

Małgorzata Budzowska*

INTERPRES NEC IMITATOR IN ARTUM. KWESTIA INTERTEKSTUALNEJ MIMESIS W ARS POETICA HORACEGO I W SCHOLIACH¹

Wedle współczesnych badań neurofizjologicznych zachowania mimetyczne człowieka stanowią istotę jego istnienia w grupie społecznej². Wiedział już o tym Arystoteles, gdy pisał:

τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Instynkt naśladowczy (μιμεῖσθαι) jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą **najbardziej zdolną do naśladowania (μιμητικώτατόν)**. Przez **naśladowanie (μιμήσεως)** zdobywa podstawy swej wiedzy, a **dzieła sztuk naśladowczych (μιμήμασι)** sprawiają mu prawdziwą przyjemność (*Poetyka* 1448b, 6–9; podkr. M. B.)³.

Naśladowanie pozwala na rozwój umiejętności społecznych, w tym najistotniejszych w kontaktach międzyludzkich uczuć – empatii i sympatii. „Wczuwanie się” (empatia) oraz „współodczuwanie” (sympatia), jako uczucia warunkujące istnienie wspólnoty, bazują na idei upodobnienia, mimetycznej próby współdziałania *pathos*. Są one również warunkiem *sine qua non* relacji zachodzącej pomiędzy dziełem sztuki – i pośrednio jego autorem – a odbiorcą. Recepcja dzieła sztuki

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Klasycznej, e-mail: malgorzata.budzowska@op.pl.

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Cf. G. Rizzolatti, L. Craighero, *The Mirror-Neuron System*, “Annual Review of Neuroscience” 2004, vol. 27, s. 169–192.

³ Cytaty z oryginału *Poetyki* Arystotelesa podaję na podstawie wydania: *Aristotle’s Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Press, Oxford 1966. Natomiast cytaty z polskiego tłumaczenia *Poetyki* Arystotelesa podaję za wydaniem: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.

wydaje się powiem polegać właśnie na umiejętności empatycznego lub sympatycznego (zależnie od proponowanego medium) uczestnictwa w zdarzeniu estetycznym⁴. Mimetyczny charakter działań twórczych, polegający na tworzeniu światów prawdopodobnych, czyli takich, które odbiorca może współodczuwać lub się w nie wczuwać, stanowi ich warunek możliwości. Identyfikacja – intelektualna czy emocjonalna – odbiorcy z dziełem sztuki jest bowiem, jak zauważył Lessing⁵, kontynuacją procesu *mimesis* zapoczątkowanego działaniem twórczym autora. „Produkcja” dzieła sztuki, dla której przedmiotem naśladowania jest ludzkie działanie⁶ lub natura, zachodzi w obrębie danego medium wraz z jego wszelkimi ograniczeniami, a następnie jest reprodukowana w procesie recepcji, gdy odbiorca podejmuje próbę odtworzenia świata wcześniej stworzonego przez artystę, czyli *de facto* powtarza jego działanie. Bardziej szczegółowo ujął to Paul Ricoeur w swoim potrójnym modelu *mimesis*: „Czytelnik jest tym operatorem *par excellence*, który poprzez działanie – akt lektury – zyskuje jedność przejścia od *mimesis*₁ do *mimesis*₃ poprzez *mimesis*₂”⁷.

*Mimesis*₁ jest prefiguracją pola akcji i dotyczy podstawowych kompetencji w zakresie umiejętnego językowego konstruowania siatki semantycznej akcji (kto, jak, dlaczego etc.), umiejętności stosowania symbolicznych pośredników akcji oraz zdolności rozpisania ich w czasie. Co istotne, kompetencja ta, jakkolwiek w różnym stopniu, wymagana jest zarówno po stronie autora, jak i odbiorcy,

⁴ Mówiąc o „zdarzeniu estetycznym”, mam na uwadze fakt, iż recepcja dzieła sztuki, niezależnie od jego medium, zawsze jest procesem, „zdarzeniem” i działaniem. Jego charakter empatyczny czy sympatyczny zależy od medium. Przyjmując źródłowe znaczenia empatii i sympatii, proces empatycznego odbioru dzieła następowałby w przypadku kontaktu z dziełem sztuki o stabilnej i skończonej formie, tj. obrazem, rzeźbą, podczas gdy sztuki performatywne, tj. teatr czy performans, ewokowałyby raczej proces sympatyczny z uwagi na fakt cielesnej bliskości z procesem twórczym i jego nieustannym otwarciem na zmianę. Kwestia recepcji filmu wydaje mi się nieoczywista: z jednej strony mamy do czynienia ze sztuką performatywną w zamkniętej formie, która może wywoływać uczucia empatyczne, z drugiej – fakt, że dzieło filmowe bazuje na działaniu w czasie i przestrzeni, czyli na zmianie, może wywoływać w odbiorcy uczucia sympatyczne.

