

Wykładnia *mimesis* tragedii w *Poetyce* (6–19) Arystotelesa

DOI: 10.14746/PEA.2023.1.3

MARIAN ANDRZEJ WESOŁY

/ Akademia im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim /

*Tragedia bowiem jest naśladowaniem nie charakterów ludzi,
ale ich działań i życia; powodzenie i niepowodzenie zachodzi
w działaniu, a celem jest jakieś działanie, nie cecha charakteru.*

Arystoteles, *Poetyka*, 1450a16

Wprowadzenie do lektury

Zadaniem artykułu jest kontynuacja nowego polskiego przekładu Arystotelesa *Poetyki*, mianowicie tych jej centralnych rozdziałów (6–19), które traktują o wykładni *mimesis* tragedii. W interpretacji pierwszych jej pięciu rozdziałów istotne było rozpoznanie mimetycznych wyróżników i form według tego, jakimi środkami, jakie obiekty i w jaki sposób się kształtowała się twórczość poetycka, ogólnie od improwizacji poprzez epepe-

ję do komedii i tragedii. Na podstawie tych wstępnych założeń Arystoteles przechodzi do określenia tragedii i bardziej szczegółowej analizy jej składników, form i funkcji.

Poetyka Arystotelesa, nierozpoznana właściwie w czasach antycznych, odkryta została na nowo dopiero w dobie renesansu poprzez jej łacińskie i nowożytnie przekłady. Odtąd stała się w wymiarze adaptacyjnym kanonem estetyki i krytyki literackiej klasycyzmu. Oderwana jednak od zaplecza filozofii Arystotelesa w jego oryginalnej wizji świata, człowieka i sztuki, bywa ona w nowszych czasach zazwyczaj mylnie rozumiana, przeinaczana bądź całkiem zapomniana.

Wracając do oryginalnej wykładni tej *Poetyki*, trzeba uwzględnić zarówno jej właściwy kontekst problemowy w rozróżnieniu dziedzin przedmiotowych *theoria – praxis – poiesis*, jak i złożony sens współzależności *techne – poiesis – mimesis*. Myślenie (badanie) teoretyczne różni się bowiem od działania praktycznego, a ono od wytwarzania w sztukach. Wszelka zaś sztuka dotyczy tworzenia (*poiesis*), które powstaje podług ludzkiego naśladowania (*mimesis*, cf. *mimos*, *mimika*), a które samo w sobie nie jest jakimś procesem ani sztuką, a tylko stanowi jej wyróżniki i formy składowe.

Platon kwestionował poezję jako *mimesis mimeseos*, czyli wtórną imitację tego, co samo już jest naśladowaniem (świat zmysłowy) pierwowzoru (Idei), a zatem stanowi potrójne oddalenie od prawdy, złudne i emocjonalnie szkodliwe przedstawianie bogów i ludzi. Wbrew temu Arystoteles upatrywał w naśladowaniu naturalny instynkt poznawczy, sprawiający radość nie tylko filozofom, lecz także w jakimś stopniu wszystkim ludziom. Tak jak malarstwo i muzyka, poezja powstaje podług *mimesis*, którą Stagiryta oryginalnie ujmuje w triadzie wyróżników i form, czyli tego, jakimi środkami (*czym*), jakie obiekty (*co*) i jakimi sposobami (*jak*) przedstawia się naśladowczo w tych sztukach. I tak środkami *mimesis* w zakresie dźwięku i mowy są harmonie (spójnie tonów wysokich i niskich) oraz rytmy (układy stóp długich i krótkich) tworzących łącznie melodię instrumentalną i wokalną.

W ten sposób wyróżnił filozof mimetyczne formy twórczości: od muzyki i tańca (z rytmem i harmonią), poprzez epikę i elegię (z mową i metrum wierszowym), mimy i dialogi sokratejskie (z formą dramatyczną), do dytyrambu, nomosu oraz tragedii i komedii (z mową, melodią i metrum). Natomiast wchodzące w grę obiekty *mimesis* stanowią charakter (ethos) ludzkie w zakresie eposu, tragedii i komedii ujawniające się w działaniu, myśleniu i mówieniu. Z kolei sposobami mimetycznego przedstawiania bywają odpowiednio recytacje rapsodów w przypadku eposu oraz inscenizacje jako widowiska teatralne w przypadku dramatu, czyli tragedii i komedii.

Ponadto na podstawie rozróżnienia *mimesis* dramatycznej i diegetycznej (narracyjnej) oraz ethosu (charakteru ludzkiego) wzniesłego i pospolitego określał Arystoteles główne formy twórczości poetyckiej: epepeja, tragedia, komedia. Na temat tej ostatniej nie zachowały się bądź nie zostały podjęte zapowiadane przezeń systematyzujące wywody.

W swej *Poetyce* (6–19) Stagiryta najwięcej i najwnikliwiej analizuje *mimesis* tragedii jako najwyższą formę sztuki poetyckiej. Wspomnieć tutaj trzeba o znacznych trudnościach rozumienia i nieścisłościach przekładu istotnych wyrażań Arystotelesa. Wszyscy

tłumacze i badacze mówią tutaj o jego „definicji” tragedii, choć w sensie Arystotelesowym nie jest to istotnościowa definicja (*horismos*), a tylko określenie (*horos*) projektujące tragedii według jej form i składników mimetycznych, uściślane dalej stopniowo w pewien systematyzujący sposób (zob. wymogi Arystotelesa stawiane definicji: *Top.* 1.5; *APo.* 2.3–10).

