

wyłożyć sprawę, aby wszystkim było wiadomo, czego ma dotyczyć wyrok, w prologu trzeba natomiast podsumować argumenty wykorzystane do udowodnienia swego stanowiska. Zacząć zaś można od tego, że spełniliśmy dane przyrzeczenia, a następnie przytoczyć swoje twierdzenia i ich przesłanki. Podstawę podsumowania może stanowić porównanie swego stanowiska ze stanowiskiem przeciwnika; można przy tym porównać ujęcie tych samych spraw przez obie strony albo nadać porównaniu mniej bezpośrednią formę. Np. „mój przeciwnik w tym punkcie mówił to i to, ja natomiast powiedziałem to i to dlatego”. Albo z pewną ironią: „mój przeciwnik twierdził 30 przecież to właśnie, ja natomiast tamto, a cóż to by było, gdyby udowodnił to, a nie tamto?” Albo w formie pytania: 35 „Czy czegoś nie udowodniłem?”, bądź: „A cóż on udowodnił?”. Podsumowanie może mieć zatem formę albo bezpośredniego porównania, albo też może być dokonane według naturalnego porządku, czyli zestawiać argumenty w kolejności, w jakiej zostały wygłoszone, i to najpierw 1420a własne, a następnie, jeśli chcemy, oddzielnie naszego przeciwnika. 1420b

Mowę wypada zakończyć zdaniem bezspójnikowym, aby był to prawdziwy epilog, a nie rozwinięcie: „Powiedziałem, wysłuchaliście, znacie sprawę, wydajcie wyrok” 236.

POETYKA

WSTĘP¹

1. Stan zachowania i charakter dzieła

W przekazanej przez średniowieczne rękopisy formie traktat *O sztuce poetyckiej*, jak się powszechnie przyjmuje, nie jest dziełem kompletnym. Na liście dzieł filozofa zamieszczonej przez Diogenesa Laertiosa² *Poetyka* jest wymieniona tuż po pismach retorycznych jako *Traktat o sztuce poetyckiej* w dwu księgach. Istnienie drugiej księgi sugerują też pośrednio średniowieczni komentatorzy pism Arystotelesa. Wilhelm z Moerbeke, autor dokonanego ok. r. 1278 przekładu *Poetyki* na język łaciński, mówi wyraźnie o pierwszej jej księdze, zakładając *implicitie* istnienie drugiej³. Podobnie wcześniejszy komentator *Etyki*, Eustratios (XI w.) cytując uwagi Arystotelesa na temat „Margitesa”⁴, zaznacza, że jest o tym mowa w pierwszej księdze *Poetyki*. Poza świadectwami zewnętrznymi sugerującymi istnienie księgi drugiej, o niekompletności zachowanego tekstu świadczy przede wszystkim brak za-

¹ Szersze wprowadzenie w zagadnienie *Poetyki* Arystotelesa, zwłaszcza pominięty w tym Wstępie problem „oczyszczenia” („katharsis”) i recepcji dzieła w czasach nowożytnych, opracowałem w poprzednim wydaniu tego utworu; zob. Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i opracował H. Podbielski BN, seria II, nr 209, s. III-CV.

² *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, opracowała I. Krońska, BKF, Warszawa 1968, s. 255-274.

³ Zob. W. de Moerbeke, *Primus Aristotelis de arte poetica liber*, w: *Aristoteles Latinus*, XXIII, Brugges-Paris 1953.

⁴ Por. *Poetyka* 1448b 30.

powiedzianych⁵ rozważań na temat komedii, które równoważyłyby wykład o tragedii. W *Polityce*⁶ odsyła zaś Arystoteles swych słuchaczy do *Poetyki*, gdzie miał szerzej wyjaśnić problem „katharsis”. Takiego wyjaśnienia niestety w zachowanym tekście nie znajdujemy. Nie znajdujemy w nim również omówienia problemu „śmieszności”, na jakie powołuje się Arystoteles dwukrotnie w *Retoryce*⁷. Tekst *Poetyki* kończy się przy tym typową formułą podsumowującą tylko ostatni człon wypowiedzi i stanowiącą zazwyczaj pomost dla dalszych rozważań. Jeden z rękopisów [Riccardianus 46, XIV w.], reprezentujący niezależną i wczesną tradycję zawiera nawet w formule kończącej księgę pierwszą zapowiedź omówienia jambu i komedii. Jeśli nawet słowa te są średniowiecznym apokryfem, świadczą, że od dawna dostrzegano niekompletność tego traktatu. Księga druga *Poetyki* musiała jednak zaginać dość wcześnie. Nie posiadał jej już zapewne dokonany w VI w. n. e. przekład syryjski, którego dość wierną kopią jest tłumaczenie arabskie dokonane ok. połowy X wieku przez Abul-Bašar Matta i zachowane w całości w rękopisie z X wieku⁸.

Traktat o sztuce poetyckiej należał w starożytności do najmniej znanych dzieł Stagiryty. Nie znamy żadnego starożytnego komentarza na jego temat. Nie jest również bezpośrednio cytowany przez żadnego pisarza starożytnego aż po IV w. n. e.⁹ Pewne poglądy Arystotelesa zwłaszcza na temat genezy tragedii i komedii greckiej były przekazywane przez gramatyków na podstawie tradycji perypatetyckiej¹⁰. Sam tekst *Poetyki* natomiast na

⁵ Tamże, 1449b 21.

⁶ *Polityka*, 1341b 38.

⁷ Por. 1371b 36, 1419b 6.

⁸ Rękopis ten odkryto w Paryżu dopiero w roku 1871. Na język łaciński przełożył go najpierw D. S. Margoliouth, Oksford 1911, a następnie J. Tkascha, Wiedeń 1928-1932.

⁹ Najwcześniejszym świadectwem jest cytat z *Poetyki* (1449b 6) w mowie Temistusza z Paflagonii (ok. 318-388), *Oratio* 27, 337b.

¹⁰ Za pośrednictwem Neoptolemosa z Paros (III w. p. n. e.) z pewnymi poglądami Arystotelesa na temat sztuki poetyckiej zapoznał się również Horacy. Jego *Ars poetica* nie zdradza bezpośredniej znajomości *Poetyki* Arystotelesa.

długo popadł w zapomnienie. Niezbyt liczne są również średniowieczne rękopisy tego dziełka. Tylko dwa z nich przedstawiają przy tym niezależną tradycję: rękopis paryski („Parisinus” z X lub XI w., zawierający również tekst *Retoryki*, zarejestrowany w BN w Paryżu pod nr 1741 i oznaczony przez wydawców jako A) i „Riccardianus” 46 z XIV w. oznaczony jako B, który zdradza spore pokrewieństwo ze wspomnianą wersją arabską¹¹. Kulturowo europejskiej *Poetyki* została szerzej udostępniona dopiero z chwilą wydrukowania jej łacińskiego przekładu dokonanego przez Giorgio Valla w roku 1498 i pierwszego wydania w języku greckim w zbiorze *Rhetores Graeci* (Aldus, Wenecja 1508). Wydanie to, oparte na jednej z nienajlepszych kopii kodeksu paryskiego, służyło jako podstawa dla wielu kolejnych wydań *Poetyki* przez ponad trzy wieki, dopóki J. Vahlen nie wykazał wyższości najstarszego rękopisu paryskiego (A) i nie wykorzystał go w swych trzech kolejnych wydaniach *Poetyki* (Lipsk 1867, 1874, 1885). W roku 1934 edycje Vahlena zostały zastąpione przez opatrzone obszernym komentarzem filozoficznym wydanie *Poetyki* Alfreda Gudemana, który przy ustaleniu tekstu wykorzystał już rękopis arabski w łacińskim przekładzie J. Tkascha oraz reprezentujący, niezależną, starszą tradycję rękopis „Riccardianus” 46 (B). Podkreślając zasługi filologii niemieckiej, nie wolno pominąć klasycznych wydań *Poetyki* Ingrama Bywatera (Oxford 1896, IV ed. 1909), poprzedzonego doskonałą rozprawą na temat teorii literackiej Arystotelesa wydania S. H. Butchera¹², włoskiego wydania A. Rostagniego (Turyn 1927), francuskiego wydania, opracowanego w serii „Belles Lettres” przez J. Hardy (Paryż 1932, 7 ed. 1977), a zwłaszcza ostatniego, wykorzystującego w pełni zarówno całą tradycję rękopiśmienną, jak też światowe osiągnięcia nauki w tym względzie, krytycznego wydania Rudolfa Kassela (Oxford 1965). Ustalony przez niego tekst stanowi

¹¹ Por. Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Belles Lettres, Paris 1977, s. 26-27.

¹² *Aristotle's Theory of Poetry and Art*, London 1988

równocześnie podstawę dla opatrzonego doskonale wyważonym komentarzem teoretycznoliterackim wydania D. W. Lukasa (Oxford 1968), z którego korzystano przy opracowaniu niniejszego przekładu na język polski.

Mimo ogromnego wysiłku, jaki wszyscy ci wydawcy włożyli w ustalenie przekazanego przez rękopisy tekstu, lektura tego dzieła w oryginale nie jest łatwa. Jego styl w większym jeszcze stopniu niż w innych „szkolnych” pismach Arystotelesa, jak z pewną dozą przesady pisze A. Rostagni¹³, jest „schematyczny, ogólnikowy, nieuporządkowany, pełen przerw, powtórzeń, podejmowania nieoczekiwanych tematów, najeżonych wyrażeniami nawiasowymi i anakolutami, obfitujący w niedomówienia, wyrażenia eliptyczne i skróty myślowe”. Chociaż niewątpliwie ocena ta jest zbyt surowa — nietrudno bowiem dostrzec ogólny, dość konsekwentnie realizowany program wykładu — niemniej jednak oddaje ona trafnie odczucia, których doznaje chyba każdy przy lekturze wielu rozdziałów tego dzieła. Odczucia te dzielą również niemal wszyscy filologowie, którzy podejmują jego interpretację. Trudności, na jakie napotyka, skłaniają ich często do podejmowania prób rekonstrukcji pierwotnej wersji wykładu, oczyszczenia jej z późniejszych uzupełnień, dokonanych przez samego Arystotelesa lub przez jego uczniów i następców w Liceum. Klasycznym tego przykładem może być praca Montmollina¹⁴, który ze skrupulatnością detektywa stara się w zachowanym tekście oddzielić jego warstwę pierwotną od późniejszych uzupełnień. Uważa przy tym, że tekst *Poetyki*, który przekazała nam przez przypadek tradycja rękopiśmiennicza, nie jest niczym więcej niż prywatnymi notatkami Arystotelesa, które nie były przeznaczone do publikacji nawet na użytek wewnętrzny szkoły. Trzeba je więc odróżnić od zaginionego dla nas dzieła przeznaczonego na użytek szkolny, które widnieje w spisach pism Arystotelesa jako *Traktat o sztuce poetyckiej*

¹³ A. Rostagni, *La poetica di Aristotele*, Turyn 1927 (2 ed. 1945), s. XVIII.

¹⁴ D. de Montmollin, *La Poétique d'Aristotele, texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel 1951, zob. rozdz. III — Place de Poétique dans l'oeuvre d'Aristote.

w dwu księgach. Jeśli nawet hipoteza ta, która ma wszelkie cechy prawdopodobieństwa, jest prawdziwa, nie zmienia ona faktu, że jedyną szansą dla poznania pouczającej dla nas doktryny Arystotelesa jest wnikliwa lektura tekstu w przekazanej nam przez historię formie.

3 a.p. ^{2.} Zarys i układ problematyki

W zachowanym kształcie *Poetyka* jest traktatem w jednej księdze obejmującej 26 niezbyt obszernych rozdziałów. Ogólny układ materiału jest prosty i przejrzysty. Zgodnie z nakreślonym już w pierwszym zdaniu programem omawia najpierw Arystoteles poezję ogólnie jako jedną ze sztuk mimetycznych (rozdziały 1-5). Na podstawie trzech aspektów „naśladowania” dokonuje klasyfikacji tych sztuk i wyodrębnia z nich sztukę poetycką (rozdział 1) jako posługującą się odmiennymi niż inne sztuki środkami. Dwa dalsze aspekty umożliwiają zaś podział samej poezji na jej gatunki i rodzaje. Ze względu na przedmiot (szlachetny lub pospolity) odróżnia epopeję i tragedię od poezji jambicznej i komedii, ze względu zaś na „sposób naśladowania”, czyli formę wypowiedzi autorskiej, wyróżnia rodzaj narracyjny (epopeja) i dramatyczny (tragedia i komedia) (rozdziały 2-3). Określiwszy w ten sposób zapowiedziane na wstępie „gatunki” poezji, przechodzi z kolei do zarysowania jej genezy i historycznego rozwoju (rozdział 4). Powstanie poezji łączy z samą naturą człowieka skłonnością do „naśladowania” i czerpiącą z tego naśladowania intelektualną przyjemność oraz z przyrodzonym człowiekowi poczuciem rytmu i harmonii. Określa w ten sposób i uzasadnia mimetyczny charakter twórczości poetyckiej. W samej naturze ludzkiej dostrzega też przyczynę podziału poezji i jej dalszy dwutorowy rozwój w kierunku poważnym i satyryczno-żartobliwym. Interesują go zwłaszcza początki i rozwój poezji tragicznej i komediowej, których źródeł szuka w obrzędach agrarnych związanych z kultem Dionizosa i w formalnych związkach z epiką i satyryczną twórczością Homera (rozdział 5). Na zakończenie części ogólnej określa w głównych zary-

Zapowiedziane na wstępie rozdziału szóstego omówienie komedii było prawdopodobnie przedmiotem analizy zaginionej księgi drugiej. Zaskakujący natomiast dla współczesnego czytelnika *Poetyki* może być fakt, że Arystotelesa nie interesuje w ogóle poezja liryczna, która w naszym rozumieniu jest synonimem poezji. Musimy jednak pamiętać, że grecka poezja liryczna, która była z zasady śpiewana przez chór lub solowego artystę, w odczuciu Greków należała raczej do muzyki niż do poezji. Nie mieści się ona również w koncepcji poezji Arystotelesa, który pojęcie to wiąże przede wszystkim z „tworzeniem” fabuły i przedstawieniem akcji, odgrywanej w dramacie lub opowiedzianej w epopei¹⁵.

3. Podstawy i założenia teorii literackiej Arystotelesa

Teoretyczne rozważania na temat sztuki poetyckiej Arystoteles poprzedził dogłębnymi studiami nad ówczesnym dorobkiem literackim starożytnej Grecji. Owocem tych studiów są znane nam tylko z nielicznych fragmentów i tytułów rozprawy: *O poetach* (trzy księgi), *O tragediach* (jedna księga), *Życiostwa na Dionizjach* (jedna księga), *Didaskalia* (jedna księga) i *Problemy homeryckie* (sześć ksiąg). W tym świetle łatwiej zrozumieć podwójną niejako postawę badawczą Arystotelesa: historyka i teoretyka literatury. Swą teorię opiera na dokładnej znajomości eposu homeryckiego i tragedii greckiej. Teoria ta wyrasta więc w dużym stopniu z właściwej mu postawy empirycznej badacza, który dzięki obserwacji istniejących zjawisk oraz ich analizie dochodzi do sformułowania pewnych ogólnych zasad i prawidłowości. Poznanie i sformułowanie norm tragedii czy epopei, które w jego ujęciu są odmiennymi sztukami, jest równoznaczne z poznaniem właściwej ich natury. Można zatem powiedzieć, że konstrukcja idealnego niejako modelu tragedii, której tyle miejsca

¹⁵ Por. *Poetyka* 1451b 27: „Poeta powinien być raczej twórcą ... skoro właśnie jest poetą ze względu na sztukę naśladowania i naśladowuje działania (bohaterów)”.

poświęca w swym wykładzie Arystoteles, jest konstrukcją dla celów poznawczych. Poznawcza wartość modelu tragedii sprawdza się wówczas, jeśli skonstruowany według jego norm utwór spełni swe zadanie, czyli wywoła katartyczne przeżycie uczucia litości i trwogi. Wiąże się to ściśle z teleologiczną koncepcją filozofii Arystotelesa, który patrzy na rzeczywistość przede wszystkim jako na organiczną i funkcjonalną konstrukcję, której każdy składnik podporządkowany jest naczelnemu zadaniu, jakie ma spełniać ta rzeczywistość jako odrębna całość. Dlatego również w *Poetyce* interesuje się skończonym dziełem poetyckim i jego strukturą, określa jego poszczególne składniki i opisuje ich funkcję.