⁵ G. E. Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.

⁶ Cf. Arystoteles, *Poetyka* 1448a1: μιμούνται οἱ μιμούμενοι πρῶτοντας [...] poeci przedstawiają naśladowczo ludzi działających”. Podbielski interpretacyjnie tłumaczy οἱ μιμούμενοι jako „poeci”, podczas gdy określenie użyte przez Arystotelesa oznacza „ci, którzy naśladową”, więc odnosić się może również i do innych twórców.

⁷ “The reader is that operator *par excellence* who takes up through doing something – the act of reading – the unity of the traversal from *mimesis*₁ to *mimesis*₃ by way of *mimesis*₂”. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, transl. K. McLaughlin, D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago–London 1984, vol. 1, s. 53.

dlatego autor powinien posługiwać się kodami rozpoznawalnymi dla odbiorcy. *Mimesis*₂ jest właściwym działaniem autora, który łączy wyżej wspomniane elementy w konfigurację wyobraźniowe stwarzające fabułę. Ricoeur trafnie definiuje istotę naśladowczą takiej konstrukcji, określając ją jako tworzenie quasi-rzeczywistości, „królestwa jak-gdyby” („the kingdom of the *as if*”⁸). Tym samym francuski myśliciel odnawia ideę Arystotelesowskiej *mimesis*, którą Podbielski w swoim wstępie do *Poetyki* opisuje jako „akt twórczy, akt kreowania rzeczywistości potencjalnej, ale zarazem obiektywnej, bo odzwierciedlającej aktywne życie ludzkie, działalność człowieka znaczącą i nieprzypadkową”⁹. Ricoeurowska *mimesis*₃ natomiast jest refiguracyjnym działaniem odbiorcy, który odtwarza świat skonfigurowany przez autora, identyfikując świat wyobrażony z rzeczywistym, to jest odnajdując w nim elementy znane z jego własnej rzeczywistości. Modele Lessinga i Ricoeura akcentują współudział odbiorcy w procesie twórczej *mimesis*, jako że dzieło sztuki dopiero w momencie recepcji zyskuje swoją formę ostateczną.

Rozważając fenomen *mimesis* w kontekście działań twórczych człowieka, greccy myśliciele (Ksenofont, Platon i Arystoteles¹⁰) zaproponowali dla niego szerokie spektrum semantyczno-interpretacyjne. Jednak z uwagi na fakt, iż pojęcie *mimesis* przez kolejne wieki podlegało intensywnym zabiegom reinterpretacyjnym, niezwykle trudno jest dzisiaj wydobyć jego starożytne znaczenie niezapośredniczone późniejszymi komentarzami. Istnieje wiele prac podejmujących to zagadnienie, łącznie z najbardziej wybitnymi i wyczerpującymi opracowaniami Stephena Halliwell¹¹, jednak rzadko kiedy przedmiotem badań nad *mimesis* stają się starożytne komentarze do dzieł literackich, czyli scholia. Wynika to w dużej

⁸ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 64.

⁹ H. Podbielski, *Wstęp* [w:] Arystoteles, *Poetyka*..., s. XLIX–L.

¹⁰ **Ksenofont:** *Anab.* VI. 1.9, *Symp.* II. 21–23; *Mem.* III. 10.1–8. **Platon:** *Crat.* 43b ff., *Rep.* 596ff., *Crat.* 430b ff., *Soph.* 233d–6c, 265–8, *Laws* 667–7, *Rep.* 397a–b, *Crat.* 422e ff., *Phdr.* 252d, 264e, *Protag.* 326a, *Phaedo* 105b, *Laws* 830b, e, 865b, *Soph.* 267a, *Laws* 836e, *Phdr.* 248e, *Rep.* 595b, 597e, *Tim.* 19d–e, *Laws* 668b–c 719c, *Rep.* 596c ff., *Crat.* 423d, *Polit.* 288c, 306d, *Laws* 669a, *Rep.* 392d ff., *Laws* 798d ff., *Rep.* 399a–c, 400a, *Laws* 655dff., 798d ff. **Arystoteles:** *Poet.* I–IV; IX; XXIV–XXV; *Int.* 16a 3ff., *Rhet.* 1404a 21ff., *Pol.* 1340a 28ff. (rozpisanie fragmentów na podstawie: S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 121).

