (sam przez się) ich nie zakłada, tak aby ów analogon rozporządzał podobną jak one siłą oddziaływania na inne rzeczy lub na nas”. I następnie dodaje, że w ujęciu Arystotelesa „dzieło może uzyskać nazwę mimesis, jeśli jest wystarczająco zrozumiałe jako konkretna całość, przy założeniu, że poeta tworząc je wykorzystał pewne możliwości języka, aby stworzyć w nas iluzję ludzkich istot, które w mniej lub bardziej podobny sposób jak my działają i są zdolne przez to działanie wywołać analogiczne przeżycia uczuciowe, jakie zwykle wywołują w nas tego rodzaju charaktery, działania lub doznania w realnym życiu, gdy oglądamy je jako bezstronni lecz sympatyzujący widzowie”²⁰.

Dokonana przez współczesnego teoretyka literatury próba syntetycznego ujęcia arystotelesowskiej koncepcji *mimesis* w ramach ścisłej analogii między właściwościami świata przedstawionego w dziele sztuki artystycznej i realnie istniejącej rzeczywistości musi budzić w świetle całości wywodów Arystotelesa o sztukach mimetycznych zrozumiałe zastrzeżenia. Nie uwzględnia ona przede wszystkim autonomicznego charakteru świata przedstawionego w dziele sztuki i przypisuje mu te same cechy, jakie posiada rzeczywistość pozaartystyczna. Arystoteles tymczasem kładzie silny akcent na odmiennność charakteru oddziaływania rzeczywistości przedstawionej w sztuce i rzeczywistości świata realnego. Stwierdza przecież na wstępie IV rozdziału *Poetyki*, że nawet to, czego oglądanie w rzeczywistości budzi w nas odrazę, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjem-

¹⁸ Np. malarstwo — „eikonopoiia”, rzeźbiarstwo — „agalmatopios,” muzyka — „melopoiia”, epos — „epopoiia” itd.

¹⁹ R. S. Crane. *Poetic structure in the language of Aristotle*. W: *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*. University of Toronto. 1953 s. 48.

²⁰ Tamże.

nych zwierząt czy trupów, to samo starannie przedstawione na obrazie sprawia nam dużą przyjemność”.

Wyraźnie on odgranicza tu dwie odmienne płaszczyzny semantyczne: płaszczyznę rzeczywistości i płaszczyznę estetyczną. Przez ich zestawienie obok siebie tym mocniej podkreśla istniejącą między nimi różnicę, która znajduje odzwierciedlenie nawet w użyciu odmiennych czasowników na oznaczenie czynności widzenia przedmiotów rzeczywistych i przedstawionych: na przedmioty rzeczywiste „patrzmy” (ὁράω), przedmioty przedstawione na obrazie „oglądamy” (θεορέω). Mimo że te same przedmioty w rzeczywistości są odrażające, w przedstawieniu mimetycznym sprawiają przyjemność, chociaż są przedstawione z maksymalną wiernością.

Spojrzymy z kolęi, jakie uzasadnienie znajduje Arystoteles dla wyjaśnienia, że „naśladownictwa” mogą się nam podobać.

„Wynika to stąd, że poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom. Dlatego również czerpiemy przyjemność z oglądania obrazów, bo patrząc na nie możemy poznać i rozmyślać nad tym, co każdy z nich przedstawia. A jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawi nam nie „wytwór naśladownictwa” (*mimema*), lecz raczej staranne wykonanie dzieła, jego koloryt, lub inne tego rodzaju zalety”.