Stworzona przez Arystotelesa *Poetyka* ma charakter opisowy. Kiedy uświadomimy sobie fakt, że nie istniała przed nim teoria literatury jako oddzielna i usystematyzowana nauka, musimy podziwiać tym bardziej trafność i operatywność zaadaptowanej do opisu zjawisk literackich terminologii. W większej części są to terminy zaczerpnięte z innych uprawianych przez filozofa nauk. Niektóre z nich, takie jak: „całość” (τὸ ὅλον), „część” (τὸ μέρος), „jedność” (τὸ ἓν), „wielkość” (τὸ μέγεθος), „skończoność” (τὸ τέλειον), „naśladowanie” (ἡ μιμησις) są pojęciami ogólnymi, używanymi w metafizyce. Inne — jak np. „prawdopodobieństwo” (τὸ εἰκός) i „konieczność” (τὸ ἀναγκασίον) — zostały zapożyczone z fizyki. Znów takie jak: „działanie” (ἡ πράξις), „charaktery” (τὰ ἕθη), „wina” (ἡ ἀμαρτία) i wiele innych określeń związanych z opisem akcji i charakterów pochodzą z etyki. Inne jeszcze, jak np. „przeżycie litości i trwogi” lub „sposób myślenia postaci” (ἡ διάνοια) weszły wcześniej jako terminy techniczne do retoryki. Pojęcia obiegowe oraz zaczerpnięte z innych nauk są niejednokrotnie zdefiniowane na nowo i otrzymują specyficzne znaczenie terminów technicznych.

Zaproponowane przez Arystotelesa kategorie opisowe poetyki można by podzielić na: 1) językoznawcze, które w jego własnej terminologii wchodzi w zakres tzw. „środków naśladowania” (język, rytm, śpiewność) oraz w zakres „sposobu naśladowania” (forma narracyjna, dramatyczna

i mieszana), 2) kategorie dotyczące analizy świata przedstawionego: fabuła, charakter, perypetia, rozpoznanie, akcja dramatyczna, jej zawiązanie i rozwiązanie, 3) kategorie, które obecnie wchodzą w zakres ogólnej teorii tekstu, takie jak: początek, środek i koniec utworu. „Znamionną cechą tych pojęć” — jak zauważa R. Mayenowa¹⁶ — „jest ich niepsychologiczny charakter” i „formalna wyrazistość ich definicji”. Łączy to uczona z potraktowaniem poetyki przez Arystotelesa jako części filozofii praktycznej, czyli nauki na temat działalności i wytworów człowieka. Stąd też staje się bardziej zrozumiałą priorytet wyznaczony kategoriom dotyczącym analizy świata przedstawionego i przywiązywanie mniejszej wagi do problemów wersyfikacji i poetyckich walorów języka.

PLATON

Kluczowym pojęciem, na którym Arystoteles buduje podstawy całej swojej teorii literackiej, jest „*mimesis*” („naśladowanie”). Arystoteles nie definiuje niestety nigdzie tego pojęcia. Nie odczuwał takiej potrzeby. Znaczenie tego słowa było dla niego czymś oczywistym. Spopularyzował je zresztą w odniesieniu do malarstwa, dramatu, tańca i muzyki w swych dialogach Platon, który wychodził z założenia, że sztuki te są „udawaniem” (*μυμησις*) dostrzegalnej zmysłami rzeczywistości. W myśl swojej teorii podważał zarazem wartość tych sztuk, a ich wytwory uznał za cieniä potrójnie oddalony od prawdy i pozbawiony wszelkiej realności¹⁷. We wszystkich niemal miejscach, w których Platon używa tego terminu nie trudno dostrzec nawiązanie do pierwotnego znaczenia tego słowa, związanego, jak wykazał H. Koller¹⁸, z funkcją mima, a więc z „odgrywaniem”, „udawaniem” bądź przedstawianiem. Dlatego również dramat nazywa gatunkiem najbardziej „naśladowczym” określając jednocześnie formę eposu — mieszaniä opowiadania i naśladowania, a formę odautorską liryki — czystym opowiadaniem¹⁹.

¹⁶ R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, s. 14.

¹⁷ Platon, *O państwie*, 595 b-d.

¹⁸ H. Koller, *Die Mimesis der Antike*, Bern 1954.

¹⁹ Platon, *O państwie*, 593 c, 606 d.

ANALIZY PŁATON, A-P

Arystoteles dokonując swej klasyfikacji gatunków poetyckich, w pierwszym rozdziale *Poetyki* przeciwstawia się pośrednio Platonowi i różnice między dramatem a eposem dostrzega nie w różnym stopniu „naśladowania”, lecz w jego „sposobie”, uznając obie sztuki za „naśladowcze”. To rozszerzenie znaczenia „mimesis” również na pewne formy opowiadania ma doniosłe znaczenie dla teoretycznych założeń jego *Poetyki*. Cała jego teoria opiera się na przeświadczeniu, że „poezja”, która stanowi przedmiot nauki o literaturze, ma charakter mimetyczny. Zakres pojęcia *mimesis* jest jednak szerszy niż zakres pojęcia „poezja”, która poza tym nie jest zjawiskiem całkowicie jednorodnym. Dlatego Stagiryta na bazie tego pojęcia wyodrębnia trzy aspekty: przedmiot naśladowania, środki, którymi artyści posługują się w naśladowaniu, i sposób, w jaki to naśladowanie realizują. Pozwala to mu odróżnić z jednej strony ogólnie rozumianą sztukę poetycką od sztuki malarzkiej, muzyki, tańca czy rzeźby, ponieważ posługuje się ona innymi środkami, a z drugiej — dokonać podziału samej sztuki poetyckiej na odmienne gatunki, które zresztą nazywa odmiennymi sztukami: tragiczną, komediową, epicką. Powyższe trzy aspekty *mimesis* przy dokonywaniu klasyfikacji są traktowane jako rodzaj „niezależnych zmiennych”. Analiza możliwości tkwiących w odmiennym wykorzystaniu trzech właściwych dla sztuki poetyckiej środków (słowo, rytm i melodia), trzech rodzajów przedmiotów (działanie ludzi lepszych, gorszych i takich, jacy są w rzeczywistości) i trzech sposobów przedstawienia (narracyjny, dramatyczny i narracyjno-dramatyczny) pozwala na dokonanie pełnej klasyfikacji oraz ogólnej charakterystyki całej znanej mu twórczości poetyckiej. I tak np. tragedia posługuje się wszystkimi trzema środkami: słowem i rytmem w partiach dialogowych, słowem i melodią w partiach śpiewanych przez chór; przedmiotem jej przedstawienia są działania ludzi lepszych niż w rzeczywistości, sposobem forma dramatyczna. Od eposu odróżnia ją sposób przedstawienia i charakterystyczny dla występów chóru śpiew, od komedii natomiast — rodzaj przedmiotu.

Jakkolwiek są to trzy istotne determinanty sztuki naśladowczej, same nie wystarczają jeszcze do pełnego określenia rodzaju naśladownictwa poetyckiego. Tym elementem, który stanowi o indywidualnych właściwościach rodzaju lub gatunku, jest wspomniana już w pierwszym zdaniu jego traktatu „δύναμις” (siła), która ożywia elementy materialne, spaja je w konkretną całość i nadaje tej całości pewne swoiste piętno. Jest to więc element formalny, który decyduje o doborze odpowiednich środków dla odpowiedniego przedmiotu i sposobu naśladowania. Dlatego właśnie, gdy Stagiryta definiuje w 6 rozdziale tragedię, określa nie tylko jej trzy materialne elementy niezbędne do istnienia tego rodzaju całości, lecz również wyróżniającą ją „δύναμις”, czyli formę podporządkowującą je nadrzędemu celowi. W tym więc ujęciu tragedia jest rodzajem naśladownictwa, którego przedmiot stanowi akcja poważna, skończona i posiadająca odpowiednią wielkość; sposobem tego naśladownictwa jest przedstawienie w formie dramatycznej a nie narracyjnej, natomiast środkiem — jest język poetycki wyposażony w szereg ozdób stosowanych odmiennie w różnych częściach dzieła. Ostatni człon definicji, określając to „naśladowanie” jako takie, które poprzez „zdarzenia budzące litość i trwogę doprowadza do oczyszczenia (κάθαρσις) takich doznań” stanowi przyczynę formalną i cel tragedii, zasadę, której podporządkowane są materialne składniki dzieła zasługującego na miano tragedii.

Nietrudno zauważyć, że wspólnym aspektem wszystkich wyszczególnionych w definicji tragedii elementów, jak też powstałej w ich wyniku całości jest „mimesis”. Ona stanowi również o realizacji celu, którym w przypadku tragedii jest umożliwienie odbiorcy katartycznego przeżycia uczucia litości i trwogi i doznania płynącej stąd przyjemności.

W swym rozumieniu „mimesis” Arystoteles podobnie jak Platon wychodzi najprawdopodobniej od pierwotnego i etymologicznego zarazem znaczenia tego pojęcia związanego z funkcją mima, tj. aktora, który w rytualnym tańcu za pomocą odpowiednich ruchów i gestów „udawał”

KATHAROSIS

MIMESIS

i przedstawiał działania, przeżycia i charaktery postaci, w które się wcielał. Tylko w tym świetle można łatwo zrozumieć, dlaczego — mimo rozszerzenia pojęcia mimesis również na formę opowiadania, prymat przyznaje on poezji dramatycznej, dlaczego tak wielką wagę przykładą do konstrukcji fabularnej (μῦθος), która jest „naśladowaniem” akcji i dopiero drugie miejsce przyznaje „charakterom” postaci działających, mimo że są one nośnikiem tej akcji, dlaczego w końcu całkowitym milczeniem pomija poezję liryczną, która jako pozbawiona akcji i dystansu do przedstawianego świata nie może mieć w powyższym sensie charakteru mimetycznego.

Nawiązanie do pierwotnego znaczenia „mimesis” pozwala jednocześnie traktować proces mimetyczny w jego podwójnym aspekcie: jako akt kreowania nowej rzeczywistości i jej przedstawiania za pomocą właściwych dla sztuki poetyckiej środków. Tworzenie na zasadzie mimetycznej nie jest jednak kopiowaniem rzeczywistości. Poeta naśladuje rzeczywistość, nie tylko taką, jaką ona jest, ale również taką, jaką być powinna, lub taką, o jakiej się mówi, że jest (1460b 10). Co więcej, dowiadujemy się z *Poetyki*, że artysta za pośrednictwem sztuki mimetycznej może przedstawiać rzeczywistość, która nie znajduje paralleli w realnie istniejącym świecie, a nawet jej istnienie w jego kategoriach jest niemożliwe. Odpierając tego rodzaju zarzut stawiany sztuce, Arystoteles stwierdza bowiem: „Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecie przedstawić rzecz wiarygodną chociaż niemożliwą niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania”²⁰.

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

²⁰ *Poetyka* 1461 b 10.

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 analogia w stosunku do świata realnego.

Arystoteles podobnie jak Platon, określając mianem mimesis rzeczywistość przedstawioną w dziele sztuki ma na myśli jej fikcyjność. O ile jednak Platon na tej podstawie odmówił w myśl swojej teorii idei sztukom mimetycznym głębszych walorów poznawczych i etycznych uznając je za dziecinną i czczą zabawę, Arystoteles wskazał na zupełnie odmienne konsekwencje płynące z mimetycznego charakteru sztuki. Wytworom tych sztuk, uznając ich ontologiczną odmienną, przyznał pewnego rodzaju autonomię. Podjął jednocześnie próbę odkrycia i sformułowania praw rządzących rzeczywistością stworzoną w procesie mimetycznym. Są to zasady i normy w głównej mierze estetyczne, określające budowę i charakter poszczególnych elementów dzieła sztuki, ich organiczny związek, funkcję i działanie zmierzające do wywołania u odbiorcy odpowiednich przeżyć estetycznych. Zgodnie z definicją piękna, które opiera się na odpowiedniej wielkości i porządku, w przypadku tragedii mówi o stosownych dla niej rozmiarach i o jej konstrukcji artystycznej, a więc: o jedności 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. Cała ta struktura ukierunkowana jest celowo. Ma doprowadzić do przeżycia pewnego rodzaju wstrząsu uczuciowego i sprawić specyficzną przyjemność, która dokonuje się poprzez *katharsis*. Stagiryta, jak widzimy, przywiązuje wielką wagę przede wszystkim do ukazania pewnych szczególnych związków między składnikami samego świata przedstawionego. Wszystkie wymogi, jakie stawia

MIMESIS

PIĘKNO

twórcom dobrej, modelowej niejako poezji, dotyczą organizacji i uprawdopodobnienia tego właśnie świata, dzięki czemu może on sprawiać wrażenie rzeczywiście istniejącego, a co więcej, zyskuje siłę działania na wyobraźnię i uczucia odbiorców, jakiej realnie istniejąca rzeczywistość nigdy nie posiada. Mimesis, która leży u podstaw organizacji tego świata, staje się więc zarazem zasadą porządkującą jego elementy, zasadą równoznaczną z procesem artystycznej twórczości.

P O E T Y K A

*1. Uwagi wstępne:
program wykładu, wyodrębnienie i klasyfikacja
sztuk naśladowczych*

Przedmiotem tego wykładu będzie sztuka poetycka ^{1447a} jako taka, jej gatunki ¹ oraz właściwości każdego z nich, sposób, w jaki należy układać fabułę, jeśli utwór poetycki ma być piękny, jego składniki ilościowe i jakościowe ², ¹⁰ a także wszystkie inne sprawy, które wchodzą w zakres tej dyscypliny badawczej ³. Zachowując naturalny porządek rzeczy zaczniemy od tego, co pierwsze ⁴.

Twórczość epicka, tragediowa, a także komediowa i dytyrambiczna ⁵ oraz w przeważającej mierze auletyka i kitarystyka ⁶ mają tę cechę wspólną, że są sztukami mimietycznymi (tj. naśladowczymi). Różnią się zaś między sobą z trzech względów: ze względu na odmiennie ⁷ różne przedmioty oraz różny i odmienny sposób naśladowania ⁷. Podobnie bowiem jak pewni artyści (dzięki znajomości sztuki lub nabytej wprawie) naśladowują wiele rzeczy tworząc ich obrazy za pomocą rysunku postaci i barw, inni natomiast za pomocą głosu, tak wszystkie ²⁰ wymienione wyżej sztuki posługują się w naśladowaniu rytmem, słowem i melodią — wszystkimi tymi środkami razem lub oddzielnie. Z samej tylko melodii i rytmu korzysta np. auletyka i kitarystyka oraz wszelka inna sztuka,

która ma te same właściwości, jak chociażby gra na piszczałkach. Samym natomiast rytmem, bez melodii, naśladuje sztuka tancerzy, którzy poprzez rytmiczne ruchy ciała wyrażają⁸ i charakter, i doznania, i działania.

Sztuka słowa⁹ jednak, która posługuje się zarówno samą mową prozaiczną jak też wierszem, jednym jego 1447b rodzajem lub mieszaniną wielu miar wierszowych, nie 10 posiada dotychczas nazwy. Nie potrafiemy bowiem objąć wspólną nazwą mimów Sofrona¹⁰ i Ksenarcha¹¹, dialogów sokratycznych¹² ani też utworów, w których naśladowanie tworzy się za pośrednictwem trymetrów jambicznych¹³, wierszy elegijnych i wszelkich innych miar wierszowych. Stąd ludzie łączą słowo „tworzyć” (ποίησιν) z formą wiersza i jednych nazywają twórcami elegijnymi, 15 innych epickimi, przy czym miano twórcy (poety) nadają im nie ze względu na sztukę naśladowania lecz wszystkim bez wyjątku dlatego, że piszą wierszem. Mają więc zwyczaj mianem tym nazywać również tych, którzy wierszem wykładają jakieś zagadnienia z zakresu przyrody lub medycyny. A przecież Homera i Empedoklesa¹⁴ nie łączy nic poza formą wiersza i dlatego słuszniej byłoby 20 pierwszego nazwać poetą, a drugiego raczej filozofem przyrody niż poetą. Należy zaś nazwać poetą tego, kto uprawia sztukę naśladowania, gdyby nawet używał różnych miar wiersza jednocześnie, jak to np. czynił Chajremon¹⁵, który stworzył rapsodię *Centaur*, stanowiącą mieszaninę różnych miar wierszowych. Takie więc rozróżnienia należy czynić w tych sprawach.

Pewne natomiast sztuki, takie jak poezja dytyrambiczna i nomiczna¹⁶, tragedia i komedia, posługują się wszystkimi wspomnianymi środkami, tj.: rytmem, śpiewem 25 i wierszem¹⁷. Różnią się zaś tym, że jedne korzystają ze wszystkich tych środków w całych utworach, inne tylko

w pewnych częściach utworów¹⁸. Takie oto dostrzegam różnice między poszczególnymi sztukami ze względu na środki naśladowania.