¹¹ Poniżej podaję tylko niektóre z licznych prac Halliwell w tej materii: S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002; S. Halliwell, *Aristotelian Mimesis between Theory and Practice*, [w:] S. Isomaa (ed.) *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, s. 1–22; S. Halliwell, *Aristotelian Mimesis and Human Understanding*, [w:] Ø. Andersen, J. Haarberg (eds.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, Duckworth, London 2001, s. 87–107.

mierze z trudności języka scholiów oraz ich specyfiki stosowania systemu kodów i skrótów wymuszonych sposobem, w jaki powstawały – były to notatki zapisywane na marginesach lub w interliniach tekstu literackiego, dlatego też ich treść musiała być ujęta zwięźle. Rozszyfrowywanie myśli scholiastów wymaga nie tylko znajomości języka starogreckiego lub łaciny, lecz także szerokiej wiedzy z zakresu komentowanej literatury oraz, w miarę możliwości, kontekstów sporządzanych komentarzy. Za niezwykle wartościowe zadanie należy uznać próby zestawiania powszechnie znanych poetyk normatywnych starożytności¹² z komentarzami scholiastów, ponieważ w ten sposób zyskujemy bogatszą perspektywę dotyczącą zarówno norm estetycznych owych czasów, jak i wszelkich ich derywacji omówionych w kontekście konkretnych utworów i autorów. Wszelkie bowiem kompilacje norm estetycznych w jednym traktacie siłą rzeczy grzeszą uogólnieniem lub też mają charakter życzeniowo-idealistyczny, daleki od rzeczywistej praktyki twórczości literackiej. Wartość scholiów w tym zakresie dotyczy zatem faktu, iż są one komentarzami do jednostkowych utworów i autorów, a jako takie śledzą faktyczny rozwój twórczości danego autora i odwołują się do poetyckiej *praxis per se*.

Mając na uwadze wartość *praxis* będącej podstawą dla rozważań teoretycznych, za najbardziej wartościową spośród poetyk normatywnych należałoby uznać traktat Horacego (*List do Pizonów*), który poeta stworzył w oparciu o własną obszerną twórczość. Horacy, będąc kontynuatorem teoretycznych rozważań greckich w tej materii, optuje za kreatywną *mimesis* postrzeganą jako konstruowanie nowych światów z zastanych elementów i ich twórczą „obróbkę”. Jednocześnie rzymski poeta kieruje swoją uwagę ku *mimesis* intertekstualnej, powszechnemu zjawisku naśladownictwa greckich twórców i ich utworów przez rzymskich poetów. Sam fenomen naśladowania autorytetów, ich postaw intelektualno-moralnych oraz procesów twórczych Halliwell określił mianem *mimesis* behawioralnej (*behavioural mimesis*¹³). Naśladowanie postaw i zachowań stanowi podstawę relacji uczeń-mistrz, o czym przypomina fragment z *Memorabiliów* Ksenofonta (1.2.3):

[...] ἀλλὰ τὼ φανερόν ἐστιν τοιοῦτος ὢν ἐλπίζειν ἐποίηι τοὺς συνδιατρίβοντας ἑαυτῷ μιμουμένους ἐκεῖνον τοιούτους γενήσεσθαι¹⁴.

¹² Obok najbardziej znanych utworów, uznawanych za poetyki normatywne starożytności, tj. *Poetyki* Arystotelesa i *Listu do Pizonów* (*Ars poetica*) Horacego, Halliwell wskazuje również na krytyczno-literacki, jakkolwiek fragmentaryczny, charakter rozważań Platona w *Państwie*, Arystofanesa w *Żabach*, Gorgiasza w *Pochwale Heleny*, Izokratesa w *Mowach*, Filodemososa w traktacie *O utworach poetyckich*, czy wreszcie Pseudo-Longinusa w dziele *O wzniosłości* (cf. S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011).