Podnosi on tu na nowo znaczenie aspektu dydaktycznego związanego z *mimesis*, o którym mówił na samym początku tego rozdziału, ale już nie w kategorii argumentacji antropologicznej, jaka miała tam miejsce. Tym razem jako podstawę wyjaśnienia wprowadza rozróżnienie płaszczyzny przedmiotu realnego i jego przedstawienia, dostrzegając możliwość refleksji wynikającej z porównania obydwu płaszczyzn rzeczywistości. Rozmyślać znaczy więc w tym kontekście — zrozumieć, a zrozumieć to znaczy porównać. Moment odniesienia stanowią więc dwie płaszczyzny ontologiczne: rzeczywistość i fikcja, łączącym je elementem jest natomiast siła procesu mimetycznego. Jeśli porównanie obydwu płaszczyzn rzeczywistości ma dostarczyć przyjemności estetycznej połączonej z wysiłkiem intelektualnym, obraz nie powinien być oczywiście zbyt wierną kopią realnego przedmiotu. Skoro więc Arystoteles mówi w tym wypadku o możliwie wiernym przedstawieniu przedmiotów naśladowanych, to albo musiał zdawać sobie sprawę z faktu pewnej schematyzacji przedstawionego świata i tę wierność rozumiał jako uchwycenie przez artystę tylko pewnych, istotnych jego rysów, albo tę intelektualnie nacechowaną przyjemność łączył z podziwem dla umiejętności artysty w uzyskaniu maksymalnego podobieństwa, którego wszystkie aspekty mogło ujawnić porównanie z obrazem zachowanym w pamięci widza. Biorąc pod uwagę rozpoczynającą się

o owym okresie tendencję realistyczną w malarstwie i rzeźbie, musimy przyjąć jako bardziej prawdopodobną tę drugą alternatywę. Nie wyklucza ona przy tym walorów estetycznych przedstawienia mimetycznego, potęgujących radość złączoną z percepcją dzieła sztuki. Tym niemniej w tym świetle staje się oczywiste, że Arystoteles z pojęciem *mimesis* wiązał obok koncepcji czystej twórczości, analogicznej do twórczego procesu natury, pewną reprezentatywność związaną z odtwarzaniem przez sztukę podobizny istniejącej rzeczywistości. Koncepcje te w teorii Arystotelesa nie wydają się jednak sprzeczne, nie wykluczają się, ale raczej uzupełniają ze względu na wspólną im redukcję do pewnego rodzaju stylizacji rzeczywistości przedstawionej. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że koncepcja *mimesis* jako „przedstawienia odtwarzającego” dotyczy sztuk plastycznych, natomiast związana z pojęciem „aktu twórczego” — sztuki literackiej. Ekspresywną natomiast koncepcję *mimesis* zgodnie z tradycją stosuje do tańca i muzyki, gdy mówi, że „tancerze za pomocą rytmicznych ruchów naśladują (tj. wyrażają) i charaktery, i doznania, i działania” (1447 a 25).

LA VALEUR ET LA FONCTION DE LA „MIMESIS”
DANS LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

R é s u m é

Pour mieux comprendre la valeur de la „mimesis” dans la *Poétique* d'Aristote on fait tout d'abord une courte analyse sémantique de cette notion dans les écrits de ses prédécesseurs et surtout dans les dialogues de Platon, d'où probablement Aristote l'a reprise comme la base pour sa théorie littéraire. Cette analyse a permis de constater que la notion de mimesis se rattache originairement au substantif „mimos” et s'enracine dans une forme de „représentation” au sens théâtral du mot. Cette signification est approuvée par Platon, qui identifie dans le III^e livre de la *République* le texte intégralement mimétique et le discours direct du texte théâtral. Pour Aristote cependant la tragédie et l'épopée ne s'opposent plus en termes de degré mimétique. Il étend le terme de la mimésis sur toute la création littéraire et artistique en s'appuyant, peut-être, sur un autre sens de cette notion, admise aussi par Platon et comprise comme une création de l'illusion de la réalité. Pour Aristote le monde créé par un artiste n'est plus pourtant une copie de réalité, mais plutôt en est un analogue.

A la lumière de la philosophie aristotélicienne on peut trouver aussi un rapport d'analogie entre le processus naturel et le processus mimétique. Ce dernier est le même processus Hylémorphique, créateur d'objets que l'on trouve à la base de tout existant physique produit par la nature. Le monde créé dans ce processus mimétique est autonome, construit selon la règle du nécessaire ou du vresemblable. Cette règle fonctionne comme un filtre qui sépare et sélectionne les seuls arrangements acceptables. Toute activité mimétique suppose alors un filtrage qui met en évidence la composante „kathartique” de la mimesis.