2. Przedmiot naśladowania

Skoro ci, którzy naśladują, przedstawiają postacie działające, a te z kolei muszą być albo szlachetne albo nikczemne (niemal zawsze bowiem charaktery sprowadzają się do tych dwu rodzajów, gdyż o różnicy naszych charakterów stanowią wady i cnoty), przedstawiają je bądź jako lepsze, bądź jako gorsze, bądź jako takie, jakimi są w rzeczywistości¹. Postępują tak samo jak malarze. Polignot² 5 bowiem malował ludzi lepszych, Pauzon³ — gorszych, Dionizjusz⁴ zaś takich, jakimi są. Oczywiście w każdej z wymienionych sztuk naśladowniczych wystąpi takie właśnie zróżnicowanie wynikające z wyżej podanej różnorodności przedmiotów naśladowania. Tego rodzaju zróżnicowanie może więc wystąpić zarówno w sztuce tanecznej, w sztukach gry na aulosie i kitarze jak też w przedstawieniach prozą lub samym wierszem⁵. Homer np. przedstawia ludzi lepszych, Kleofon⁶ — takich, jakimi są rzeczywiście, a Hegemon z Tazos⁷, pierwszy twórca utworów parodystycznych, i Nikochares⁸, autor *Deliady* — gorszych. W ten sam sposób można przedstawiać postacie w nomach i dytyrambach, czego przykładem jest przedstawienie Cyklopów przez Tymoteusza⁹ i Filoksenosa¹⁰. Ze względu na odmienny charakter przedmiotu różni się 15 też tragedia od komedii; jedna bowiem pragnie przedstawiać postacie lepsze, druga natomiast gorsze od współczesnych nam ludzi.

3. Sposób naśladowania

Trzecim z kolei elementem różnicującym omawiane sztuki jest sposób, w jaki można przedstawiać poszczególne rodzaje przedmiotów. Można przecież za pomocą tych samych środków przedstawić te same przedmioty bądź poprzez opowiadanie — przy czym można opowiadać, jak czyni Homer, wcielając się w inną postać, lub wyłącznie we własnej osobie — bądź też w ten sposób, że wszystkie przedstawione postacie wprowadza się jako bezpośrednio działające.

A zatem, jak stwierdziliśmy na wstępie, środki, przedmiot i sposób są właśnie tymi trzema różnicującymi czynnikami, które decydują o sztuce naśladowania. Dlatego Sofokles pod pewnym względem jest tego samego rodzaju twórcą, co Homer, skoro obaj tworzą postacie szlachetne, pod innym zaś można go porównać z Arystofanem, gdyż obaj przedstawiają swych bohaterów w bezpośrednim działaniu. Stąd też, jak niektórzy sądzą, pochodzi nazwa dramatu, że przedstawia się w nim postacie działające¹.

Z tego właśnie powodu Dorowie² przypisują sobie wynalezienie zarówno tragedii, jak komedii (wynalezienie komedii przywłaszczają sobie i doryccy Megarejczy³ z macierzystej Grecji, twierdząc, że zrodziła się ona w okresie panującej u nich demokracji, i Megarejczycy z Sycylii⁴, ponieważ stąd pochodził Epicharm⁵, poeta znacznie starszy od Chionidesa i Magnesa⁶. Do wynalezienia tragedii roszcżą sobie natomiast pretensję Dorowie z Peloponczu), przytaczając na dowód etymologię tych nazw. Twierdzą mianowicie, że u nich wioski nazywają „koma-³⁵mi”, podczas gdy u Ateńczyków „demami” oraz że „aktorzy komediowi” biorą swą nazwę nie od κομῶν [brać udział w wesołym pochodzie], lecz od faktu, że nie lubiani

w mieście chodzili z wioski do wioski (κατὰ κόμην). Równocześnie dodają, że to właśnie oni „działanie”¹⁴⁴⁸ określają słowem δράν, podczas gdy Ateńczycy określają je terminem πράττειν.

Tyle miałbym do powiedzenia na temat liczby i natury elementów różnicujących sztukę naśladowania.

4. Geneza i rozwój twórczości poetyckiej: epopei, jambu, tragedii

Sztuka poetycka, jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instykt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa postawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność.

Potwierdzają to fakty naszego doświadczenia. Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny. A wynika to stąd, że poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom. Ci ostatni korzystają jednak z tego w niewielkim stopniu. Dlatego cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to. A jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawi nam nie sam jego wizerunek¹, lecz raczej staranne wykonanie dzieła, jego koloryt lub inne tego rodzaju zalety.

Skoro wrodzony jest nam instynkt naśladowczy oraz
 20 poczucie melodii i rytmu (oczywiście to przecież, że miary
 wierszowe są cząsteczkami różnych rytmów), dlatego ci,
 którzy pierwotnie byli najbardziej uzdolnieni w tym kie-
 runku, doskonaląc stopniowo swą sztukę improwizacji,
 dali początek poezji. Z kolei nastąpił naturalny podział poezji
 25 na dwa kierunki. Szlachetniej usposobieni twórcy naśladowa-
 li bowiem piękne czyny ludzi szlachetnych, natomiast
 twórcy o usposobieniu bardziej pospolitym przedstawiali
 czyny ludzi złych, tworząc początkowo „szyderstwa”
 (ψόγια), jak tamci — hymny (ὕμνοι) i pochwały (ἐγκώμια)
 bohaterów. Chociaż istniało prawdopodobnie wielu
 twórców satyrycznych przed Homerem, nie potrafimy
 jednak wymienić żadnego utworu któregoś z nich. Po-
 cząwszy od Homera możemy natomiast wskazać np.
 30 jego *Margitesa*² oraz inne tego rodzaju utwory. Jednocześ-
 nie pojawiło się też stosowne do charakteru tych utworów
 metrum, które dlatego obecnie nazywamy jambicznym
 („szyderczym”), ponieważ w tym właśnie metrum „szy-
 dzono” z siebie wzajemnie³. Jedni z dawnych poetów
 tworzyli więc w wierszu heroicznym⁴, inni w jambicz-
 nym⁵. Natomiast Homer nie tylko był najwybitniejszym
 twórcą w zakresie poezji poważnej (on jeden bowiem do-
 skonale i zarazem w sposób dramatyczny komponował
 35 swe utwory), lecz również pierwszy wytyczył zarysy ko-
 medii poprzez dramatyczne przedstawienie śmieszności,
 a nie szyderstwa. Jego *Margites* pozostaje przecież w takim
 1419a samym stosunku do komedii, jak *Iliada* i *Odyseja* do tra-
 gedii.

Kiedy zaś pojawiła się tragedia i komedia, poeci, znaj-
 dując naturalne upodobanie w jednym lub w drugim
 rodzaju twórczości, jedni zamiast jambów zaczęli tworzyć
 5 komedie, inni zamiast epepei — tragedie, ponieważ te

formy twórczości uznano za wyższe i cenniejsze od po-
 przednich. Natomiast rozpatrywanie, czy tragedia osią-
 gnęła już (wówczas) odpowiedni rozwój w aspekcie swych
 podstawowych składników⁶, czy nie, oraz rozstrzygnięcie
 tego zagadnienia tak samego w sobie jak w odniesieniu do
 teatru, to zupełnie inny problem⁷.

Zarówno tragedia, jak komedia narodziły się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb⁸, komedia — z improwizacji intonujących pieśni falliczne⁹, które jeszcze dzisiaj wykonuje się w wielu miastach. Tragedia rozwinęła się zatem stopniowo przez udoskonalenie każdego pojawiającego się elementu i po przejściu wielu przeobrażeń zatrzymała się w rozwoju, kiedy osiągnęła swą najdoskonalszą postać¹⁰. Liczbę aktorów z jednego do dwu pierwszy powiększył Ajschylos¹¹; on też ograniczył rolę chóru i naczelnie miejsce zapewnił dialogowi. /Sofokles zaś dodał trzeciego aktora i dekoracje sceniczne. Tragedia uzyskała poza tym odpowiednią wielkość porzuciwszy krótkie wątki i żartobliwy język, które zawdzięczała swemu pochodzeniu z dramatu satyrowego¹²; dość późno też przybrała dostojną postać i metrum jambiczne zajęło miejsce tetrametru trocheicznego¹³. Dopóki bowiem miała ona charakter satyrowy i w większym stopniu była związana z tańcem, posługiwała się tetrametrem trocheicznym, lecz gdy zyskała na znaczeniu dialog, sama natura znalazła dla niej właściwą formę wiersza. Bo ze wszystkich miar wierszowych najbardziej nadaje się do rozmowy metrum jambiczne. Świadczy przecież o tym fakt, że w codziennej rozmowie 25 posługujemy się najczęściej jambami, bardzo rzadko natomiast heksametrami i to tylko wtedy, gdy wypadamy ze zwykłego toku mowy. Uzyskała też odpowiednią ilość epejsodiów¹⁴. Co do innych rzeczy, w które i jak — zgod-

nie z tradycją — została wyposażona, przyjmijmy je za
30 znane nam, bo śledzenie wszystkiego w szczegółach zaję-
łoby zbyt wiele czasu.

5. Komedja i jej rozwój. Tragedja a epepeja

K Komedja, jak stwierdziliśmy¹, jest naśladowaniem lu-
dzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich
ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią
brzydoty. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś
35 pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem,
czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko,
jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu,
maska komiczna.

O ile jednak kolejne przemiany tragedii oraz ci, którzy
ich dokonali, są nam dobrze znani, o tyle historia komedii,
nie traktowanej początkowo poważnie, uległa zapomnie-
niu. Dość późno też archont przyznał chór komediowy²,
1449b który przedtem tworzyli ochotnicy. A nawet imiona twórców
komediowych znamy dopiero z tego okresu, kiedy
komedia uzyskała już pewną formę artystyczną. Nie wie-
my zatem zupełnie, kto powiększył liczbę aktorów, wpro-
wadził maski, prologi, czy inne tego rodzaju rzeczy. Po-
mysł tworzenia fabuły komediowej (sięga Epicharma
5 i Formisa³) przyszedł najpierw z Sycylii. W Atenach na-
tomiaś pierwszy Krates⁴ odrzucił formę osobistego szy-
derstwa i zaczął układać wątki i fabuły o wymowie ogól-
nej.

Epepeja jest podobna do tragedii o tyle, że stanowi
10 naśladowanie przedmiotów poważnych wierszem. Różni
się natomiast tym, że posiada jeden rodzaj wiersza⁵
i formę opowiadania. Różni się długością⁶. Tragedja bo-

*niektórzy mówią
o epepeji*

wiem usilnie dąży do tego, aby zmieścić się w czasie jed-
nego obiegu słońca lub tylko nieznacznie go przekro-
czyć⁷, epepeja natomiast nie ma ściśle określonych granic
czasu, chociaż pierwotnie ta sama swoboda panowała
w tragediach, co w epepejach⁸. Pewne składniki są wspól-
ne obydwu gatunkom, niektóre zaś posiada tylko tra-
gedia⁹. Dlatego ten, kto potrafi ocenić tragedię, czy jest
dobra, czy zła, potrafi również ocenić epepeję. Wszystkie
składniki, z których zbudowana jest epepeja, występują
w tragedii, nie wszystkie natomiast składniki tragedii
znajdują się w epepei.

6. Definicja tragedii i jej konstytutywnych składników

1) **O** twórczości epickiej i komedii będziemy mówić póź-
niej. Teraz przejdźmy do tragedii, wydobywając na pod-
stawie tego, co już powiedzieliśmy, określenie jej istoty.
Tragedja jest to naśladowcze przedstawienie akcji po-
ważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wiel-
kość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w róż-
nych częściach dzieła, przedstawienie w formie drama-
tycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości
i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” (καθαρσις) tych
uczuc¹.

2) Językiem ozdobnym nazywam język posiadający rytm,
harmonie i śpiew². Przez „odmienny w różnych częściach
dzieła” rozumiem zaś, że niektóre części tragedii są wy-
rażone wyłącznie w samych wierszach, inne natomiast
za pomocą śpiewu.

Skoro naśladowanie dokonuje się w tragedii za po-
średnictwem postaci działających³, jednym z jej składni-

ków musi być widowisko ⁴ (ὄψεως κόσμος), a następnie śpiew (μελοποιία) i wysłowienie (λέξις), ponieważ za pomocą tych właśnie środków odbywa się to naśladowanie. Przez „wysłowienie” rozumiem tutaj wyłącznie kompozycję słowną w formie wiersza (tj. dialogów); znaczenie

35 pojęcia „śpiew” jest zaś zupełnie jasne.

Skoro więc tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji prowadzonej przez postacie działające, postacie te muszą odznaczać się jakimiś właściwościami myślenia (διάνοια) i charakteru (ἦθος). Dzięki tym właściwościom oceniamy przecież ich postępowanie. Charakter i „właściwość myślenia” są więc dwoma naturalnymi źródłami

1450a działania postaci, od którego zależy ich powodzenie lub nieszczęście. A zatem — naśladowczym przedstawieniem akcji (πράξις) jest fabuła (μῦθος), przez którą rozumiem tu (artystycznie) uporządkowany układ zdarzeń. Przez

5 charakter rozumiem te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu, „właściwości myślenia” objawiają się natomiast w słowach, którymi one czegoś dowodzą lub wyrażają ogólne prawdy. Wynika stąd, że każda tragedia zawiera sześć składników, które stanowią o jej istocie ⁵, a mianowicie: fabułę (μῦθος), charakter (ἦθος), wysłowienie (λέξις), sposób myślenia (διάνοια), widowisko (ὄψις) i śpiew (μελοποιία). Dwa spośród tych składników

10 należą do środków naśladowania, jeden do sposobu, w jaki się naśladuje, a trzy do przedmiotów naśladowczego przedstawienia ⁶. Żadnego innego składnika nie posiada. Wielu poetów posługuje się tymi składnikami, można powiedzieć, jakby oddzielnymi rodzajami ⁷, a przecież każdy dramat składa się zarówno z widowiska, charakterów, fabuły, wysłowienia, śpiewu, jak też myślenia (postaci). Najważniejszym z tych składników jest układ zdarzeń. Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi,

lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież i powodzenie i niepowodzenie). Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast 20 czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu). Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkich rzeczach najważniejszą ⁸. Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez 25 charakterów. Wszak tragedie przeważającej części współczesnych twórców są pozbawione charakterów, i w ogóle jest wielu takich poetów, których można by porównać wśród malarzy z Zeuksisem na tle jego stosunku do Polignota ⁹. Polignot był bowiem doskonałym malarzem charakterów, malarstwo Zeuksisa jest ich natomiast zupełnie pozbawione. Poza tym, gdyby nawet poeta ułożył po kolei przemówienia wyrażające właściwości charakteru postaci i doskonale pod względem formy językowej i myślenia, 30 nie osiągnie tego, co uznaliśmy jako zadanie tragedii ¹⁰; osiągnie je natomiast o wiele łatwiej tragedia, w której te właśnie elementy są mniej doskonałe, która posiada jednak fabułę, czyli odpowiednio uporządkowany układ zdarzeń. Bo przecież obydwie najważniejsze elementy, którymi tragedia działa na nasze uczucia, a mianowicie: perypetia i rozpoznanie ¹¹ są składnikami fabuły. Następnym tego dowodem ¹² jest fakt, że początkujący poeci wcześniej są w stanie uzyskać doskonałość formy językowej i tworzenia charakterów niż struktury zdarzeń, podobnie zresztą jak niemal wszyscy dawni poeci. Fabuła jest więc fundamentem i jakby duszą tragedii, a drugie 35 dopiero miejsce zajmują charaktery. Rzecz ta przedsta-

506
1450b
wia się bardzo podobnie w malarstwie. Bo gdyby ktoś namalował bezładnie obraz najpiękniejszymi kolorami, nie sprawi nam takiej przyjemności jak biało-czarnym rysunkiem portretu.

W rzeczywistości jest więc tragedia naśladowczym przedstawieniem akcji i ze względu na nią właśnie przedstawieniem postaci działających.

Trzecim z kolei elementem tragedii jest „myślenie”.

- 5 A jest to zdolność wyrażania w mowie tego, co w danej sytuacji jest istotne i w pełni z nią zharmonizowane. W mowach¹³ jest ono wyrazem sztuki politycznej lub retorycznej, i dlatego właśnie dawni poeci kazali swym postaciom przemawiać zgodnie z zasadami sztuki politycznej, współcześni natomiast każą im przemawiać zgodnie z zasadami retoryki. O ile właściwości charakteru¹⁴ są uzasadnieniem dokonanego przez postaci wyboru postępowania w sytuacjach, gdzie taki wybór nie jest rzeczą oczywistą — dlatego nie wyrażają charakteru te wypowiedzi, z których w ogóle nie wynika, czy mówiący dokonuje jakiegoś wyboru, czy go unika — o tyle „myślenie” zawarte jest w takich wypowiedziach, w których wykazuje się, że jakaś rzecz przedstawia się tak lub że się ma inaczej oraz w tych, gdzie wypowiada się jakieś ogólne prawdy.

Czwartym składnikiem [tragedii] jest forma językowa (λέξις) dialogów¹⁵. Mówię o niej w tym samym znaczeniu, jak przedtem je wyjaśniłem, a więc, że jest to wyrażenie myśli w słowach, przy czym to określenie zachowuje tę samą wartość niezależnie od tego, czy mówię o „wierszach”, czy o „dialogach”¹⁶.