¹³ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics...*, s. 113.

¹⁴ *Xenophontis opera omnia*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1921 (reprint 1971). Tłumaczenie M. Budzowska.

[...] lecz oczywistym jest dla niego to, że sprawi, że jego uczniowie będą mieli nadzieję, że **naśladować go**, staną się tacy [sc. jak on].

Jak dalej wskazuje Halliwell, *mimesis* behawioralna może mieć charakter zwykłej imitacji lub bardziej kreatywnej emulacji¹⁵. Jako próba powtórzenia procesu twórczego autora dzieła, *mimesis* behawioralna zbliża się do refiguracji Ricoeura (i reprodukcji Lessinga). Horacy wyraźnie nawiązuje do emulacyjnego charakteru tej *mimesis*, postulując postawę pozytywnej rywalizacji¹⁶ z oryginałem w celu wzbogacenia go własną inwencją i kreatywnością.

Dominującym twórczym poezji starożytnej, szczególnie w jej gatunkach dramatycznych, były mity. To one stanowiły bazę dla konstruowania świata przedstawionego zarówno w utworach greckich, jak i rzymskich twórców. Elastyczność tworzywa mitycznego, wynikająca z jego wielowariantowości i podatności na zmianę, pozwalała artystom na swobodne operowanie mitemi, jakkolwiek zmiany indeksalne¹⁷ wymagały uzasadnienia oraz komentarza, co często czyniono w prologu lub we wstępie. Forma i treść mitu przynależy bowiem do danego momentu i obszaru kulturowego, wobec czego nie istnieje mit kanoniczny, o którym można powiedzieć, że komunikuje pewną ustaloną i globalną teorię rzeczywistości¹⁸. Mity rządzą się bowiem prawem homeostazy: „Przekształcenia mitu [...] są dyktowane jego związkami z teraźniejszością: ma on legitymizować

¹⁵ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics...*, s. 121. Halliwell cytuje w tym kontekście różne fragmenty z dzieł Platona: *Phdr.* 252d (o naśladowaniu bogów: ἐκεῖνον τιμῶν τε καὶ μιμούμενος εἰς τὸ δυνατόν ζῆν), 264e, *Protag.* 326a (o naśladowaniu poetów: ὁ παῖς ζῆλῶν μιμῆται καὶ ὀρέγεται τοιοῦτος γενέσθαι), *Phaed.* 105b (o naśladowaniu Sokratesa: ἀλλὰ μιμούμενος ἐμέ), *Laws* 830b (o treningu bokserów przez naśladowanie prawdziwej walki: μιμούμενοι πάντα ἐκεῖνα ὁπόσοις ἐμέλλομεν εἰς τότε χρῆσεσθαι περὶ τῆς νικῆς διαμαχόμενοι), 865b.

¹⁶ Por. źródłowe znaczenie łacińskiego słowa *aemulatio* – współzawodnictwo (*Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1998, t. 1; hasło: *aemulatio, aemulationis*). W tym ujęciu *aemulatio* zbliża się do zjawiska mimetycznego pożądania opisanego przez Girarda (R. Girard, *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978; R. Girard, *Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire*, ed. M. R. Anspach, Stanford University Press, Stanford 2004).

¹⁷ Indekssem mitu określam, za Jackiem Wachowskim, tę część mitu, która stanowi rdzeń jego tożsamości (logosu) utrwalonej w wyobraźni kulturowej danej społeczności (J. Wachowski, *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993).

¹⁸ Jak zauważa Jack Goody, mit to „najbardziej lokalnie określony gatunek” (J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 88).

i potwierdzać to, co jest. [...] rzeczy, które przestają mieć znaczenie dla terażniejszości, zostają z nich [mitów] wyeliminowane¹⁹. Wynika z tego oczywista konstatacja, że mit musi pozostawać w zgodzie z rzeczywistością i z aktualnym doświadczeniem danej wspólnoty.

