

Александар Петровић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## О МИМЕЗИ (ОД ПЛАТОНОВЕ ПЕЋИНЕ ДО ТАМНЕ КОМОРЕ)

У раду се разматра платоновски појам мимезе и његов историјски развој у контексту Луј Дагеровог изума фотографије и прекогнитивних покретних слика Стивена Спилберга.

**Кључне речи:** Платон, мимезис, уметност, фотографија, Стивен Спилберг

Платон у дијалогу *Софисти* (265б) прави разлику стваралачке уметности (*poietikai tehnei*) и подражавалачке уметности (*mimesis*) песника, сликара, скулптора или глумаца, која не ствара „оригинале“. Потоња увек иде иза стварности јер не подражава сам *eidos*, безвременни облик, већ *eikon*, његове одразе у простору и времену. Платон отуда без тешкоћа разликује праву, еидетску, и изведену, миметичку уметност. Прва није савршена, али демијург, ослоњен на *eidos*, слободно комбинује елементе да би направио што бољи поредак ствари. Потоња је неслободна, јер као сенка следи оно што је демијург већ урадио, а занатлија поновио. Платон је замарао уметницима да ништа не знају о ономе о чему говоре, већ само подражавају стварност која је тек слика безвременог *eidosa*. Миметичка уметност је опонашање опонашања (*mimeta mimetatos*), сенка сенке, што чини истину двоструко искривљеном. Уметност се тако налази на дну стварности, она дела у најдубљој сенци, негде на ивици света где понестаје светла и где све нестаје у тамном простору. Последица је да она људе чини неспремнијим за истину, неспособним не само за Државу, већ и за друштво уопште.

Ма колико овакав свет био неудобан уметницима, Платонова теорија одредила је границе у којима су они у оквиру европске културе радили и мислили, живели и стварали. Ни Фидији ни Праксителу, ни Леонарду ни Микеланђелу, није падало на памет да је њихово дело нешто друго до подражавање. Иако је схоластика волела великог Платоновог опонента, ни један уметник у европској историји све до замаха рационализма XVIII века није стао уз Аристотела и покушао да своје надахнуће црпи из њега. Платонов

свет, иако их је прекривао сенком, био је једини који им је давао да назру изворе стварања, док их млака Аристотелова поетика, иако их храбри да не подражавају ствари, већ саме идеје, остављала у безнађу властитог, аутономног домишљања, без икаквог чврстог онтичког упоришта.

Зато све до рационализма, када је Платон коначно одбачен, а неоплатонизам замењен картезијанством, није било сумње да ли уметност постоји и нису се чули гласови о њеном крају. Ни сама уметност није постављала питање о себи све док се сликару Лују Дагеру није посрећило да у мрачној комори супстанцијализује сенку о којој је говорио Платон. У камери опскури, без уметности, само хемијом, ослоњен на природни процес, успео је да добије слику (*eikon*) и да је 7. јануара 1839. прикаже члановима Француске академије наука. Запањујуће верна визуелна представа ухваћена на глаткој посребреној бакарној плочи заувек је изменила не само изглед уметности. Француска влада објавила је 1839. да се проналазак „поклања свету“.

Био је то велики обрт који се догодио тамо где је Платон и предвидео: најдаље од извора светла, у тамној соби (*camera obscura*). Слика је зраком светла изазвана у чистом мраку, развијена живиним парам, потом фиксирана кристалима соли и учињена привидом вечности. Дагеров поступак је еминентна практична потврда вредности Платонове теорије, јер у свом склопу конкретизује логику мимезе. Али за разлику од Платонове уметности, овде је слика независна од уметника: уметник је постао непотребан, јер је мимезис постао могућ и без њега. Довољно је само да се припреми ваљан хемијски поступак, притисне окидач и миметичка активност ће се одиграти сама по себи. На тај начин Дагер не само да из стварности добија слику већ издваја, дестилује саму мимезу. Мимеза камере опскуре више није *mimema mimematos*, већ стваралачка уметност, *poitikai tehnei*, демијургија у хемијском кључу. Таквој мимези није довољно уметничко деловање, већ се окреће стварајућој умешности. Издвојивши кључни стваралачки елеменат, мимезу, фотограф, који је себе одмах видео као демијурга, почео је да надгледа прелазак стварности у слику и ствара средства за управљање тим процесом. Преображај стварности у слику постао је могућ без икаквог уметничко деловања. Тако је мимеза лишена антрополошке суштине да би постала аутоматизовани посредник стварности и слика, медиј.

У исти мах уметност ослобођена мимезе нашла се пред искушењем свог краја, који је некако у исто време громогласно почео да најављује Хегел. Без потребе да подражава, јер то је преузела хе-

мија, бачена у слободу уметност на разне начине покушава да изађе на крај са новим искуством свог одсуства. Развила се у правце и стилове тражећи излаз у беспућу, испитивала своју ванмиметичку безавичајности и проживљавала искуство егзодуса.