- 15 Z pozostałych składników śpiew jest najważniejszą ozdobą tragedii, natomiast widowisko, chociaż ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem najmniej

artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką. Tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawienia na scenie i bez udziału aktorów. Poza tym w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka scenografa¹⁷ niż poety.

7. Rozciągłość akcji fabularnej

Po wyróżnieniu i określeniu tych składników rozważmy z kolei, jakimi właściwościami winien odznaczać się układ zdarzeń, skoro jest on najważniejszym i najbardziej podstawowym elementem tragedii. Zgodziliśmy się już, że tragedia jest naśladowczym przedstawieniem pełnej, skończonej i posiadającej określoną wielkość akcji; może wszak istnieć całość, która nie posiada właściwej wielkości. Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec. Początkiem jest to, co nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym właśnie zgodnie z naturą rzeczy występuje lub powstaje coś innego. I przeciwnie — końcem jest to, co z natury rzeczy samo następuje po czymś innym, z reguły lub na zasadzie konieczności, a po nim już nie ma niczego. Środkiem natomiast jest to, co samo następuje po czymś innym i po czym następuje coś innego. Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tutaj zasad. Bo przecież każda piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na (odpowiedniej) wielkości i pomiaru¹⁸. Dlatego nie może być piękną ani istota zbyt mała, bo zacierą się jej obraz powstały w czasie

nieuchwytnym niemal dla zmysłów, ani zbyt wielką —
 1451a gdyż jej obraz nie jest jednocześnie uchwytany w całości
 i patrzący nie dostrzega ani jego jedności, ani całości;
 przypuśćmy np., że wspomniana istota miałaby 10 tysięcy
 stadiów długości². A zatem, jak wszelkie piękne przedmio-
 ty i stworzenia muszą mieć wielkość łatwą do objęcia
 5 długość łatwą do zapamiętania w całości. Nie wchodzi
 natomiast w zakres sztuki poetyckiej określenie długości
 tragedii ze względu na konkurs dramatyczny i wytrzy-
 małość widza. Bo gdyby w konkursie trzeba było wystawić
 sto tragedii, konkurs taki musiałby się odbywać przy kle-
 psydrze, co podobno kiedyś miało gdzieś miejsce³. Interesu-
 10 jąca nas norma długości wynika natomiast z samej na-
 tury przedmiotu i oparta jest na zasadzie, że zawsze —
 jeśli idzie o wielkość — piękniejsza jest fabuła dłuższa,
 o ile jest przejrzysta jako całość. Najprościej można by to
 określić w ten sposób: właściwą normą wielkości fabuły
 jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny
 bieg zdarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub
 15 konieczności nastąpić przemiana (losu bohatera) ze szczę-
 ścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście.

8. Jednolitość akcji

Fabuła dramatyczna jest jednolita nie dlatego bynaj-
 mniej, jak niektórzy sądzą, że rozwija się wokół jednej
 postaci. Bo nawet w życiu jednego bohatera zdarza się
 nieskończona ilość różnych rzeczy, z których nie wszy-
 stkie tworzą jakąś jedność. Podobnie też jedna osoba doko-
 nuje wielu takich czynów, z których nie powstaje żadna
 jednolita akcja. Dlatego, jak się zdaje, byli w błędzie ci

wszyscy poeci, którzy stworzyli *Herakleidę*¹, *Tezeidę*²,
 20 i inne tego rodzaju poematy. Sądził bowiem, że skoro
 (przedmiotem poematu) był jeden bohater — Herakles,
 to i fabuła o nim musi być jednolita. Homer natomiast,
 który wyróżnia się również pod innymi względami, do-
 strzegł oczywiście doskonale i tę prawdę, dzięki wykształ-
 conej sztuce czy też wrodzonemu talentowi. Tworząc
Odyseję nie umieścił w niej zatem wszystkich przygód
 25 bohatera, takich jak np.: jego zranienie na Parnasie³
 czy udawanie szaleństwa podczas przygotowania do
 wyprawy⁴, ponieważ te zdarzenia nie łączą się wzajem-
 nie z innymi na zasadzie prawdopodobieństwa lub ko-
 nieczności, lecz zarówno *Iliadę*, jak *Odyseję* osnuł wokół
 tego rodzaju jednolitej akcji, jak określona powyżej.

Podobnie jak w innych sztukach naśladowczych to
 naśladowanie jest jednolite, którego przedmiot jest jedno-
 30 lity, tak i fabuła — skoro jest naśladowczym przedsta-
 wieniem akcji, powinna być przedstawieniem akcji je-
 dnolitej i skończonej, a tworzące fabułę zdarzenia po-
 winny być w taki sposób ze sobą zebrane, aby po przestawieniu
 lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu
 i rozpadła się również całość. Taka bowiem część, której
 dodanie lub odjęcie nie sprawia widocznej różnicy, nie
 35 jest istotną częścią całości.

9. Typowość w poezji. Różnica między poezją a historią

Z dotychczasowych rozważań jasno wynika, że zadanie
 poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywis-
 tych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta
 możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i koniecz-

ności. Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota¹ można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono 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. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe. Przez „ogólne” rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja, która dopiero później nadaje imiona bohaterom². Jednostkowym jest natomiast to, czego na przykład dokonał lub doznał Alcibiades³. Obecnie najlepiej to widać w komedii. Komedio pisarze najpierw układają fabułę i dopiero wtedy nadają postaciom pierwsze lepsze imiona, gdyż przedmiotem ich twórczości nie jest jakaś konkretna jednostka, jak to ma miejsce u poetów jambicznych.

Poeci tragiczni trzymają się zaś nadal imion przekazanych przez tradycję. Kierują się racją, że to, co jest możliwe, jest też wiarygodne. Nie dowierzamy bowiem na ogół, że to jest możliwe, co się jeszcze nie zdarzyło, a wierzymy jako w rzecz oczywistą, że możliwe jest natomiast to, co się już zdarzyło, ponieważ nie zdarzyłoby się, gdyby nie było możliwe⁴. Niemniej jednak w niektórych tragediach tylko jedno lub dwa imiona są znane z tradycji, pozostałe zaś zmyślone. W niektórych nie ma natomiast ani jednego tradycyjnego imienia, jak np. w *Anteusie* Agatona⁵, a jednak utwór sprawia wcale nie mniejszą przyjemność. Nie należy zatem, za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazanych podań, na których

zazwyczaj oparte są nasze tragedie. Ubieganie się o to jest w zasadzie absurdem, skoro nawet owe znane podania są znane tylko nielicznym⁶, a mimo to wszystkim sprawiają przyjemność. Jasny stąd wniosek, że poeta powinien być raczej twórcą fabuły niż wiersza, skoro właśnie jest poetą ze względu na sztukę naśladowania i naśladowuje działania (bohaterów). A gdyby nawet przypadkiem przedstawił wydarzenia rzeczywiste, nie przestanie z tej racji być poetą, bo przecież nic nie stoi na przeszkodzie, aby niektóre z tego rodzaju zdarzeń przebiegały zgodnie z prawdopodobieństwem (to znaczy były takie, że mogą się zdarzyć) i dlatego właśnie ten, kto je wybrał, jest ich twórcą.

Spośród fabuł i akcji prostych⁷ najgorsze są epizodyczne (*ἐπεισοδιώδεις*)⁸. Przez „epizodyczną” rozumiem taką fabułę, w której epizody nie łączą się wzajemnie na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności. Mierni poeci tworzą tego rodzaju fabuły przez własną nieumiejętność, dobrzy natomiast ze względu na aktorów. Tworząc bowiem dla nich partie popisowe⁹ i rozwlekając fabułę ponad właściwą miarę zmuszeni są zakłócić jej naturalny porządek. A przecież przedmiotem naśladowczego przedstawienia w tragedii jest nie tylko akcja skofonona, lecz także jej zdarzenia zdolne wzbudzić litość i trwogę, a tę właściwość uzyskują one zwłaszcza wtedy, gdy przebiegają wbrew oczekiwaniu, wynikając jedne z drugich¹⁰. Dzięki temu bowiem wywołują większe zaskoczenie¹¹, niż gdyby wydarzyły się spontanicznie lub przez przypadek, skoro nawet spośród zdarzeń przypadkowych te wydają się najbardziej zaskakujące, które sprawiają wrażenie zamierzonych, jak np. to, że posąg Mitysa¹² w Argos spada na sprawcę śmierci bohatera

w czasie uroczystości religijnych i zabija mordercę. Ludziom wydaje się przecież, że takie rzeczy nie dzieją się przypadkowo. Nie ulega więc wątpliwości, że tak skomponowane fabuły są piękniejsze.

10. Fabuły proste i zawikłane

Fabuły mogą być albo proste (*ἀπλοῖ*), albo zawikłane (*πεπλεγμέναι*), ponieważ działania (akcje), których są one naśladowczym przedstawieniem, już ze swej natury są właśnie tego rodzaju¹. Akcję, która zgodnie z naszym ustaleniem² rozwija się w sposób jednolity i ciągły, nazywam „prostą”, gdy zmiana losu następuje w niej bez perypetii³ lub rozpoznania⁴. „Zawikłana” jest natomiast taka akcja, w której zmiana losu łączy się z perypetią lub rozpoznaniem, lub z jednym i drugim motywem jednocześnie. Perypetia i rozpoznanie powinny zaś wyrastać na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa z samego układu fabuły jako wynik poprzednich zdarzeń. Ogromna to przecież różnica, czy jedne zdarzenia są wynikiem innych, czy tylko po nich następują⁵.

11. Perypetia, rozpoznanie, patos

Perypetia jest to odwrócenie biegu zdarzeń¹ według podanych wyżej zasad², w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, i — jak powiedzieliśmy — zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością. Na przykład w *Królu Edypie* przybywa poseł³, który chce pocieszyć Edypa i uwolnić go od lęku przed związkiem z matką, lecz skoro w tym celu wyjawia jego właściwe pochodzenie, sprawia, że skutek jest przeciwny. Podobnie w *Linkeusie*⁴: bohater (Linkeus) jest prowadzony na śmierć, a Da-

naos idzie za nim, aby go zabić; tymczasem z przebiegu zdarzeń wynika, że Danaos zginął, a Linkeus został ocalony.

Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia. Najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią, jak np. w *Edypie*⁵. Istnieją również inne formy rozpoznania. Może ono mianowicie nastąpić dzięki jakimś przedmiotom i to nawet zupełnie przypadkowym, istnieje też możliwość rozpoznania, czy ktoś dokonał [przestępczego] czynu, czy nie dokonał⁶. Jednak tylko to rozpoznanie, które wymieniliśmy na pierwszym miejscu, jest najwłaściwsze dla fabuły i akcji (tragicii). Tego bowiem rodzaju rozpoznanie połączone z perypetią wzbudzi ktoś bądź trwogę, a przecież, zgodnie z naszą definicją, tragedia jest naśladowczym przedstawieniem zdarzeń budzących te uczucia; poza tym stan szczęścia lub nieszczęścia (bohatera) pozostaje w ściślejszej zależności od tych właśnie motywów.

Skoro rozpoznanie jest wzajemnym rozpoznaniem się pewnych osób, czasem dotyczy ono tylko jednej z dwu postaci, skoro wiadomo, kim jest druga, innym razem zachodzi konieczność rozpoznania dla obydwu. Ifigenia została np. rozpoznana przez Orestesa na podstawie wysłanego przez nią listu, natomiast rozpoznanie Orestesa przez Ifigenię wymagało innej formy⁷. Perypetia i rozpoznanie stanowią więc dwa składniki fabuły. Trzecim jej składnikiem jest „patos”. Definicję perypetii oraz rozpoznania podaliśmy wyżej. Pathos zaś jest to bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, rąki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy.

12. Kompozycyjne składniki tragedii

Określiśmy uprzednio¹ te składniki tragedii, które należy uznać za jej składniki gatunkowe². Pod względem ilościowym³ dzieli się natomiast tragedia na następujące części: *prolog*, *epejsodion*, *eksodos* i pieśni chóru obejmujące *parodos* i *stasimon*. Te części są wspólne wszystkim dramatom, podczas gdy pieśni śpiewane ze sceny⁴ oraz pieśni śpiewane na przemian z chórem — zwane komosami — są właściwością tylko niektórych tragedii.

Prologiem jest ta tworząca całość część tragedii, która poprzedza wejście chóru, czyli *parodos*; *epejsodion* jest to tworząca całość część tragedii pomiędzy tworzącymi całość pieśniami chóru: *eksodos* zaś obejmuje tę tworzącą całość część tragedii, po której nie ma już pieśni chóru. Z części chóralnych *parodos* jest pierwszym występem całego chóru, *stasimon* pieśnią chóru, w której nie korzysta się z *anapestów*⁵ i *trochejów*⁶, a *komos* — żałobną pieśnią śpiewaną wspólnie przez aktorów ze sceny i chór.

Omówiliśmy więc wcześniej części tragedii, które należy uznać za jej składniki gatunkowe, teraz natomiast te, na które dzieli się ona pod względem ilościowym.

13. Zasady tragiczności. Wybór bohatera i charakter akcji „tragicznej”

Uzupełniając naszą dotychczasowe rozważania, wypada z kolei powiedzieć, o co powinni troszczyć się poeci przy układaniu fabuły dramatycznej, a czego unikać, i dzięki czemu tragedia osiągnie swój cel.

Skoro więc struktura najpiękniejszej tragedii nie może być prosta, lecz zawikłana, i skoro musi być ona naśladow-

czym przedstawieniem zdarzeń budzących litość i trwogę — co jest szczególną właściwością tego rodzaju sztuki naśladowczej — jasny stąd wniosek, że nie należy pokazywać ani ludzi nieposzlakowanych popadających ze szczęścia w nieszczęście, gdyż to nie wzbudza litości ni trwogi, a tylko oburzenie, ani też zmiany losu ludzi niegodziwych z nieszczęścia w szczęście, bo nic nie jest bardziej obce duchowi tragedii niż taka właśnie struktura; nie spełnia ona warunków tragiczności, skoro nie sprawia ani przyjemności¹, ani nie wzbudza litości i trwogi. Podobnie też człowiek zbyt niegodziwy nie powinien popadać ze szczęścia w nieszczęście. Takie przedstawienie może wprowadzić dostarczyć przyjemności, nie wzbudza jednak litości ni trwogi, gdyż litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny. Los człowieka niegodziwego nie może więc budzić ani litości, ani trwogi. Pozostaje zatem wybór kogoś pośredniego między nimi. Takim bohaterem jest więc człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością i sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez swą podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś zbłądzenie². Należy on przy tym do ludzi cieszących się wielkim szacunkiem i powodzeniem, jak np. *Edyp*, *Tyestes*³ czy inni mężowie z takich rodów.

Pięknie ułożona fabuła dramatyczna musi raczej posiadać jedno rozwiązanie, a nie dwa, jak niektórzy sądzą⁴. Zmiana losu nie powinna w niej przebiegać z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie, ze szczęścia w nieszczęście, i to nie z powodu nikczemności, ale ze względu na jakieś wielkie zbłądzenie (*ἀμαρτία*) takiego bohatera, o jakim była mowa, i raczej lepszego niż gorszego. Potwierdza to zresztą obecna praktyka sceniczna. Początkowo bowiem poeci sięgali do pierwszych lepszych podań mitycz-

nych, teraz natomiast najpiękniejsze tragedie układają o nielicznych tylko rodach: o Alkmeonie ⁵, Edypie, Orestesie ⁶, Meleagrze ⁷, Tyestesie, Telefosie ⁸ i o innych, którym było dane dokonać lub doznać czegoś strasznego. Najlepiej według reguł sztuki zbudowana tragedia posiada taką właśnie strukturę (fabuły). Dlatego są w błędzie ci, którzy zarzucają Eurypidesowi, że w swych tragediach postępuje on właśnie w ten sposób i że wiele jego tragedii 20 kończy się nieszczęściem. A jest to przecież zgodnie z naszym ustaleniem zakończenie prawidłowe. Najlepszy na to dowód, że w naszych teatrach i konkursach dramatycznych tego rodzaju utwory okazują się najbardziej tragiczne, które są zbudowane według tej właśnie zasady, a Eurypides, mimo że pod innymi względami 25 spełnia pewne błędy, w oczach publiczności uchodzi za najbardziej tragicznego z poetów. Drugie dopiero więc miejsce zajmuje struktura fabularna, uważana przez niektórych za najlepszą, która posiada podwójne rozwiązanie — tak jak *Odyseja* — i kończy się inaczej dla charakterów lepszych, inaczej dla gorszych. Przyznaje się jej 30 pierwsze miejsce wyłącznie, jak się zdaje, ze względu na takie upodobania widzów, bo poeci w swej twórczości stosują się do ich życzeń. Tymczasem nie jest to rodzaj 35 przyjemności właściwy dla tragedii, lecz raczej dla komedii, gdy najwięksi wrogowie w tradycji mitycznej ⁹, tacy jak np. Orestes i Ajgist ¹⁰, rozstają się w końcu jako przyjaciele i żaden nie ginie z ręki drugiego.