Korpus opowieści mitycznych, dynamicznie rozwijany przez kulturę oralną, stał się repozytorium tematów i motywów dla tragedii greckiej analizującej terażniejszość kultury Greków poprzez działanie sceniczne. Mimetyczna diegeza mitu na scenie rozbudowywała jego znaczenia ku terażniejszości, aktualizowała jego istnienie *hic et nunc*. Nierzadkie były ingerencje w strukturę głęboką mitu (indeks), gdy radykalnej zmianie ulegała jego treść i wynikające z tej zmiany znaczenia konstytutywne dla zaplanowanej przez dramaturga intencji tragicznej²⁰. Sceniczna mediacja mitu w jej starogreckim wydaniu stanowi punkt graniczny między rytualno-kontekstualnym praktykowaniem mitu w kulturach oralnych a jego zapośredniczonym istnieniem w zapisie. Twórca scenariusza sztuki greckiej bazującego na micie był jednocześnie jej reżyserem, wobec czego proces twórczej transformacji mitu znajdował swój kres w wersji scenicznej.

Zapisane wersje tragedii greckich stały się inspiracją dla twórców rzymskich. Uwielbienie, jakim darzono literaturę grecką w Rzymie, często owocowało utworami epigonicznymi, tak jakby rzymscy twórcy obawiali się ingerować w uznaną za doskonałą formę i treść mitu opracowanego w tragedii greckiej. Wydaje się, że właśnie to zjawisko *mimesis* intertekstualnej, będącej w istocie czystą imitacją, stało się jedną z przyczyn, dla których Horacy stworzył swój zarys poetyki w *Liście do Pizonów*. Świadczy o tym poniższy fragment:

publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem
nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum.

Temat publiczny stanie się twym własnym, jeśli
Nie pozostaniesz w kręgu zdawkowej łatwizny
I nie będziesz przekładał wiernie, słowo w słowo,
Byś jako tłumacz nie wpadł w ciasną imitację (w. 131–134)²¹.

¹⁹ G. Godlewski et al. (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 269.

²⁰ Cf. J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

²¹ Oryginalny tekst *Ars poetica* Horacego podaję na podstawie wydania: *The Works of Horace*, ed. C. Smart, J. Whetham, Philadelphia 1836. Polskie tłumaczenie podaję na podstawie wydania: Horacy, *Dzieła wszystkie. Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Liśty – Sztuka poetycka*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996. Podkreślenia M. Budzowska.

Interpres nec desilies imitator in artum – ostatni wers tego fragmentu wydaje się wyraźnie wskazywać na istotę intertekstualnej *mimesis* w ujęciu rzymskiego poety. Określenie *interpres* oznacza pośrednika, tłumacza i komentatora oraz bazuje na spektrum semantycznym opisującym czynność handlu wymiennego, kupna-sprzedaży. Te obrazowe konotacje nawiązują w pełni do sytuacji negocjacji zawiązującej się pomiędzy artystą a dziełem sztuki będącym jego inspiracją, a następnie między stworzonym przez niego dziełem sztuki a jego odbiorcą. Ten łańcuch negocjacyjny pozostaje w nieustannym, dynamicznym porządku cyklicznym, który współczesna nauka nazwała intertekstualnością²².

Jak zostało wyżej wspomniane, własna twórcza *praxis* powinna stanowić punkt wyjściowy i bazę dla rozważań teoretycznych w dziedzinie sztuki. Laboratorium pracy twórczej staje się wówczas weryfikowalnym dowodem prawdziwości głoszonych teorii. W swojej *Ars poetica* Horacy wyraźnie hołduje zasadzie kreatywności w stosunku do doskonałych wzorców greckich, powołując się przy tym na własne doświadczenie, jakkolwiek przestrzega również przed zbytnią dowolnością:

continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta.

Wolno użyć licencji, choć zawsze z umiarem,
A słowo świeżo kute pozyska uznanie,
Gdy źródło greckie, z lekką zmianą (w. 51–53).

Licentia poetica autora musi zachowywać minimalny zarys sygnatury imiennej mitu, jeżeli podejmuje intencjonalny gest ku lekturze rozpoznającej. Przyjemność odbiorcy zasadza się bowiem w dużej mierze na konfrontacji znanych i oswojonych elementów indeksalnych mitu z jego nowymi aktualizacjami. W kontekście kreatywnej intertekstualnej *mimesis* za najbardziej adekwatne zalecenie poety należy uznać myśl ujętą w wersie 134 (*interpres nec desilies imitator in artum*), gdzie Horacy wyraźnie wskazuje istotę działań twórczych, mającą polegać na „interpretacji”, „tłumaczeniu z dodatkiem”. Znalezienie równowagi pomiędzy własną licencją a tekstem oryginału, na który się artysta powołuje, definiuje twórczą kreatywność artysty. Ostrożność dotycząca naśladowania wzorców greckich zostaje częściowo zniwelowana w kolejnych uwagach Horacego, który zachęca do odwagi poetyckiej, mówiąc: „kto nazbyt burz się lęka, ten po ziemi pełza” (w. 28: *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*) i gdy ostrzega, sugerując: „do błędu lęk przed skazą