Подражавалачка уметност, као што Платон исправно уочава, у себи суштински садржи елеменат незавршености и несавршености. То је и његова главна замерка уметницима. Али после Дагера, када је тај елеменат хемијски одстрањен, када нема несавршености у пољу дестилисаних, апстрахованих мимеза, када је подражавање верно и довршено, уметници више немају себе. Њих смењују Платоновим језиком речено демијурзи или модерним, технолози. Управљајући мимезом они не само да стварају ропски верне одразе, већ се окрећу оној првој уметности о којој је говорио Платон, поетици технике, стварајућој умешности, аутономном миметичком гесту, који, настао у тамној комори, покушава да рекомбинује стварност, а не да је подражава. Циљ није миметички, већ поетички, виртуелни свет.

Отуда фотографија, крајњи степен дејства сенке, мрачне коморе, више није уметност. Он живи за усавршавање и од њега страшно се подајући кретању од стаклене плоче до аналогног филма и дигиталног чипа. На том путу само привидно подражава стварност - она јој заправо поставља замку. Ослобођена мимеза у својим техничким облицима трчи упоредо са стварношћу да би у једном тренутку била спремна да је претекне и да камеру наметне као целину света. Према Платону, *eidos* је оно што има принцип свог кретања унутар себе, а *eikon* је оно што то мора да следи. Међутим, аутономни мимезис прави суштински преокрет, јер његовим развојем слика сама почиње да се креће. Крећући се од слике до покретне слике аутономна мимеза не само да замишља и производи стварност већ тражи да сада стварност подражава њену стваралачку умешност.

Могло би се рећи да категорички императив просвећеног, фотографског духа гласи: подражавати само подражавање. Просвећени фотограф је поносан што на његовој блиставој слици нема више тамних места, нејасноћа, митске недокучивости. Он је рационалан и јасан у свом покушају да *eide*, архетипске суштине, сведе на рационалне обрасце и технолошке задатке. Циљ нису више *eikones*, већ *eide*. Прескачући стварност којом је већ овладао, он се окреће симболима којима даје рационално образложење, организује их и поставља на углове конструкције виртуелног света који ствара. Својом уверљивошћу *eikon* приморава стварност да устукне,

да призна своју несавршеност и премоћ дагеротипије. После тога више није било тешко удахнути дух у *eikones*, анимирати слике и дати им покрет. Када су приказане прве покретне слике, *Улазак воза у сџаницу*, публика се у страху разбежала из дворане природно реагујући на верност филмског подражавања. Било је јасно да је мимеза довољно аутономна да створи паралелну стварност. Ни на који начин није то била уметност, или је то била само акцидентално, већ демијургија еидетског света. Ослобођена мимеза ствара виртуелни свет и, повратном спрегом, приморава стварност да се угледа на њега и понаша у складу са њим.

Наравно постоје различити нивои виртуелности, али је њена природа узорно описана у седмој књизи Платонове *Државе*. Реч је о пећини, тамној комори у којој светлост долази људима с леђа док помно посматрају слике на зиду настојећи да из њиховог комешања извуку закључке о томе шта се дешава. Виртуелна разлика је само у томе да ли посматрају *Улазак воза у сџаницу* или друга остварења мађионичара, тако их назива Платон, који испред зрака светлости проносе предмете који бацају сенку на заслон. Он их ни на који начин не назива уметницима, јер они се налазе изван мимезе.

У том погледу разлика између *Уласка воза у сџаницу* и незапамћеног страха који је побудила *Ајкула* Стивен Спилберга не представља ништа суштинско. Она просто сведочи о виртуелној динамици покретних слика. Икона савремене миметичке индустрије, Спилберг је нешто је мање од уметника, али и истовремено нешто више од њега. Његов занат врло прецизно одговара опису послова којима се баве мађионичари у *Држави*. Он је протагониста стварајуће умешности, који у свом занату и не помишља да се додворава уметности. За њега је уметник мртва ствар, превазиђени модел пасивне мимезе. Он је насупрот томе демијург који се игра медијем покретних слика да би направио један од могућих светова и наметнуо га као стварност која ће људе нагнати у бекство. Уметност је напуштена јер не може да оствари хегемонију над стварним светом. С друге стране, аутономна мимеза, како је схваћена у камери опскури Холивуда, у себи прикупља све нити колонизовања тамне коморе снова. Она се шири као нешто што више није *eikon*, слика, већ постаје *eide*, матица, архетип који управља догађајима.