14. Teleologiczna koncepcja fabuły tragicznej;
budzenie litości i trwogi

1453b Litość i trwogę może więc wzbudzić albo oprawa sceniczna ¹, albo też — co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego — mogą być one

wynikiem samego układu zdarzeń. Fabuła dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał trwogę i litość 5 w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej *Edypa*. Uzyskanie tego efektu za pośrednictwem oprawy scenicznej jest sposobem mniej artystycznym i wymaga dodatkowych wydatków ². Wywołuje się w ten sposób raczej uczucie 10 przerażenia niż trwogi i nie ma to nic wspólnego z tragedią. Nie należy bowiem w tragedii szukać wszelkiej przyjemności, lecz tylko takiej, która jest dla niej właściwa. Skoro więc poeta poprzez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi, 15 jest rzeczą oczywistą, że to przeżycie musi wynikać z układu zdarzeń. Spróbujmy zatem określić, jakie zdarzenia są zdolne obudzić w nas przerażenie, a jakie wzruszenie. Tego rodzaju akcja musi z natury rzeczy rozgrywać się bądź między osobami bardzo sobie bliskimi, bądź 20 wrogami lub też między osobami, których nie łączy ani przyjaźń, ani wrogość. Jeśli więc wróg wystąpi przeciw wrogowi, to ani sam jego czyn, ani też zamiar wykonania tego czynu, nie wzbudzi litości, lecz może ją wzbudzić 25 cierpienie. Nie wzbudzą jej też czyny ludzi sobie obojętnych. Kiedy natomiast bolesne zdarzenia są spowodowane przez osoby sobie bliskie i np. brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, 30 albo popelnia się jakiś inny tego rodzaju czyn, są to sytuacje, których należy poszukiwać dla tragedii. Nie wolno więc poecie dowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, jak np. faktu, że Klitajmestra została 35 zabita przez Orestesa lub Eryfila przez Alkmeona ³, 25 powinien on jednak wykazać się własną pomysłowością i w sposób artystyczny wykorzystać tradycyjny materiał.

Wyjaśnijmy sobie zatem, co rozumiemy przez „sposób artystyczny”. Po pierwsze, akcja może być prowadzona przez postacie świadome swych czynów⁴ i wzajemnej tożsamości, jak to ma miejsce w twórczości dawnych poetów czy nawet u Eurypidesa, który ukazał Medę zabijającą świadomie swe własne dzieci. Po drugie, istnieje możliwość, że postacie dokonują takich czynów, ale są nieświadome, iż popełniają straszną zbrodnię i dopiero później poznają łączące ich z ofiarą więzy pokrewieństwa, tak jak Edyp Sofoklesa. Jego czyn miał miejsce poza akcją dramatu; w ramach samej tragedii podobnego czynu dokonuje np. Alkmeon Astydamasa⁵ czy Telegonos — w *Zranionym Odysie*⁶. Istnieje poza tym jeszcze trzecia

30
35

możliwość: zamierza ktoś mianowicie popełnić straszną zbrodnię, ponieważ nie wie, kim jest ofiara, lecz rozpoznaje ją przed dokonaniem tego czynu. Poza wyżej wymienionymi nie istnieją żadne inne możliwości, bo przecież można albo tylko dokonać jakiegoś czynu, albo nie dokonać, a przy tym świadomie lub nieświadomie.

Wśród tych możliwości najmniej artystyczny jest ten przypadek, gdy ktoś znając ofiarę zamierza dokonać czynu, lecz go nie dokona. Budzi to jedynie odrazę i nie jest tragiczne, ponieważ nie zawiera „patosu”. Dlatego też nie przedstawia się w ogóle takich sytuacji, chyba że wyjątkowo. W ten sposób zachowuje się np. Hajmon w *Antygonie* wobec Kreona⁷.

Drugie pod tym względem miejsce zajmuje sytuacja, w której dokonuje się czynu. Lepiej jest przy tym, jeśli czynu dokonuje ktoś nieświadomy łączących go z ofiarą więzów i rozpoznanie następuje dopiero po czynie. Nie ma bowiem w tym nic odrażającego, a rozpoznanie sprawia wstrząsające wrażenie.

Najpiękniejszy ze wszystkich jest jednak ostatni wypo-

dek, jaki ma np. miejsce w *Kresfontesie*⁸, gdzie Meropa⁹ jest bliska zabicia własnego syna, lecz go rozpoznaje i dlatego nie zabija, lub w *Ifigenii*¹⁰, gdzie siostra ma zabić brata, lub w *Helli*¹¹, gdzie syn rozpoznał swą matkę w momencie, gdy miał ją już wydać na śmierć. Dlatego właśnie — o czym poprzednio mówiłem — (najpiękniejsze) tragedie powstają na temat nielicznych tylko rodów. Nie świadomość sztuki, lecz przypadek sprawił, że poeci szukają takich sytuacji; odkryli bowiem, że są one gotowe w przekazanych przez tradycję mitach. Muszą zatem spotykać się w tych właśnie „domostwach”, w których wydarzyły się tego rodzaju nieszczęścia.

Niech to już wystarczy na temat układu zdarzeń i o tym, jaka powinna być fabuła dramatyczna.

15. Cechy bohatera tragicznego

Co się tyczy charakterów, trzeba mieć na uwadze cztery sprawy. Po pierwsze to, że przede wszystkim muszą być szlachetne. A jak uprzednio powiedziałem¹, charakter mogą wyrażać tylko takie słowa lub czyny, które wskazują wyraźnie na kierunek postępowania, jeśli na szlachetny, to i charakter szlachetny. Szlachetność może być cechą

1454a

każdej klasy ludzi, bo i kobieta może być szlachetna i niewolnik, chociaż ona należy do klasy niższej, a on do nic nie znaczącej.

Druga sprawa, to — stosowność². Cechą charakteru może być np. męstwo, ale przecież nie jest stosowne dla kobiety być mężną lub uczoną³. Trzecia natomiast — podobieństwo⁴. A nie jest to wcale tym samym, co twórczenie charakteru szlachetnego i stosownego zgodnie z podanym wyżej ich określeniem. Czwartą sprawą, którą

25

trzeba mieć na uwadze, jest konsekwencja. Bo jeśli nawet postać będąca przedmiotem naśladowania jest niekonsekwentna i takim została obdarzona charakterem, to musi już być niekonsekwentna konsekwentnie.

Przykładem nieuzasadnionej⁵ przewrotności charakteru jest postępowanie Menelaosa w *Orestesie*⁶, zaś nieprzyzwoity i niestosowny jest żalony śpiew Odysa w *Scylli*⁷ oraz mowa Melanippe⁸. Przykładu niekonsekwencji dostarcza natomiast *Ifigenia w Aulidzie*⁹, gdzie bohaterka jako błagalnica nie przypomina w niczym późniejszej Ifigenii.

W przedstawieniu charakterów należy również podobnie jak w układzie zdarzeń zabiegać zawsze o prawdopodobieństwo lub konieczność, to znaczy, aby to, co mówi lub czyni określona postać, wynikało z prawdopodobieństwa lub konieczności i aby jedno i drugie¹⁰ następowało po sobie jako konieczne lub prawdopodobne.

Jasne więc¹¹, że rozwiązanie węzła dramatycznego fabuły musi wynikać z samego układu zdarzeń¹², a nie z interwencji boskiej jak to ma miejsce w *Medei*¹³ czy w *Iliadzie* w związku z odpłynięciem floty¹⁴. Interwencją bogów należy się posługiwać raczej przy przedstawieniu zdarzeń nie wchodzących w zakres samej akcji dramatycznej, zarówno wcześniejszych, których człowiek nie jest w stanie poznać, jak późniejszych, które wymagają zapowiedzi bądź oznajmienia. Uważamy wszak, że bogowie wszystko widzą. Wewnątrz samej akcji nie powinno być miejsca na pierwiastek irracjonalny¹⁵; może on wystąpić tylko poza osnową tragedii, jak np. w *Edypie Sofoklesa*¹⁶.

Skoro znów tragedia jest naśladowczym przedstawieniem ludzi lepszych niż w rzeczywistości, powinniśmy się wzorować na dobrych portrecistach, którzy odtwarzając

właściwą oryginalowi formę zyskują podobieństwo postaci, ale malują je piękniejszymi. Tak samo więc poeta, kiedy naśladowczo przedstawia ludzi porywczych, lekkomyślnych lub posiadających jakiegokolwiek inne tego rodzaju cechy charakteru, powinien zachowując podobieństwo uczynić z nich ludzi szlachetnych, tak jak uczynił Homer, który przedstawił Achilleasa jako szlachetnego i wzór zapalczowości¹⁷.

Oto są zasady, których należy przestrzegać. Nie wolno poza tym lekceważyć wyglądu postaci¹⁸, który choć nie należy do istoty, towarzyszy sztuce poetyckiej, ponieważ i w tym względzie można czasem popełnić błąd. Ale to zostało już wyczerpująco omówione w wydanych rozprawach¹⁹.

16. Formy „rozpoznania”, ich klasyfikacja i ocena

Czym jest rozpoznanie (*ἀναγνώρισις*), ustaliliśmy już wcześniej¹. Oto zaś jego rodzaje: pierwszą, najmniej artystyczną jego formą, używaną najczęściej przez nieudolność, jest rozpoznanie za pośrednictwem znaków zewnętrznych. Jedne z nich są wrodzone, jak np. znamie w kształcie dzidy na ciele synów Ziemi² lub gwiazdy w *Tyestesie* Karkinosa³, inne nabyte. Te z kolei bądź występują na ciele, jak np. blizny, bądź są przyjęte z zewnątrz, jak naszyjniki czy wanićka, dzięki której następuje rozpoznanie w *Tyro*⁴. Tymi znakami również można się posługiwać lepiej lub gorzej. Odyseusz np. w inny sposób został rozpoznany po swej bliźnie przez niankę⁵, w inny — przez pasterzy świni⁶. Wszystkie wprowadzone dla uwierzytelnienia nie są zbyt artystyczne, to jednak te z nich, które łączą się z perypetią, jak w scenie kąpeli, są lepsze⁷.

8 Drugi rodzaj stanowią rozpoznania, które wprowadza poeta według swej woli⁸ i dlatego są one nieartystyczne. Na przykład w *Ifigenii* sam Orestes daje się poznać jako Orestes⁹. Ifigenia zostaje rozpoznana na podstawie listu, on natomiast mówi to, co chce poeta, a nie to, czego wymaga układ zdarzeń. Jest to więc błąd zbliżony do wspomnianego uprzednio¹⁰, bo przecież Orestes mógł przynieść ze sobą jakieś znaki rozpoznawcze. Innym tego samego rodzaju przykładem jest głos tkackiego czółenka w *Tereusie* Sofoklesa¹¹.

9 Trzeci rodzaj rozpoznania łączy się z przypomnieniem, dzięki któremu na widok czegoś ujawniają się uczucia. 1455a Ma ono miejsce np. w *Cypryjszykach* Dikajogenesa¹², gdzie bohater na widok obrazu zalewa się łzami, czy w opowieściach u Alkinoosa¹³, gdzie Odyseusz słuchając pieśni ajda przypomina sobie swój los, wybucha płaczem i dzięki temu daje się poznać.

10 Czwarty z kolei rodzaj rozpoznania opiera się na sylogistycznym wnioskowaniu, jakie ma np. miejsce w *Choe-forach*¹⁴: przybył ktoś do mnie podobny, nikt jednak poza Orestesem nie jest do mnie podobny, a zatem przybył 5 Orestes (wnioskuje Elektra). Tak samo wyobraża sobie przebieg rozpoznania brata przez Ifigenię sofista Polyidos¹⁵, którego zdaniem Orestes w sposób naturalny snuł swe refleksje: „moja siostra została złożona w ofierze i mnie z kolei przyjdzie umrzeć na ołtarzu”¹⁶. Rozpoznanie w *Tydeusie* Teodektesa¹⁷ następuje również w związku z wypowiedzią: „przyszedłem, aby znaleźć syna, a tu sam ginę”¹⁸. Na tej samej zasadzie opiera się 10 też rozpoznanie w *Synach Fineusa*: kobiety na widok pewnego miejsca wysnuły na podstawie przepowiedni wniosek, że tam im przeznaczono umrzeć, ponieważ tam właśnie zostały porzucone¹⁹.

11 Istnieje również rozpoznanie połączone z błędnym rozumowaniem publiczności (paralogizmem), takie, jak np. w *Odyseuszu* — *falszywym pośle*²⁰. Fakt, że łuk potrafi napiąć jedynie Odyseusz, a więc że nikt inny nie jest w stanie tego uczynić jest wymysłem poety i stanowi przesłankę tego rozumowania. Podobnie jak gdyby ktoś twierdził, że poznaje łuk, którego jeszcze nie widział. Otóż założenia poety, że ktoś może przez to rozpoznać Odysa, jest paralogizmem.

Najpiękniejsze jest jednak rozpoznanie, które wynika z samych zdarzeń, ponieważ wstrząsające odkrycie wyrasta tu z naturalnego rozwoju sytuacji²¹, tak — jak to ma miejsce np. w *Edypie* Sofoklesa i w *Ifigenii*²². Jest przecież rzeczą naturalną, że Ifigenia chciała wysłać przez przybysza list. Tylko tego rodzaju rozpoznania nie potrzebują sztucznych znaków i naszyjników. Drugie miejsce zajmują rozpoznania na podstawie sylogizmu.²⁰

17. Praktyczne wskazówki na temat opracowania utworu literackiego

12 Przy układaniu i opracowaniu językowym fabuły trzeba mieć możliwie najbardziej wyraźny obraz zdarzeń przed swymi oczami. Tylko bowiem wtedy, gdy poeta widzi zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, jest on w stanie znaleźć to, co stosowne, i nie przeoczyć żadnej sprzeczności. Zasadę tę poświadcza zarzut postawiony Karkinosowi¹. Jego Amfiaraos wyszedł mianowicie ze świątyni, czego nie zauważyłby widz, gdyby nie oglądał tego na scenie². Na przedstawieniu zaś sztuka padła, ponieważ widzowie oburzyli się na to zaniedbanie. W miarę swych możliwości powinien również poeta dopomóc sobie gestami³. Bo najbardziej przemawiają do

30 przekonania ci, którzy wczuwają się w naturę postaci ⁴. Najprawdziwiej oburza się — kto jest oburzony, i okazuje gniew — kto jest zagniewany. Dlatego twórczość poetycka jest zarówno sprawą talentu, jak natchnienia ⁵. Utalentowani łatwo dostosowują się do wymagań ról, natchnieni natomiast tworzą w uniesieniu.

Poeta powinien najpierw przedstawić sobie jasno ogólny zarys fabuły (τὸ καθόλου) — niezależnie od tego, czy jest ona tradycyjna, czy stworzona przez niego — a dopiero następnie wprowadzić epizody i rozwinąć ją w odpowiedni sposób. To, co rozumiem przez ogólny zarys, można by w następujący sposób zilustrować na przykładzie Ifigenii: jakaś młoda dziewczyna, która ma być złożona w ofierze, znika w tajemniczy sposób ofiarującym z oczu i zostaje przeniesiona do innego kraju, gdzie panował zwyczaj składania w ofierze dla bogini wszystkich cudzoziemców, a ona właśnie piastuje funkcję kapłanki. Po jakimś czasie 5 zdarzyło się, że przybył tam jej brat. Fakt, że to bóg rozkazał mu tam się udać, i cel podróży nie należą już do fabuły. Przybysz został więc schwytyany, lecz w momencie, gdy miał być złożony na ofiarę, dał się rozpoznać — czy to w taki sposób, jak przedstawił Eurypides ⁶, czy jak Polyidos ⁷, według którego Orestes w zupełnie naturalny sposób miał powiedzieć, że nie tylko jego siostra musiała umrzeć na ołtarzu, ale i on. Dzięki tej uwadze został ocala- 10 lony.

Dopiero teraz ⁸ można nadać postaciom imiona i wprowadzić epizody, przy czym należy uważać, aby były one właściwie dobrane, jak np. w przypadku Orestesa — motyw szaleń, który stał się przyczyną jego pochwycenia, 15 lub motyw jego ocalenia dzięki oczyszczeniu.

O ile więc w dramatach epizody są krótkie, o tyle epopeja dzięki nim właśnie zyskuje duże rozmiary. Właściwa

fabuła *Odysei* nie jest np. wcale długa: jakiś człowiek przebywa przez wiele lat daleko od swego domu, jest prześladowany przez Posejdona i traci wszystkich towarzyszy; tymczasem w domu zalotnicy żony trwonią jego majątek i przygotowują zamach na syna. Zgnębany burzami 20 przybywa wreszcie do domu, daje się poznać, osobiście atakuje wrogów, niszczy ich, a sam wychodzi z walki cało. Taka jest właśnie istotna część *Odysei*, resztę stanowią epizody.