²² Cf. G. Genette, *The Architext: An Introduction*, transl. J. E. Lewin, University of California Press, Berkeley 1992.

wiedzie” (w. 31: *In uitium ducit culpae fuga, si caret arte*). Ostatecznie zaś podsumowuje: „było i będzie wolno nazwę znaczyć czasem” (w. 59: *signatum praesente nota producere nomen*), co wpisuje się w poprzednie rozważania dotyczące adaptacji mitów znaczonych czasem zgodnie z prawem homeostazy z terażniejszością.

Dopełnieniem definicji *interpres* jest stwierdzenie: „**Mądrość** jest początkiem i źródłem pisania” (w. 309: *scribendi recte sapere est et principium et fons* – podkr. M. B.). W takim ujęciu intertekstualna *mimesis* byłaby działaniem negocjacyjnym pomiędzy źródłem a jego kreatywnym komentarzem. Tak jak ujmował to Arystoteles, działanie mimetyczne twórcy polega na tworzeniu światów na podobieństwo rzeczywistości. Horacy rozwija tę kwestię w dwóch perspektywach: *mimesis* intertekstualnej, gdy twórca inspiruje się „tematem publicznym”, czyli fabułą powszechnie funkcjonującą w wyobraźni zbiorowej, a taką zawsze jest mit, oraz *mimesis per se*, gdy twórca kreuje nowe światy na podobieństwo rzeczywistych. Zasadą obowiązującą w obu przypadkach jest kreatywność, limitowana jedynie zasadą prawdopodobieństwa. To zagadnienie Horacy omawia szeroko na konkretnych przykładach, stwierdzając:

Ficta uoluptatis causa sint **proxima ueris**
ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi.

[R]zecz powabnie zmyślona **ku prawdzie** niech zmierza
niech nie żąda fabuła, by wierzyć, w co zechce (w. 338–339, podkr. M. B.).

Takie tworzenie światów prawdopodobnych komentuje również jeden ze scholiastów, odnosząc się do tragedii Eurypidesa:

καλῶς ὁ Εὐριπίδης μεμίμηται τοὺς ἐν μεγάλαις δυστυχίαις ἐξετα-
ζομένους [...]

Pięknie Eurypides naśladował ludzi doświadczonych w wielkich nieszczęściach [...] (Sch. vet. E. Med. 57, 1–6)²³.

Adekwatne, tj. prawdopodobne, naśladowanie emocji w tragediach Eurypidesa, czyli proces *mimesis per se*, jest przedmiotem pochwał w licznych komentarzach scholiastów. Podobny do powyższego komentarz znajdujemy w *scholion* do *Hipolita uwieńczonego*:

[...] ἄριστα δὲ τὴν ὑπερβολὴν τῆς συμφορᾶς μιμεῖται αὐτὸ τὸ πάθος διεξιῶν. [...]

²³ Oryginał scholiów do dzieł Eurypidesa na podstawie wydania: *Scholia in Euripidem*, ed. E. Schwartz, Berolini 1887. Tłumaczenia M. Budzowska.

Sam przeszywający patos najlepiej naśladuje ogromne pęta nieszczęść (Sch. vet. E. *Hipp.* 672, 1–11).

W scholiach do tragedii Eurypidesa znajdujemy ponadto komentarz dotyczący wspomnianej wyżej *mimesis* intertekstualnej:

τὸν Ὀμηρικὸν Μενέλαον μιμεῖται ὁ Εὐριπίδης ὑπόσπονδον Πολυνεΐκην ἄγων εἰς τὰς Θήβας, ὡς ἐκεῖνος εἰς τὴν Ἴλιον εἰσῆλθε καταθησόμενος τὸν πόλεμον·

Eurypides naśladuje Homerowego Menelaosa, prowadząc Polinejkesa objętego zawieszeniem broni do Teb, tak jak ów [sc. Menelaos] do Troi przybył, gdy wypowiedział wojnę (Sch. vet. E. *Ph.* 170, 1–3).