Место Стивена Спилберга у *Држави* постаје сасвим видно раних деведесетих година двадесетог века. Како наводи његов биограф, Џон Бакстер, он у превирањима почетком те деценије, када се после пада Совјетског савеза чинило да је питање глобалне моћи непосредно пред одлуком, постао жустра присталица Била Клин-

тона.<sup>1</sup> Без дилема око слободе уметности, свестан да у свету аутономне мимезе уметност више нема шта да тражи, окреће се подстицању стварности да узме пожељни облик. Зато Клинтон одушевљено поздравља његов филм *Schindler's List* јер у њему, убрзо се показало, види одличан модел за интервенцију на Балкану. Спилберг не подражава, он ствара будућност. Иза њега не стоји нека уметничка мануфактура, већ велика мисао аутономне мимезе, посредовања које има снагу да ствара свет. Спилберг је демијург и Клинтон то добро зна. Зато хвалећи Спилберга каже да „од *Ајкуле* до *Шиндлерове листе* Спилберг нас својим плодним радом засмејава, тера да плачемо и верујемо у сва чуда маште. Придружујем се прослави његове непоредиве креативности и визије“.

Када је Џорџ Буш дошао на власт нису му засметале ове Клинтонове речи, већ је напротив одмах изјавио да је Спилбергов филм *Спасавање регова Рајана* његов омиљени. Одишући ретро патриотизмом идеје о војсци као извору моралних вредности, овај филм настоји да оствари контролу над националним памћењем, али и да пружи ново оправдање политици Вашингтона. Сада више није у питању ослобођење Европе, већина је схватила да је Други рат ипак завршен, нити борба са комунизмом, то је незгодно јер се капитал сели у Азију, већ је реч о хуманитарној интервенцији, спасавању једног, јединог човека. Спилберг јасно указује да је то спасавање довољан разлог за показивање целокупне војне силе. Како је један аналитичар духовито приметио, рат је таутологија – спасавање војних снага које су послате да ратују.

Из тога није тешко осетити како се антрополошко, цивилизацијско тежиште лагано и неумитно помера од Вашингтона ка Холивуду. Холивуд је по природи ствари много опскурнији од Вашингтона, а његова мађионичарска миметика знатно снажнија од заната управљања полисом, где је мимеза подређена структури Државе. Како је свесни свет освојен, или се бар тако чини, једино Холивуд може да понуди да се иде даље, да се колонистима отворе врата света несвесног. Своју делотворност он испробава производњом најделотворније негативне емоције – страха. Таква миметичка индустрија, лишена сваког уметничког субјективитета, није чак ни солипсизам. Једино њено име је демијургија: стваралац чудотворац, мађионичар из седме књиге тражи свргавање филозофа – краља само зато јер поседује демијуршке способности које разигравају политику снова и замахују технологијом јаве. Сугестивност

1 John Baxter, *Steven Spielberg: The Unauthorized Biography*, Heinemann Library, 1998.

покретних слика обећава да ће се у њима остварити утопија коју до сада нису дочекали ни теолози, ни идеолози, ни технолози.

Како нас и Френиси Фукујама извештава реч је о припреми неисторијског света. Историја, како је у њеној чистој форми схвата Хегел, изгубила је упоришта у духу који сазнаје себе и нестала у свету покретних слика. У преподневним часовима 11. септембра 2001. године постало је видно да се може коначно заменити покретним сликама, и да је оно што се дешава заправо само *déjà vu* фантазма с којим се заиграо Холивуд. Снимљена из различитих углова, монтирана и добро одглумљена лишена је сваког узбуђења. Она је очекивана, камере су спремне, сваки тренутак је филмован. Сцене рушења Близнакиња су биле реплика свега што смо деценијама раније видели у холивудским продукцијама. Осећала се иста замицао, иста режија, иста рука која је водила догађаје драмској катарси. Сцена је ујединила свет у доживљају историје као филма, као што је Софокле успео да уједини античку културу у доживљају света као трагедије. Био је то тренутак у коме се Холивуд попео на трон, а историја одбачена у запањак где већ дотрајава уметност. Историја, последња рушевина, реликт мимезе, била је рашчишћена, а свет спреман за нову пројекцију, нову есхатологију, нову утопију, нови ход ка виртуелној обећаној земљи.

Ова фина тачка укрштаја где је демидургија дословно срушила историју није могла да прође незапажено. Режиер Роберт Алтман је довољно дуго био у Холивуду да му није било тешко да у причи о тероризму препозна пиратерију, крађу интелектуалне својине. За њега су отмичари 11. септембра само копирали Холивуд. „Нико не би помислио да почини овакву грозоту а да то већ није видео на филму... Ми смо створили ту атмосферу и научили их како да то учине.“<sup>2</sup>

Историја од тада више не иде испред, онако како смо вековима научени да мислимо, она се сурвала низ уходане путеве, ка ономе што се већ десило. Њена будућност се већ одиграла. Стога је после 11. септембра Холивуд позван да производи сценарије који ће ићи испред замисли терориста. Посао је само поставити замку историји. Она се мора саплести о медије да би покретне слике биле увек корак испред догађаја. Без слободе, несавршености и недовршености, историја, управо као и уметност, не може да се збива. Пропорција је јасна: ако је мимеза слободна, историја то не може да буде.