18. Zawiazanie i rozwiązanie akcji dramatycznej; odmiany tragedii

Jedną część każdej tragedii jest zawiązaniem akcji, drugą jej rozwiązaniem. Na „zawiazanie” (δέσις) składają się zdarzenia, które często mają miejsce poza samym 25 utworem i pewne wchodzące w jego ramy. •Pozostałe należą do „rozwiązania” (λύσις). Przez „zawiazanie” rozumiem tę część, która obejmuje zdarzenia od początku akcji aż do sceny poprzedzającej bezpośrednio zmianę losu w nieszczęście lub szczęście, przez „rozwiązanie” zaś to wszystko, co się dzieje od momentu zmiany losu do końca tejże akcji. Tak więc np. w *Linkeusie* Teodektesa ¹ „zawiazanie” obejmuje zdarzenia przedakcji oraz 30 porwanie chłopca i wykrzycie tego faktu przez rodziców; rozwiązanie natomiast — od oskarżenia o zabójstwo aż do końca akcji.

Istnieją cztery odmiany tragedii stosownie do liczby jej głównych składników ², o których była już mowa, a mianowicie: zawiązana (πεπλεγμένη), której istotą jest perypetia i rozpoznanie ³, patetyczna, której przykładem są tragedie na temat Ajasa czy Iksjona ⁴, etyczna, jak

np.: *Kobiety z Flii*⁵ i *Peleus*⁶. Czwartym rodzajem jest 1456a tragedia widowiskowa⁷, której przykładem są takie dramaty, jak: *Córki Forkysa*⁸, *Prometeusz*⁹ oraz wszelkie tragedie, których akcja rozgrywa się w Hadesie¹⁰.

Poeta powinien usilnie dążyć do umiejętnego posługiwania się wszystkimi składnikami tragedii, a przynajmniej najważniejszymi i jak największą ich liczbą, tym bardziej że obecnie staje się on często przedmiotem szyderczej krytyki¹¹. Skoro bowiem istnieją poeci, którzy po mistrzowsku posługują się jakimś szczególnym składnikiem, stawia się wymagania, aby jeden poeta przewyższył umiejętności każdego specjalisty.

Jedynym słusznym kryterium, na podstawie którego można porównać wartość tragedii¹², jest fabuła, a w niej zawiązanie i rozwiązanie akcji. Wielu przecież poetów, którzy dobrze zawiązują akcję, rozwiązuje ją nieumiejętnie, podczas gdy obie te sztuki powinny iść ze sobą w parze.¹⁰

Należy również pamiętać, o czym wielokrotnie mówiłem¹³, aby nie tworzyć tragedii na wzór kompozycji epickiej. Przez epicką rozumiem kompozycję wielowątkową (πολύμυθον)¹⁴, jaką stanowiłoby np. dramatyczne opracowanie całej fabuły *Iliady*. W epopei bowiem — ze względu na jej rozmiary — poszczególne części posiadają właściwą wielkość, w dramatach natomiast ta wielowątkowość dałaby wynik daleki od oczekiwanego. Świadczy 15 o tym fakt, że poeci, którzy przedstawili w formie dramatycznej w całości historię zburzenia Iionu¹⁵, zamiast ją przedstawić częściowo, tak jak Eurypides¹⁶, lub ci, którzy przedstawili całą historię Niobe¹⁷, zamiast uczynić tak, jak Ajschylos, przepadają całkowicie lub wypadają bardzo miernie w konkursach tragicznych, skoro nawet Agaton¹⁸ poniósł porażkę z tego tylko powodu. Nato-

miast w tragediach opartych na perypetii oraz na pojedynczym układzie zdarzeń¹⁹ osiągają oni poprzez zaskoczenie²⁰ zamierzony cel, którym jest przecież efekt tragiczny²¹ 20 i właściwa przyjemność²². Dzieje się tak, ilekroć bohater sprytny, ale przewrotny jak Syzyf zostanie oszukany, lub mężny, ale nieprawy zostanie pokonany. A jest to przecież zupełnie prawdopodobne, bo — jak mówi Agaton²³ — jest prawdopodobne, że wiele rzeczy dzieje się nawet 25 wbrew prawdopodobieństwu²⁴.

Powinien poza tym poeta traktować chór jako jednego z aktorów. Ma on stanowić integralną część całości i ma współuczestniczyć w przedstawieniu nie w ten sposób jak u Eurypidesa²⁵, lecz jak u Sofoklesa. U wielu bowiem poetów pieśni chóru nie większy mają związek z daną fabułą dramatyczną niż z fabułą jakiegokolwiek innej tragedii. Dlatego, odkąd tę praktykę wprowadził Agaton, chór 30 śpiewa dowolnie wkomponowane pieśni (ἐμβόλιμα). A przecież, czy różni się czymś śpiewanie takich właśnie pieśni od przeniesienia z jednego dramatu do innego jakiejś mowy, czy nawet całej sceny?

19. Ogólne uwagi dotyczące formy językowej i „myślenia”

Skoro omówiliśmy już inne składniki tragedii, wypada z kolei omówić formę językową (λέξις) i myślenie (διάνοια). Dyskusję na temat sposobu myślenia przenieśmy do *Retoryki*¹, bo ta problematyka wchodzi raczej w zakres jej badań. Myślenie bowiem obejmuje to wszystko, co 35 jest wytworem mowy, a więc takie kategorie, jak: dowodzenie i odpieranie zarzutów oraz wzbudzanie litości, trwogi, gniewu i innych uczuć, a ponadto powiększanie 1456b

i zmniejszanie znaczenia rzeczy². Oczywiście więc, że również w układzie zdarzeń (w dramacie) należy posługiwać się tymi samymi kategoriami myślenia, skoro ma się wzbudzić litość bądź grozę, lub przeświadczenie o wielkości czy prawdopodobieństwie. Różnica polega jedynie na tym, że w dramacie te afekty winny ujawnić się bez wyjaśnienia³, w krasomówstwie natomiast muszą być osiągnięte przez mówcę za pośrednictwem słowa. Bo cóż byłoby zadaniem mówcy, gdyby myślenie mogło się ujawniać bez mowy?

W zakresie wysłowienia⁴ jedna część problematyki dotyczy zewnętrznych form wypowiedzi⁵, których znajomość należy do sztuki deklamacji i jej mistrzów, takich więc form, jak np. rozkaz (ἐντολή), prośba (εὐχή), sprawozdanie (διήγησις)⁶, groźba (ἀπειλή), pytanie (ἐρώτησις), odpowiedź (ἀπόκρισις) itp. Znajomość lub niezajomość tych spraw nie może być więc powodem poważniejszych zarzutów stawianych sztuce poetyckiej.
15 Bo któż uzna za błąd to, co Protagoras⁷ zarzuca Homero- wi, że sądząc, iż wyraża prośbę — rozkazuje: „gniew opiewaj bogini!”. Twierdzi on mianowicie, że wzywać kogoś, aby coś zrobił lub czegoś zaniechał, jest rozkazem. Pomińmy zatem to zagadnienie, ponieważ należy ono do innej sztuki i nie wchodzi w zakres sztuki poetyckiej.

20. Podział i ogólna charakterystyka części mowy

(Język w całym swym zakresie obejmuje następujące 20 części: głoskę (στοιχεῖον), sylabę (συλλαβή), spółgłoski (σύνδεσμοι), przyimek (ἄρθρον)¹, imię (ὄνομα), czasownik (ῥῆμα), odmiany fleksyjne (πτῶσις) i zdanie (λόγος).
Głoska to dźwięk niepodzielny i to wyłącznie taki, który

w sposób naturalny może stać się częścią dźwięku złożonego. Bo przecież głosy wydawane przez zwierzęta są niepodzielne, a jednak żadnego z nich nie nazywam głoską. Głoski dzielą się na: samogłoski, półsamogłoski i spółgłoski. Samogłoska (φωνήεν) jest to taki dźwięk,²⁵ który powstaje bez poruszenia języka i warg². Półsamogłoska (ἡμίφωνον) jest zaś dźwiękiem powstałym przy udziale języka i warg, jak np. „s” i „r”. Spółgłoska (ἄφω-
νον) jest to dźwięk powstały również przy udziale tych narządów mowy, który jednak sam jako taki nie jest słyszalny, a daje się słyszeć dopiero w połączeniu z samogłoskami, np. „g” i „d”.³⁰

Głoski różnią się od siebie ze względu na ułożenie ust, miejsce artykulacji, przydech mocny lub słaby, długość³⁵ i krótkość oraz ze względu na ton wysoki, niski i średni. Szczegółowe rozważanie tego zagadnienia należy jednak do metryki.

Sylaba jest dźwiękiem nie posiadającym samodzielnego znaczenia, złożonym ze spółgłoski i samogłoski (lub pół-³⁵ samogłoski)³, bo przecież „GR” bez „A” (nie) tworzy sylaby tak, jak tworzy ją z „A” jako: „GRA”. Zajmowanie się tymi różnicami należy jednak również do metryki.

Spójnik⁴ jest to dźwięk nie mający samodzielnego zna-
czenia, który sam ani nie utrudnia, ani też nie przyczynia się do utworzenia z wielu dźwięków jednego obdarzonego^{1457a} znaczeniem; kładzie się go zazwyczaj na końcu lub w środku, bo sama jego natura nie pozwala użyć go na początku zdania. Jest nim np.: *men, etoi, de* (zaś, więc, zatem). Albo też: jest to dźwięk nie mający samodzielnego zna-
czenia, który jest w stanie z wielu posiadających własne zna-
czenie dźwięków stworzyć jedną formę dźwięku obdarzo-⁵ ną wspólnym znaczeniem.

Przyimek⁵ jest to dźwięk nie mający samodzielnego

znaczenia, który wyznacza początek, koniec lub podział zdania, jak np. *amfi, peri* (koło, o) i inne. Albo: jest to dźwięk nie mający samodzielnego znaczenia, który ani nie utrudnia, ani też nie tworzy z wielu dźwięków dźwięku posiadającego jedno wspólne znaczenie i zazwyczaj stoi po tych dźwiękach lub między nimi ⁶.

Imię jest to dźwięk posiadający własne znaczenie, który nie określa czasu i którego żaden składnik nie posiada samodzielnego znaczenia, bo przecież w złożeniach nie odwołujemy się do znaczenia ich poszczególnych części, np. w imieniu *Teodoros* (Bożydar) — *δῶρον* (dar) nie ma samodzielnego znaczenia.

Czasownik jest dźwiękiem złożonym, posiadającym samodzielne znaczenie, określającym kategorii czasu; żadna jego część podobnie jak w imieniu nie posiada również samodzielnego znaczenia. O ile jednak imię: „człowiek” lub „biały” nie wyraża pojęcia czasu, o tyle słowo „idzie” oznacza czynność teraźniejszą, a „przyszł” — przeszłą dokonaną.

Odmiana fleksyjna obejmuje imię i czasownik; w przypadku imienia oznacza relację — „czyj”, „czego”, „komu” itp., bądź liczbę pojedynczą albo mnogą, np.: „człowiek”, „ludzie”; w czasowniku natomiast wskazuje ona na formę wyrażenia, np. na rozkaz czy pytanie. Takie więc formy, jak: „czy przyszł?” lub: „idź!” — są właśnie tego rodzaju odmianą czasownika.

Zdanie jest dźwiękiem złożonym, znaczącym, którego pewne części posiadają swe własne znaczenia; nie każde przecież zdanie składa się wyłącznie z czasowników i imion, czego przykładem jest definicja człowieka ⁷. Może również istnieć zdanie bez czasownika, musi jednak zawsze posiadać jakąś część o samodzielnym znaczeniu, taką jak np. „Kleon” w zdaniu: „idzie Kleon” ⁸. Wypowiedź ⁹ może

być jednolita z dwu względów: albo dlatego, że oznacza całość powstałą z połączenia części w jedno, albo dlatego, że oznacza jakąś jedność. *Iliada* jest więc jednością ze względu na związek tak połączonych części, a definicja człowieka, ponieważ określa pewną jedność.

21. Imiona: proste, złożone, metaforyczne, neologizmy. Rodzaj gramatyczny imion

Są dwa rodzaje imion: pojedyncze (*ἄπλοῦν*) i złożone (*διπλοῦν*). Pojedynczym nazywam takie imię, którego składniki nie posiadają samodzielnego znaczenia, jak np. „ziemia” (*ἡγή*). Złożonym natomiast takie, które składa się z elementu obdarzonego znaczeniem i nie posiadającego znaczenia lub z dwu elementów znaczących, przy czym w złożeniu żaden z tych składników nie ma samodzielnego znaczenia. Mogą również istnieć imiona złożone z trzech, czterech lub większej liczby składników, jak np. liczne imiona mieszkańców *Massalii* ¹, choćby takie: *Ἐρμοκλικόξανθος* ².

Imię swym zakresem obejmuje: imiona potoczne (*κῆρυον*), glosy (*γλῶττα*), metaforyczne (*μεταφορᾶ*), zdobnicze (*κόσμος*), utworzone (*πεποιημένον*), imiona o formach wzdłużonych, skróconych ³ i obocznych. Potocznym nazywam imię, którego używają wszyscy, glosą natomiast takie, którym posługują się nieliczni ⁴. To samo imię może oczywiście raz być imieniem pospolitym, innym razem glosą, ale nie dla tych samych ludzi, *Σίτυρον* (dzida) jest np. dla Cypryjczyków imieniem ⁵ pospolitym, a dla nas glosą.

Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jedne-

go gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii.

Przeniesienie nazwy rodzajowej na gatunek ma miejsce, gdy mówi się np. „tutaj stoi mój okręt”. „Stać na kotwicy” wchodzi bowiem w zakres pojęcia rodzajowego „stać”. Przeniesienie nazwy z gatunku na rodzaj: „zaiste Odys dokonał tysięcznych czynów wspaniałych”⁵. „Tysięcznych” znaczy tu „wielu” i zostało użyte przez poetę zamiast „wielu”.

Przeniesienie nazwy z jednego gatunku na inny ma zaś miejsce w takich np. sformułowaniach: „spiżem wyczerpał mu życie”⁶ i „przeciał spiżem hartownym wodę”⁷. W pierwszym przypadku powiedziano bowiem „czepać”¹⁵ zamiast „ciąć”, w drugim — zamiast „czepać” — „ciąć”, bo obydwie słowa wchodzą w zakres pojęcia — „odejmować”.

Metafora na podstawie analogii ma, moim zdaniem, miejsce wtedy, gdy druga nazwa pozostaje w takim samym stosunku do pierwszej, jak czwarta do trzeciej i gdy zamiast drugiej można posłużyć się czwartą lub zamiast czwartej drugą⁸. Niekiedy zaś trzeba dodać jeden z członów analogii, do którego odniesie się słowo zastąpione przez metaforę. Wyjaśnię to na przykładach: czara pozostaje w takim stosunku do Dionizosa, jak tarcza do Aresa. Czarę więc można nazwać tarczą Dionizosa, a tarczę — czarą Aresa, lub: starość się ma tak do życia, jak wieczór do dnia; można zatem wieczór nazwać starością dnia, a starość, jak się wyraził Empedokles⁹, wieczorem życia albo zachodem życia. W niektórych przypadkach brak jest nazwy dla jednego z członów analogii,²⁵ niemniej jednak można wyrazić się metaforycznie, na przykład czynność rozsypywania ziarna nazywa się sianiem, natomiast rozsypywanie promieni przez słońce nie

ma osobnej nazwy, ale przecież „rozsypywanie” pozostaje w takim samym stosunku do słońca, jak „sianie” do ziarna, i dlatego mówi poeta¹⁰ o słońcu — „siejąc boskie promienie”. Tym rodzajem metafory można się również posłużyć w inny sposób: nazwać coś terminem wziętym z innej rzeczy i jednocześnie zaprzeczyć jakiś z istotnych przymiotów tego słowa, gdybyśmy np. nazwali tarczę „czarą”, ale nie Aresa, lecz — „czarą bez wina”.

Neologizm jest to słowo utworzone przez samego poetę i wcześniej przez nikogo nie używane. Takimi słowami, jak się zdaje, są np. ἐρνύγας (wyrutki) użyte zamiast κέρατα (rogi) czy — ἀρητής (modlący się) zamiast ἱερέως (kapłan).

Imię może mieć formę wzdłużoną lub skróconą. Wzdłużoną ma wówczas, gdy zamiast samogłoski właściwej wstawi się dłuższą lub gdy do formy właściwej doda się jakąś sylabę. Skrócona forma imienia powstaje natomiast wtedy, gdy odejmie się mu jakąś część. Formą wzdłużoną dopełniacza πόλεως jest więc πόληος (miasta), dopełniacza imienia Πηλείδου — Πηληϊάδεω (syna Peleusa). Przykładem formy skróconej jest zaś: κρή — użyte zamiast κρητή (jęczmień), δῶ zamiast δῶμα (dom) czy ὄψ — zamiast ὄψις (obraz), tak jak „ócz” zamiast „oczu” w wyrażeniu: „jedno powstaje dwojga ócz widzenie”¹¹.