Scholiasta używa określenia spokrewnionego z *mimesis*, by opisać prawdopodobną inspirację dla poety tragicznego, zaczerpniętą z dzieła Homera. Ów komentarz jest bardzo trafnym przykładem dla definicji kreatywnej *mimesis*, rozumianej jako tworzenie światów z zastanych elementów czy – według słów Horacego – poddawanie tematu publicznego (*publica materies*) prywatnemu prawu (*privati iuris erit*, w. 131). Tragik opowiada inną historię, inny mit, ale chcąc stworzyć prawdopodobny obraz człowieka w danej sytuacji, zbliża się do kanonicznego wzorca takiej postaci, stworzonego wcześniej przez wybitnego poprzednika.

Horacy w swojej *Ars poetica* jest rzecznikiem twórczości będącej odważnym kreowaniem światów, której nieobca jest tradycja literacka i która czerpie z przeszłości to, co najlepsze, adaptując zastane wzorce do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej i do obowiązujących trendów w sztuce. Tak rozumiane działanie artystyczne chroni twórcę przed zarzutem „ignorancji w sztuce” (w. 262: *ignoratae premit artis crimine turpi*), gdyż jego zadaniem jest „wertowanie greckich przykładów w dzień i w nocy” (w. 268–269: *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*). Jednocześnie Horacy przypomina, że „>cokolwiek zamyślą malarze i poeci, zawsze tworzą śmiało». Wiem to, do tej swobody zmierzam i ją daję” (w. 9–11: „*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*”. / *scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim*). Podążanie ścieżką swobody twórczej ma jedno ograniczenie: wspomniane wyżej prawdopodobieństwo oraz prostotę i miarowość: „rób, co chcesz wreszcie, byle prosto i miarowo” (w. 23: *denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*). Idzie zatem rzymskiemu poecie nie tylko o talent, istotnie niezbędny w umiejętnym kreowaniu światów prawdopodobnych, lecz także o warsztat pisarski, uwzględniający wiedzę o historii i teorii literatury. Literackie dzieło sztuki jest obrazem stworzonym, by zachwycać i uczyć. Ale jest również obiektem estetycznym, który każdy z odbiorców czyta na swój własny sposób, przybierając – czy też przejmując od twórcy – postawę *interpres*.

Kreatywna *mimesis* intertekstualna Horacego jest zatem działaniem zbliżonym do mitoanalizy socjologicznej Duranda²⁴. Mitoanaliza, usiłując rozpoznać dynamikę aktualnych typów społecznych grup i relacji, adaptuje mit, kreując świat zbliżony do doświadczenia teraźniejszości. Jeśli rozumiemy kulturę jako produkcję i wymianę sensów, która dokonuje się w przestrzeni wyobraźni, to negocjacyjny charakter intertekstualnej *mimesis*, sprzężonej z *mimesis per se*, może zostać uznany za istotowe doświadczenie kultury.

Kreacyjny charakter recepcji dzieła sztuki częstokroć przybiera formy nowych konfiguracji, inspirowanych zapoznanym dziełem. To z „pocierania tekstu o tekst” – jak ujął to Jan Kott²⁵ – wydobywa się iskra inicjująca sieć asocjacji konstruujących nowe sensory. Intertekstualność odnajduje przyjemność w „różnicującej powtarzalności”²⁶ poszczególnych wersji, w mnogim charakterze lektury ewokującej nieustanne napięcie w poszukiwaniu sensów.

Część tej przyjemności [...] wynika po prostu z powtórzenia z wariacją, z komfortu rytuału połączonego z pikanterią niespodzianki. Rozpoznanie i pamięć są częścią przyjemności (i ryzyka) doświadczania adaptacji; jest nią również zmiana²⁷.

Wszelkie działania mimetyczne w stosunku do wcześniej istniejącego dzieła sztuki są zatem wyrazem swoistego „kontestującego” hołdu dla tego dzieła, łączącego edypalną zazdrość i uwielbienie²⁸. Z tego też powodu adaptacja, będąc „derywacją, która nie jest derywacyjna”²⁹, ujawnia swoją podwójną naturę *produktu* pochodnego i oryginalnego jednocześnie oraz *procesu* interpretacji starego

²⁴ G. Durand, *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, przeł. T. Strzyński, [w:] K. Falicka (red.), *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 247–254.