2 J. Hoberman, *Laugh, Cry, Believe: Spielbergization and its Discontents*, The Virginia Quarterly Review, Winter 2007.

У *Minority Report*, првом филму који је Спилберг снимео после 11. септембра, завршеном јула 2001, реч је о полицијском јасновидењу које успева да види убиства пре него што се догоде и тако омогући хватање убице пре његовог злочина. „Кривац је ухапшен пре него што је закон прекршен“, гласи рекламни слоган за овај филм. То значи да у стварном, историјском свету ништа не мора да се догоди. Покретне слике су много брже и демијург колонизујући свет колективно несвесног, где се налазе сви архетипови, матрице збивања, покретним сликама хвата у замку историју. Ништа и не мора да се догоди, јер једини догађај је сама аутономна мимеза, филм, медиј.

У овом контексту уметности је преостало да пише што бољи сценарио, јер он одлучује о победи. Медији имају пресудну реч да се сценарио што боље изведе, а живот пресели у филм будући да историја без филма више не може ништа да учини. Ако је у Чернобилу експлодирао објект, идеја контроле „објективног“ тока који је неповезан са субјектом, онда је у Њујорку био разнет субјект, илузија субјектове премоћи над објектом, његово историјско пре-напрезање које више није могло да очува целину. Али за разлику од Чернобила који је настао приморавањем медија и уметности да следе идеју, Близнакиње су срушене јер је идеја приморана да следи медије. Прво је довело до експлозије, а друго имплозије, али и једно и друго једнако уздрмава темеље картезијанског света.

Највећа корист од Спилбергових наставака *Воза који улази у сџаницу*, холивудског усавршавања првих покретних слика, јесте могућност бољег читања Платонове *Државе*. Ако су се Аристотел и Прокло, а о модерним тумачима да и не говоримо, згражавали над његовом осудом трагедије и уметности у целини, сада можемо да видимо шта је он имао у виду. Слобода поетичке технике треба да буде остављена демијургу, а уметност треба да буде ограничена на подражавање насталог света. Тиме можда уметност има мање достојанство од онога које би уметници прижељкивали, али се ентропија система држи под контролом. Када се мимеза ослободи, када ништа не ограничава њено дејство, када уместо уметности она постане демијургија, више се не може успоставити равнотежа, јер она постаје надмоћна и поиграва се са стварношћу испитујући сваку могућност без обзир чему води.

Медији као најбољи израз ослобођене мимезе - на коју се одмах ослони корпоративна намера, она која у паду Државе тражи свој профит - преузимају на себе атрибуте демијурга и почињу слободно да компонују свет. Стварност је условљена да се мора саобра-

зити медијима уколико жели да опстане. Традиционални појмови више не могу да обезбеде повезаност света, јер за медије свака ситуација, као у сну, стоји сама за себе, свака је преседан, свака има своје посебно значење и не може се ни на који начин уопштити. Реч је о свету који се налази у дубоком сну и где медији дају налог стварности да се помери дубље ка несвесном.

У ово нас уверава и Порфирије који у позном III веку пишући Јамблиху вели: „Јер у сну, када нисмо забављени ни једном ствари, понекад нам се јави знање будућности. Страст душе је узрок дивинације јер су чула заокупљена испарењима и призивањима; ипак, предказању нису подложни сви људи, већ само простији и млађи. Екстаза моћи суђења је такође узрок дивинације, као и манија која се збива у болестима или духовном скретању, отицању тела, уображењима побуђеним болестима, или двосмисленим стањима ума између трезвености и екстазе, или фантазијама створеним опчињавањем.“<sup>3</sup> Тешко је читати античке мислиоце а не приметити да нама треба много више речи да кажемо исто што и они: да аутономна мимеза није уметност, већ медиј и да је прави задатак медија опчињавање, а не подражавање стварности. Насупрот томе, место које је уметности дато у *Држави* говори нам о могућностима превладавања ониричног бивства. Сан, савршен сан је коначни и највећи производ аутономне мимезе, уметности без Државе.

Aleksandar Petrović

ON MIMESIS

(FROM PLATO'S CAVE TO THE DARK CHAMBER)

Summary

Paper considers meaning of the Platonic notion of mimesis and its historical development in the context of Luis Daguerre's invention of photography and Steven Spielberg's precognitive moving pictures.

3 A. R. Sodano, ed., *Porfirio. Lettera ad Anebo*, Naples: L'Arte Tipografica, 1958.