Forma oboczna imienia powstaje wtedy, gdy jedną jego część zachowuje się bez zmiany i dodaje się do niej część utworzoną przez siebie. Jej przykładem jest forma δεξιτερόν użyta zamiast δεξιόν w sformułowaniu κατὰ μαζόν (w prawą pierś)¹².

Wśród samych rzeczowników jedne są rodzaju męskiego (ἄρρενα), inne żeńskiego (θήλεα), a jeszcze inne nijakiego (τὸ μεταξύ). Męskimi są te, które kończą się na „n”, „r”, „s” oraz na dwie zbitki z „s”, tj. „ps” i „ks”¹⁶.

Żeńskimi są te, które kończą się na jedną z samogłosek długich, takich jak: „e”, „o” (eta i omega) i na wydłużone „a” (alfę). Jednakowa jest więc liczba głosek, na które kończą się rzeczowniki męskie i żeńskie, bo w zakończonych na „ks” i „ps” ostatnim dźwiękiem jest przecież „s”. Żaden rzeczownik nie kończy się natomiast na głoskę niemą ani na krótką samogłoskę. Tylko trzy rzeczowniki 15 kończą się na „i”: μέλι (miód), κόμμι (guma) i πέπερι (pieprz); pięć kończy się na „y”: δόρυ (włócznia), τῶν (stado), ῥάπτω (gorczyca), γόνυ (kolano), ἄστυ (miasto). Rzeczowniki rodzaju nijakiego kończą się na „s” i na „n”, jak np. ἄρθρον (łązchnik, rodzajnik) i πάθος (cierpienie).

22. Cechy stylu poetyckiego

Główną zaletą języka (poetyckiego)¹ winna być jego jasność i brak pospolitości. Najwyższą jasność osiąga język wtedy, gdy korzysta ze słów obiegowych, ale staje się wówczas pospolity. Przykładem takiego właśnie języka jest 20 poezja Kleofonta² i Stenelosa³. Natomiast język, który korzysta ze słów wyszukanych, staje się wzniosły i daleki od pospolitości. Przez „wyszukane” rozumiem słowa rzadkie (głosy), metaforyczne, o formach wydłużonych i w ogóle te wszystkie, które nie są w powszechnym użyciu. Gdyby 25 ktoś tworzył jednak używając wyłącznie takich słów, jego wytworem byłaby albo zagadka, albo barbaryzm. Bo istota zagadki jest taka, że mówiąc o tym, co rzeczywiście istnieje, łączy niemożliwości. Nie można jej zatem ułożyć przez zestawienie zwykłych słów, można natomiast — ze słów użytych metaforycznie. Oto przykład: „męza 30 widziałam, co spiż przykuwał ogniem męzowi”⁴.

Z użycia samych głos powstaje barbaryzm. Należy więc

połączyć w odpowiedni sposób różne rodzaje słów. Użycie 1450b glosy, metafory, ozdobnika i innych tego rodzaju wspomnianych form uchroni język poetycki od pospolitości i przyziemności, a słowa obiegowe zapewnią mu jasność. W ogromnej mierze przyczyniają się również do zachowania jasności i zarazem niepospolitości języka poetyckiego formy wydłużone, skrócone i oboczne. Przez swą odmienność od form powszechnie używanych zapewniają uniknięcie pospolitości, zaś przez częściowe zachowanie formy 15 powszechnie znanej — jasność. Dlatego są w błędzie ci krytycy, którzy ganią tego rodzaju wyrażenia i wyśmiewają za to poetę, jak czyni np. Euklides Starszy⁵, który 20 twierdzi, że łatwo jest tworzyć wiersze, jeśli zupełnie dowolnie wydłuża się sylaby. Wyszłdza przy tym tę praktykę, parodiując ją w ułożonym wierszu: „Epicharesa widziałem, gdy wkraczał do Maratonu”⁶. Rzucając się w oczy wydłużanie sylab w taki właśnie sposób jest niewątpliwie rzeczą śmieszną, ale przecież umiar jest 25 tu w równym stopniu wymagany jak we wszystkich innych elementach poetyckiej wypowiedzi. Niestosowne użycie metafor, głos i innych tego rodzaju form daje przecież ten sam efekt, co ich użycie w celu ośmieszenia. Jak wiele 30 zyskuje wypowiedź w wyniku stosownego ich użycia, można się przekonać zastępując je w poezji epickiej pospolitymi wyrazami. Każdy więc, kto na miejsce metafor, głos i innych tego rodzaju form podstawia wyrażenia pospolite, na własne oczy zobaczy, że mówi prawdę. Bo chociaż np. Ajschylos i Eurypides skomponowali taki sam 35 wiersz jambiczny, Eurypides przez zmianę tylko jednego słowa obiegowego na głosę sprawił, że jego wiersz wydaje się piękny, a jego poprzednika lichy. Ajschylos mianowicie w *Filoktecie* pisze: „rakowy wrzód, co mi mięso stopy zżera”⁷, a Eurypides — zamiast „zżera” podstawia „zja-

da". Podobnie — gdybyśmy w wierszu ⁸: „lecz oto zwykły karzeł, nicpoń i szkarada oko mi wyjął” podstawili wyrażenia pospolite: „lecz oto człowiek mały, słaby i nieładny...”, lub uczynili to samo w wierszu: „liche mu krzesło przy biednym stoliku postawił” ⁹ zamieniając na: „niedobry mu stółek przy małym stoliku postawił”, czy też zamienili wyrażenie: „wybrzeża ryczą” na: „wybrzeża szumią”.

Dodajmy, że Aryfrades ¹⁰ wyśmiewał tragediopisarzy dlatego, że posługują się wyrażeniami, jakich nikt nie używa w codziennej rozmowie. Mówią np. *δωμάτων ἀπο* (z domów precz) zamiast *ἀπο δωμαίων* (precz z domów) czy: *σέθεν* (ciebie od) lub *ἐγώ δέ νιν* (ja więc go), albo: ^{1459a} *Ἀχιλλέως περί* zamiast *περί Ἀχιλλέως* (wokół Achillesa) itp. ¹¹ A przecież wszystkie tego rodzaju wyrażenia z tego właśnie względu, że nie są w powszechnym użyciu, stanowią o wytworności języka (poetyckiego), o czym ów sznyderca nie wiedział.

Ważne jest wprowadzić umiejętne posługiwanie się wszystkimi wymienionymi tu środkami stylistycznymi, ⁵ zarówno więc wyrazami złożonymi, jak rzadkimi (głosami), ale najważniejszą rzeczą jest właściwe użycie metafory. Tego jednego nie można się od nikogo nauczyć, gdyż jest to sprawa wrodzonego talentu. Tworzenie dobrej metafory jest przecież równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych. Z imion — „złożone” są najstosowniejsze dla dytyrambu, glosy — dla eposu, a metafory dla — jambów. Wszystkie wymienione tu rodzaje imion nadają się oczywiście do użycia w eposie ¹⁰ bohaterskim, natomiast dla wiersza jambicznego, który w szczególny sposób zbliża się do mowy codziennej, najbardziej odpowiednie są takie imiona, którymi można by się posłużyć również w normalnej rozmowie, a więc: pospolite, metafory i ozdobniki.

Sprawę tragedii i dramatycznej sztuki naśladowczej uważajmy więc w świetle tego, co już powiedziano, za wyjaśnioną. ¹⁵

23. *Epopeja: jedność akcji w epopei*

W sztuce naśladowczej wyrażonej w formie opowiadania i jednorodnym wierszu ¹, oczywiście podobnie jak w tragedii, fabuła powinna być ułożona w sposób dramatyczny i obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek, środek i koniec, aby podobnie jak cała i jednolita istota żyjąca mogła ona dostarczyć właściwej ²⁰ przyjemności. Utwory epickie muszą więc posiadać odmienny układ zdarzeń niż dzieła historyczne, które ze swej natury są przedstawieniem nie jakiejś jednolitej akcji, lecz jednego odcinka czasu, a więc tego wszystkiego, co w jego przeciągu spotkało jedną lub więcej osób, przy czym związek między zdarzeniami ma tu charakter całkiem przypadkowy. Bo chociaż bitwa pod Salaminą ² odbyła się w tym samym czasie, co bitwa morska z Kartagińczykami na Sycylii ³, to jednak nie miały one wspólnego celu. Podobnie też zdarzenia następujące po sobie ²⁵ bezpośrednio nie są, niekiedy, powiązane żadnym związkiem celowym. A właśnie bardzo wielu poetów popełnia ten błąd. Dlatego też, o czym już wspomniano, wyższość boskiego talentu Homera nad innymi twórcami objawia ³⁰ się również i w tym, że nie usiłował on przedstawić całej wojny trojańskiej, chociaż miała ona swój początek i koniec, bo byłaby to opowieść bądź zbyt obszerna i niełatwa do ogarnięcia w całości, bądź — przy zachowaniu odpowiedniego rozmiaru — zbyt zawiślana ze względu na wielką różnorodność motywów. Wybrał więc tylko jeden moment, a wiele innych zdarzeń z tej wojny wyko- ³⁵

rzystał jako epizody, którymi — jak np. *Katalogiem okrętów*⁴ — urozmaicił swój poemat. Natomiast inni poeci, jak np. autor *Pieśni cypryjskich*⁵ lub autor *Małej Iliady*⁶ komponują swe poematy na temat jednego bohatera bądź jednego odcinka czasu i tworzą wprawdzie jedną, ale wielowątkową akcję. I dlatego z *Iliady* czy *Odysei* można utworzyć zaledwie po jednej lub co najwyżej po dwie tragedie, natomiast z *Opowieści cypryjskich* — wiele⁷, a z *Małej Iliady* co najmniej osiem, jak: *Sąd o zbroję, Filoktet, Neoptolemos, Eurypylos, Żebry, Kobiety Lacedemońskie, Zburzenie Ilionu, Odplynięcie floty (Synon i Trojanki)*⁸.

24. Strukturalne składniki epopei; technika epicka

Dodajmy, że epopeja musi posiadać te same odmiany, co tragedia. Jest ona albo „prosta”¹ albo „zawikłana”, „etyczna” bądź „patetyczna”. Składa się też z tych samych części co tragedia, z wyjątkiem „śpiewu” i „widowiska”. Wymaga ona również perypetii, rozpoznai i cierpień. Także jej język i „sposób myślenia” muszą być piękne.

Tego wszystkiego użył jako pierwszy Homer i to w sposób zadowalający. Każdy z jego dwu poematów ma odpowiednią budowę: *Iliadu* jest „prosta i patetyczna”², *Odyseja* natomiast — „zawikłana” (w całości niemal opiera się przeciw na rozpoznaniach) i „etyczna”. Przewyższył on poza tym wszystkich innych poetów pod względem „języka” i „myślenia” postaci. W zakresie budowy poezja epicka różni się natomiast od tragedii swym rozmiarem i charakterem wiersza. Właściwa miara jej długości została już wcześniej określona. Powinna mianowicie istnieć możliwość objęcia jednym spojrzeniem jej począ-

tku i końca, a miałyby to miejsce, gdyby poematy epickie były krótsze od utworów dawnych poetów³ i były równe sumie długości tragedii wystawionych podczas jednego przedstawienia⁴. Poezja epicka posiada przy tym pewną ważną właściwość, dzięki której może powiększyć swe rozmiary: o ile bowiem w tragedii nie da się naśladowczo przedstawić kilku równoczesnych zdarzeń akcji, lecz tylko tę jej część, która za pośrednictwem aktorów rozgrywa się na scenie, o tyle w epopei — ze względu na jej narracyjny charakter — istnieje możliwość przedstawienia wielu zdarzeń równocześnie dzięki czemu, jeśli tylko pozostają one w bezpośrednim związku z głównym przedmiotem opowiadania, powiększa się objętość i znaczenie poematu. Ma to oczywiście korzystny wpływ na uzyskanie wzniosłości i zapewnia słuchaczowi przyjemność płynącą z urozmaicenia opowiadania różnorodnymi epizodami. Wszak monotonia rodząca szybko przesytność sprawia, że tragedie przepadają w konkursie.

Jak poucza doświadczenie, najbardziej stosowną dla epopei miarą wiersza jest wiersz bohaterski⁵. Gdyby więc ktoś skomponował poemat⁶ narracyjny w jakimś innym rodzaju wiersza lub w wielu różnych miarach, okazałoby się, że jest to rzecz niewłaściwa. Wiersz bohaterski jest bowiem najbardziej spokojnym i najdostojniejszym rodzajem z miar wierszowych (i dlatego najlepiej przyjmuje głosy i metafory, ponieważ twórczość narracyjna przewyższa rozmiarem inne rodzaje poezji). Natomiast jamby i trocheje są miarami skocznyymi⁷. Trocheje są odpowiednie do tańca⁸, jamby do wyrażenia akcji. Jeszcze bardziej niestosowne byłoby użycie w epopei wielu różnych rodzajów wiersza, jak to uczynił Chajremon⁹. Dlatego nikt jeszcze nie ułożył dużego poematu w innym wierszu niż bohaterski, bo zgodnie z tym, co powiedzieliśmy, sama

natura (poezji) wskazuje na wybór odpowiedniego rodzaju wiersza¹⁰.

⁵ Homer z wielu wprawdzie względów budzi nasz podziw, najbardziej jednak z tego, że on jeden z poetów jest w pełni świadomy, jaka powinna być jego rola. Poeta (epicki) powinien mianowicie jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą¹¹. O ile więc inni epicy występują w całym poemacie we własnej osobie¹² i tylko niekiedy i to niewiele rzeczy przedstawiają naśladowczo, on — po krótkim osobistym wstępie — wprowadza natychmiast na scenę męża, niewiastę czy jakąś inną postać i nadaje im jakiś określony charakter, bo nie ma u niego postaci bez charakteru.

¹⁰ • O ile w tragediach należy przedstawić to, co nas zaskakuje¹³, o tyle w eposie można nawet przedstawić rzeczy sprzeczne z rozumem¹⁴, co jest przecież głównym źródłem zaskoczenia. Jest to możliwe, ponieważ nie widzi się naocznie postaci działającej¹⁵. Otóż np. scena pogoni Achillesa za Hektorem¹⁶, wystawiona w teatrze, wyglądałaby śmiesznie. Widzielibyśmy stojących spokojnie Achałów nie biorących udziału w pościgu, i Achillesa, który daje im znaki, aby powstrzymali się od tego pościgu. Tymczasem w eposie uchodzi to naszej uwadze. Zaskoczenie niewątpliwie sprawia przyjemność, czego wyrazem jest fakt, że wszyscy, kiedy opowiadają, dodają coś od siebie, aby sprawić słuchaczom przyjemność.

W głównej mierze sam Homer nauczył innych poetów sztuki umiejętności opowiadania o rzeczach nieprawdopodobnych. Opiera się ona zaś na błędnym wnioskowaniu¹⁷.

²⁰ Ludzie bowiem sądzą na ogół, że jeśli jakaś rzecz (A) istnieje lub zdarza się, gdy istnieje lub zdarza się inna, to również jest prawdą, że: jeśli ona istnieje (A), to musi istnieć lub zdarzyć się ta inna (B). A to nie jest wcale pra-

paralogizm

wdą. Dlatego właśnie, jeśli nawet przesłanka (A) jest fałszywa, lecz jest rzeczą oczywistą, że jej następstwo (B) istnieje lub zdarza się rzeczywiście — gdy ona jest prawdą — przyjmują, że jest prawdziwa. Skoro bowiem wiemy, że następstwo jest prawdą, nasz umysł jest skłonny błędnie wnioskować, że i przesłanka jest prawdziwa. Ilustrację takiego wnioskowania stanowi scena kąpieli Odysa¹⁸.

• Poeta powinien przedstawiać raczej zdarzenia niemożliwe lecz prawdopodobne, niż możliwe ale nieprawdopodobne¹⁹. Nie powinien natomiast układać fabuły z elementów sprzecznych z rozumem, i o ile to możliwe, nie wprowadzać ich w ogóle, a jeśli już, to poza właściwą fabułą, jak np. w *Edypie*, gdzie bohater nie zna okoliczności śmierci Lajosa²⁰. Nie wolno zaś tego czynić w ramach samej akcji dramatycznej, co np. widzimy w relacji na temat igrzysk pytyjskich w *Elektrze*²¹ lub w *Myzach*²² w związku z postacią, która przybywa z Tegei do Myzji i nie mówi ani słowa. Śmieszne jest też twierdzenie, że po usunięciu tych części zostanie zburzona fabuła utworu, bo przede wszystkim nie powinno się tego rodzaju fabuły układać. Jeśli jednak poeta ułoży taką fabułę i sprawi, że dzięki tym elementom stanie się ona bardziej pomysłowa, można się wówczas zgodzić nawet na niedorzeczność²³.
Byłyby przecież nie do zniesienia niedorzeczności, jakie występują w *Odysei* w scenie przybycia Odysa na Itakę, gdyby posłużył się nimi jakiś mierny poeta. Tymczasem Homer czarem swej sztuki poetyckiej sprawił, że stały się one niewidoczne.²⁴

Język (poetycki) może być szczególnie wyszukany tylko w tych częściach utworu, w których brak jest akcji i które nie odkrywają charakteru i myślenia (bohaterów), bo język zbyt wykwinny przyćmiłby swym blaskiem i charakter, i myślenie.