²⁵ Słowa J. Kotta przytoczone przez Baniewicz (E. Baniewicz, Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. *Antygona w Tompkins Park*, [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 355.

²⁶ S. Jasionowicz, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] B. Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003, s. 26.

²⁷ „Part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change” (L. Hutcheon, S. O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London–New York 2013, s. 4). Tłumaczenie M. Budzowska.

²⁸ A. Horton, S. Y. McDougal (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Berkeley 1998, s. 8.

²⁹ L. Hutcheon, S. O’Flynn, *op. cit.*, s. 9.

i kreacji nowego. Relacje intertekstualne są więc źródłem dynamicznego napięcia w nieustannie odnawianej przez człowieka przestrzeni wyobraźni symbolicznej i to one stanowią źródło postrzegania sensów.

Bibliografia

- Aristotle's *Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Press, Oxford 1966.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Baniewicz E., Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. *Antygona w Tompkins Park*, [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 355–363.
- Czerwińska, J., *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Durand G., *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, przeł. T. Stróżyński, [w:] K. Falicka (red.), *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 247–254.
- Genette G., *The Architext: An Introduction*, transl. J. E. Lewin, University of California Press, Berkeley 1992.
- Girard G., *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Girard G., *Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire*, ed. M. R. Anspach, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Godlewski G. et al. (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Goody J., *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Halliwell S., *Aristotelian Mimesis and Human Understanding*, [w:] Ø. Andersen, J. Haarbreg (eds.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, Duckworth, London 2001, s. 87–107.
- Halliwell S., *Aristotelian Mimesis between Theory and Practice*, [w:] S. Isomaa (ed.), *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, s. 1–22.
- Halliwell S., *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Halliwell S., *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- Horacy, *Dzieła wszystkie. Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Listy – Sztuka poetycka*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996.
- Horton A., McDougal S. Y. (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Hutcheon L., O'Flynn S., *A Theory of Adaptation*, Routledge, London–New York 2013.

- Jasionowicz S., *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] B. Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003.
- Lessing G. E., *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.
- Ricoeur P., *Time and Narrative*, trans. K. McLaughlin, D. Pellauer, vol. 1, University of Chicago Press, Chicago–London 1984.
- Rizzolatti G., Craighero L., *The Mirror-Neuron System*, "Annual Review of Neuroscience" 2004, vol. 27, s. 169–192.
- Scholia in Euripidem*, ed. E. Schwartz, Berolini 1887.
- Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1998.
- The Works of Horace*, ed. C. Smart, J. Whetham, Philadelphia 1836.
- Wachowski J., *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993.
- Xenophontis opera omnia*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1921 (reprint 1971).

Małgorzata Budzowska

INTERPRES NEC IMITATOR IN ARTUM INTERTEXTUAL MIMESIS IN HORACE'S ARS POETICA AND IN SCHOLIA

Abstract. According to contemporary neurosciences, mimetic behaviours are essential for coexistence within social group. The phenomenon of *mimesis*, however, was an object of observation already for ancient thinkers such as Xenophon, Plato, Aristotle, and Horace. Considering *mimesis* in the context of artistic actions of a man, ancient authors proffered an extended semantic and interpretative scope of analysis. Regarding the fact, though, that the term *mimesis* was subsequently, by successive centuries, subjected to an intensive reinterpretations, nowadays it is extremely difficult to extract its ancient meaning(s) not being mediated by modern commentaries. In this paper, the idea of intertextual *mimesis* by Horace (*Ars poetica*) in relation to scholia commenting this issue will be analyzed. As it is indicated in the title, Horace, proceeding theoretical considerations of his Greek predecessors, opted for creative *mimesis* seen as the construction of new worlds made up with previously existing elements and their inventive adaptation. Knowing the fact that ancient poetry, especially drama, was based on myths that are ruled by homeostasis principle (natural adaptation to the current experience of community), it is obvious that intertextual *mimesis* cannot be defined in the categories of imitation, but only of creation, so to be supported by *mimesis per se*.

Słowa kluczowe: *mimesis*, intertekstualność, Horacy, scholia, Lessing, Ricoeur.

Key words: *mimesis*, intertextuality, Horace, scholia, Lessing, Ricoeur.