25. Podstawy i zasady krytyki literackiej

Czym są tzw. trudności¹ oraz ich rozwiązania, jak liczne i jakie są ich rodzaje — da się zapewne wyjaśnić, jeśli spojrzymy na nie w taki oto sposób. Skoro zatem poeta jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz², jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej). Środkiem wyrażenia tego przedmiotu jest natomiast język poetycki, który może zawierać metafory, głosy oraz inne, liczne środki³ stylu, na jakie godzimy się u poetów. Zupełnie inna jest przy tym zasada poprawności w sztuce poetyckiej niż w polityce lub w jakiejś innej sztuce. W sztuce poetyckiej istnieje możliwość popełnienia dwojakiego rodzaju błędu. Jeden rodzaj dotyczy istoty, samej sztuki, drugi — spraw dla sztuki przypadkowych. Jeśli więc poeta podjął się naśladowania, lecz nie przeprowadził go należycie ze względu na swą nieudolność, popełnia błąd istotny dla sztuki poetyckiej. Jeśli natomiast przedstawi coś niewłaściwie, jak np. konia, który podnosi jednocześnie obie prawe nogi, lub coś, co byłoby błędem z punktu widzenia medycyny czy jakiejś innej sztuki, jego błąd nie dotyczy istoty sztuki poetyckiej⁴. Podnoszone w „problemach” trudności należy więc rozwiązywać biorąc pod uwagę wspomniane okoliczności.

Przyjrzyjmy się więc od początku⁵ zarzutom podnoszonym przeciw sztuce poetyckiej. Mówi się: poeta popełnił błąd, ponieważ przedstawił rzeczy niemożliwe. Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnie cel

właściwy sztuce (cel, o jakim wcześniej była mowa)⁶, jeśli więc z tego względu ta czy inna scena utworu stanie się bardziej wzruszająca. Przykładem tego jest wspomniana scena pościgu Achillesa za Hektorem⁷. Jeśli natomiast ten sam cel można byłoby osiągnąć zgodnie z istniejącymi w tym względzie zasadami sztuki, błąd nie byłby usprawiedliwiony. O ile to bowiem możliwe, należy w ogóle wystrzegać się błędów. Z kolei trzeba rozpatrzyć, jakiego rodzaju jest błąd, czy dotyczy on istoty sztuki poetyckiej, czy też rzeczy przypadkowych. Mniejszy to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób nienaśladowczy⁸.

Jeśli z kolei stawia się poecie zarzut, że przedstawiona przez niego rzeczywistość nie odpowiada prawdzie, można go odeprzeć w następujący sposób: być może przedstawił ją taką, jaką być powinna (idealną). Sam Sofokles przecież twierdził, że on przedstawia ludzi, jakimi być powinni, a Eurypides, jakimi są. Jeśli natomiast żadne z tych dwu przedstawień nie rozwiązuje trudności, można jeszcze powołać się na opinię ludzką, jaka istnieje np. na temat bogów. Nie odpowiada ona prawdopodobnie ani temu, „co być powinno”, ani temu, „co jest”, gdyż słuszny jest zapewne w tym względzie pogląd Ksenofanesa⁹, wystarczy jednak, że taka opinia istnieje. Innym razem przedstawiona rzeczywistość nie jest może upiększona, lecz zgodna ze stanem faktycznym, co widzimy np. w poniższym opisie zbroi: „włócznicie ich stały pionowo wsparte na drzewcach okutych”¹⁰, bo tak zwykli je stawiać, jak obecnie jeszcze Illirowie¹¹.

Aby ocenić, czy to, co jakiś bohater powiedział lub uczynił, jest piękne czy nie, należy zbadać nie tylko, czy jego czyny i słowa same w sobie są szlachetne czy podle,

lecz zobaczyć: kto je mówi lub czyni, do kogo, kiedy i dla czego¹², czy np. dla uzyskania większego dobra, czy dla uniknięcia większego zła.

Pewne trudności trzeba natomiast rozwiązywać biorąc pod uwagę środki wyrazu, przyjmując np., że jakieś słowo jest w tym miejscu głosem, jak chociażby w wyrażeniu: ¹⁰ οὐρῆας μὲν πρῶτον (najpierw muły zabił Apollin)¹³ poeta ma prawdopodobnie na myśli wcale nie „muły”, lecz strażników. Podobnie, gdy mówi o Dolonie: „był brzydki z wyglądu” — zwraca może uwagę nie na nieforemność całego ciała, lecz na brzydką „twarz”, bo przecież Kreteńczycy nazywają człowieka „o pięknej twarzy” człowiekiem „o pięknym wyglądzie”. Mówiąc zaś: „mocniej namieszaj wina” nie ma na myśli „mocniejszego wina”, jak dla pijaków, lecz „szybsze mieszanie”.

Innym razem używa przenośni, np. w wyrażeniu: „wszyscy tedy bogowie i ludzie spali noc całą”, które uzupełnia: „ile razy swe oczy na błonia trojańskie obrócił, słyszał wrzawę wojenną klarnetów oraz piszczałek”¹⁴. „Wszyscy” użyte tu jest przenośnie zamiast „wiele”, bo przecież „wszyscy” jest pojęciem szerszym od pojęcia „wiele”. Podobnie też używa przenośni, gdy mówi [o niedźwiedzi]: „sama tylko nie spała”, ponieważ „sam”²⁰ oznacza coś najbardziej znanego [najbardziej znaną konstelację]¹⁵.

Pewne trudności dają się znów wyjaśnić w świetle prozodii¹⁶. W ten sposób rozwiązywał je np. Hippiasz z Tazos¹⁷, zakładając w wyrażeniu: δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι — „dajemy mu zdobyć sławę” — zmianę akcentu i złączoną z tym zmianę znaczenia na „dajmy mu...”, czy też przez zmianę przydechu słabego na mocny w wyrażeniu: τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὑμβρω („część ta nie gnije od deszczu”) otrzymał poprawne znaczenie:

„część jego gnije od deszczu”¹⁸. Inne trudności rozwiązuje prawidłowa interpunkcja, jak np. w wierszu Empedoklesa¹⁹: „nagle się stało śmiertelne to, o czym kiedyś uczono, że nieśmiertelne, a co czyste wprzód było, [teraz jest] pomieszane”. Inne jeszcze zarzuty są wynikiem dwuznaczności, np. w sformułowaniu: „minęła już większa część nocy”, gdzie „większa” jest wyrażeniem dwuznacznym²⁵.

Pewne trudności można rozwiązać przez odwołanie się do zwyczaju językowego i tak np. „napój mieszany” nazywa się „winem” i dlatego mówi poeta²¹, że Ganimedes²² nalewa wino Zeusowi, chociaż bogowie nie piją wina. W podobny sposób utworzył epitet: „nagolenice cynowe” zamiast „brązowe” tak, jak pracujących przy obróbce żelaza nazywa się „brązownikami”. Wyrażenia te można też rozumieć metaforycznie. Kiedy zaś odnosimy wrażenie, że dane słowo użyte jest w odmiennym zupełnie znaczeniu, należy zbadać, ile różnych znaczeń może ono mieć w tym sformułowaniu. Na przykład w wyrażeniu: „w tym właśnie miejscu utkwiała włócznia spiżowa”²³ należy zapytać, w ilu różnych znaczeniach w tym kontekście może być użyty czasownik: „utkwic” i następnie wyjaśnić go w taki lub w inny sposób, przyjmując jednak całkowicie odmienną postawę, niż ta, o której wspomina ³⁵ Glaukon²⁴. Jego zdaniem, niektórzy krytycy wychodząc z nieuzasadnionych założeń samowolnie wydają potępiający ^{1461b} wyrok i na tej podstawie wysnuwają następnie błędne wnioski, ganiąc to, co rzekomo miał powiedzieć poeta, jeśli nie jest to zgodne z ich własnym wyobrażeniem. Ma to np. miejsce w przypadku Ikariosa²⁵. Przyjmując bowiem, że Ikarios był Spartaninem, uważają za niedorzeczność, że Telemach nie spotkał go, kiedy przybył do Sparty. Tymczasem może prawdą jest to, co mówią o nim ⁵ Kefaleńczycy²⁶, którzy twierdzą, że Odyseusz poślubił

żonę z ich kraju, a jej ojcem był Ikadios, nie Ikarios. Jest więc prawdopodobne, że ten zarzut wyrósł z nieporozumienia.

„Niemożliwość” natomiast należy, ogólnie rzecz biorąc, rozpatrywać bądź w świetle jej efektu artystycznego, bądź tendencji idealizującej, bądź panującej opinii. Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania. Być może nie istnieją w rzeczywistości tacy ludzie, jakich malował Zeuksis²⁷, ale przecież jest to przedstawienie idealizujące, a ideał winien mieć pierwszeństwo przed rzeczywistością.

„Sprzeczności” można usprawiedliwić przez odwołanie się do panującej opinii. Można też stwierdzić, że czasami nie są one sprzeczne z rozumem, ponieważ jest prawdopodobne, że coś się dzieje i wbrew prawdopodobieństwu.

Sprzeczne wyrażenia należy rozpatrywać w ten sam sposób, jak odpieranie zarzutów w dialektyce. Należy zobaczyć, czy mówi się o tym samym przedmiocie, w tym samym znaczeniu i w ten sam sposób, a zatem, czy poeta przeczy swoim własnym słowom, czy tylko przypuszczeniom racjonalnie myślącego krytyka. Słuszne są natomiast zarzuty odnoszące się do przedstawienia rzeczy sprzecznych z rozumem i pospolitego charakteru postaci, jeśli wprowadza je poeta bez istotnej potrzeby, jak to uczynił np. Eurypides wprowadzając postać Egeusza²⁸ i pospolity charakter Menelaosa w *Orestesie*²⁹.

Istnieje więc pięć rodzajów zarzutów, jakie się czyni poetom, a mianowicie: że przedstawiają rzeczy albo niemożliwe, albo sprzeczne z rozumem, albo pospolite, albo nieprawdziwe (sprzeczne z rzeczywistością), albo też niewłaściwe pod względem artystycznym. Można je odeprzeć według dwunastu wspomnianych sposobów.

26. Porównanie tragedii z epopeją

Można też postawić sobie pytanie, czy doskonalsza jest sztuka epicka, czy tragiczna. Jeśli bowiem bardziej doskonałą jest sztuka mniej pospolita¹, czyli adresowana do bardziej wykształconej publiczności, to jasny stąd wniosek, że sztuka pod każdym względem naśladowcza² jest pospolita. Bo przecież aktorzy w przekonaniu, że publiczność nie zrozumie przedstawienia, jeśli oni nie dołożą wszelkich starań, zwielokrotniają swe gesty, jak marni fletniści, którzy kręcą się wkoło, gdy mają naśladować rzut dyskiem, lub ciągną koryfeusza, gdy grają Scyllę³. Tragedia miałaby więc tę samą wadę, jaką starsi aktorzy wytykają młodszym: Myniskos⁴ nazywa np. Kallippidesa⁵ małpą ze względu na jego zbyt przesadną grę, a to samo również mówi się o Pindarze⁶. Przyjmuje się bowiem, że sztuka tragiczna wzięta w swej całości pozostaje w takim samym stosunku do epopei, jak ci właśnie aktorzy do swych poprzedników. Epika, jak twierdzą, jest adresowana do wykształconych odbiorców, którzy nie potrzebują żadnych gestów, a sztuka tragiczna do pospółstwa. Skoro jest więc sztuką dla szerokiej publiczności, musi być zatem mniej doskonała. Po pierwsze jednak, nie jest to oskarżenie sztuki poetyckiej, lecz aktorskiej, bo przesadne gesty może wykonywać również rapsod⁷, jak to czynił Sozistratos⁸ i śpiewak⁹ Mnasitheos z Opuntu¹⁰. Poza tym nie wszystkie gesty zasługują na potępienie, skoro nie potępia się tańca, lecz tylko gesty złych aktorów, którym zarzuca się — jak kiedyś Kallippidesowi, a obecnie również innym — że nie potrafią naśladować szlachetnych kobiet¹¹.

Tragedia, zresztą podobnie jak epopeja, osiąga właściwy sobie cel i bez tych gestów, bo przecież już przy czytaniu objawia swą wartość. Jeśli więc przewyższa epopeję pod

innymi względami, to wspomniany zarzut nie musi w ogóle być brany pod uwagę. A zasługuje na wyższą ocenę i dlatego, że posiada nie tylko wszystkie składniki epopei (bo może nawet korzystać z jej wiersza), lecz nadto bardzo istotny element śpiewu i widowiska, dzięki którym sprawia najwyższą przyjemność. Równą żywość oddziaływania posiada przy tym tragedia i czytana, i wystawiona na scenie. Poza tym osiąga ona cel naśladowania mając mniejsze rozmiary. A przecież przyjemniejsza jest rzecz ^{1462b} zwarta niż rozcieńczona potokiem czasu. Wymownym tego przykładem, sędzę, byłoby ułożenie Sofoklesowego *Edypa* w tylu wierszach, ile ma ich *Iliada*. Epopeja jest poza tym utworem mniej jednolitym ¹² (z każdej niemal epopei można przecież ułożyć kilka tragedii), bo gdyby posiadała tylko jeden wątek fabularny — przedstawiona zwięźle — byłaby zbyt kusa, otrzymawszy zaś stosowną dla swego wiersza długość, okazałaby się rozwlekła. Mówiąc o epopei mam bowiem na myśli utwór wielowątkowy ¹³, taki jak *Iliada* i *Odyseja*, ułożony z wielu takich części, które same posiadają wystarczającą wielkość. A przecież kompozycja tych poematów jest szczególnie ¹⁰ doskonała i każdy z nich jest w najwyższym stopniu naśladowczym przedstawieniem jednolitej akcji ¹⁴.

Jeśli zatem tragedia przewyższa epopeję we wszystkich tych aspektach, a ponadto działaniem sztuki ¹⁵ (mają one przecież sprawiać nie jakąkolwiek przyjemność, lecz — jak mówiliśmy — im właściwą ¹⁶), jasny stąd wniosek, że zasługuje na wyższą ocenę, skoro w doskonalszy ¹⁵ sposób osiąga swój cel.

Tyle więc miałbym do powiedzenia o tragedii i epopei, o ich istocie i rodzajach, o ich składnikach — ile ich jest i czym się różnią — o przyczynach artystycznego sukcesu i niepowodzenia oraz o zarzutach i sposobie ich odparcia ¹⁷.

PRZYPISY

RETORYKA

Księga I

¹ Antystrofa — w triadycznie zbudowanych pieśniach chóralnych zwrotka parzysta odpowiadająca dokładnie budową poprzedzającej ją strofie. W pieśniach chóru strofa i antystrofa mogą pod względem treści pozostawać w stosunku opozycji. Tu natomiast przez użycie tego terminu Arystoteles chce podkreślić pokrewieństwo i analogię między dialektyką i retoryką. Czasownika *ἀντιστρέφειν* używa w swej logice dla oznaczenia pojęć, które mają tę samą wartość i mogą być użyte zamiennie.

² Nie chodzi bynajmniej, jak się zdaje, o podkreślenie różnicy między „sztuką” (*τέχνη*), do której zalicza Arystoteles retorykę, a „nauką” (*ἐπιστήμη*), bo „sztuka” może być nie tylko rodzajem wiedzy praktycznej, lecz również teoretycznej. Chodzi tu raczej o zaznaczenie „uniwersalnego” charakteru retoryki i dialektyki, jako „metodologii” właściwego posługiwania się mową.

³ „Sposoby przekonywania” (*πίστεις*) czyli „logiczne argumenty”, na których opiera się sztuka retoryczna. W następnym rozdziale pojęciu temu nadaje autor szerszy zakres znaczeniowy, jaki posiada ono w praktyce retorycznej, podkreślając głównie funkcję uwiarygodniania i utożsamiając je z dowodami. Retoryka jako sztuka dotyczy jednak raczej „przekonywania” i dlatego zgodnie z etymologicznym znaczeniem słowa „πίστεις” tłumaczymy je w dalszych częściach traktatu jako „środki przekonywania” lub „argumenty”, w odróżnieniu od „dowodów” określanymi terminem „ἀποδείξεις” lub „τεχνήριον”.

⁴ Entymem, który podobnie jak w innych miejscach *Retoryki* jest określanej