Najpierw dla spójnego uchwycenia wyróżników i komponentów określających wstępnie tragedię, posłużmy się takim synoptycznym wykresem, który ujmuje jej triadę mimetyczną odpowiednio w środkach (melodyjność i wysłowienie), w obiektach (opowieść, charakter i myślenie), oraz w sposobie przedstawienia (widowisko jako spektakl teatralny).

MIMESIS TRAGEDII

ἐν οἷς –	τε καὶ ἃ –	καὶ ὧς –
(czym) ś r o d k i	(co) o b i e k t y	(jak) s p o s o b y
μελοποιῖα – melodyjność	μῦθος – opowieść	ὄψεως κόσμος – widowisko
	τὰ ἦθη – charaktery	
λέξις – wysłowienie	διάνοια – myślenie	

Ze wszystkich komponentów tragedii *mythos* jako obiekt *mimesis* jest najistotniejszy, stanowiąc zaiste jej zczyn i duszę. W większości przekładów *Poetyki mythos* tłumaczy się jako „fabuła” (od łac. *fābŭla*) czy jako „intryga” (od łac. *intricāre* = „wpłamywać”), co raczej odpowiada nowożytnej konwencji literackiej, lecz bywa mylące względem greckiego oryginału. *Mythos* (μῦθος, od czasownika μυθίζω, μυθέω = „mówię”, „opowiadam”) oznacza mowę, opowiadanie, opowieść z heroicznej i legendarnej przeszłości, stąd owo typowe pojęcie „mitu” i jego rola w dramacie greckim.

Chodzi tutaj o taką szczególną opowieść, która dotyczy *praxis* – działania występujących postaci, co Arystoteles nazywa wymownie σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, czyli układem właściwie ‘działań’ ludzkich niż ‘zdarzeń’ jako takich. Tragedia bowiem stanowi *mimesis* działania (*praxis*), co przyjęło się tłumaczyć jako „akcja” (od łac. *actio*); zmienia to jednak i modernizuje właściwy sens tego greckiego terminu. Nie chodzi tu przecież o „spektakularną i emocjonującą akcję” w dzisiejszym rozumieniu, ale o postępowanie i uczynki działających postaci (*prattontes*) o danych cechach charakteru w ich sposobie myślenia i wysłowienia. Według Stagiryty naoczne ukazywanie odrażających potworności nie jest oznaką dobrej tragedii, która sprawiać ma doznanie pewnej przyjemności i ukojenia.

Arystoteles kolejno precyzuje poszczególne wyróżniki dotyczące prymatu *mythos* – „opowieści” wyrażającej postaci działające. Zauważmy przy tym, jak metodycznie

przywołuje on wiodący wyznacznik tego, co „domyślne lub konieczne” (τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον), i to we wszystkich tych kwestiach dotyczących kolejno rozmiaru tragedii, jednolitości działań, różnicy poezji i historii, cech charakterów, epizodów, perypetii oraz rozpoznania.

Słowo ἕοικα oznacza „być podobnym” (od εἰκάζετε = upodobnić, wyobrazić sobie na malowidle, domyślać się). W *Retoryce* (*Rh.* 1357a34) tak określa się τὸ εἰκὸς: „Domyślam jest to, co zdarza się często, nie bezwzględnie, jak określają niektórzy, lecz w zakresie tego, co może mieć się inaczej, tak mając się do tego, jak szczegół do ogółu”. Podobnie w *Analitykach pierwszych* (*APr.* 70a4): „To bowiem, o czym się wie, że często zdarza się lub nie zdarza, jest lub nie jest, to jest domysłem, na przykład to, że zazdrośni gardzą sobą, albo że zakochani się miłują”.

Tłumaczenie w *Poetyce* Arystotelesa τὸ εἰκὸς jako „prawdopodobieństwo” bywa mylące, gdyż rzecz nie dotyczy możliwych do przewidzenia częstych zdarzeń fizycznych, a tylko takich ludzkich działań, co do których można domyślać się, że w danym układzie wystąpią lub nie, przy czym zachodzi tu typowa dla dramatu sytuacyjna niepewność i wynikłe zaskoczenie wbrew oczekiwaniu.

Wraz z tym, co domyślne w działaniach, stawia Arystoteles w poezji wyznacznik tego, co konieczne (τὸ ἀναγκαῖον), gdzie wyklucza się, aby było inaczej (cf. *Metaph.* 5.5). Nie ma w tym sprzeczności, gdyż moduł owej konieczności dotyczy konsekwencji logicznej, czyli nieodzownego wynikania jednych działań z drugich, a nie jednych po drugich bez związku sprawczego.

W związku z tym pojawiają się jeszcze takie zalecenia Stagiryty z rozdz. 24 *Poetyki*: „Trzeba więc w tragediach sprawiać coś zadziwiającego, a w eposie raczej dopuszczalne jest to, co nielogiczne, przez co zachodzi najbardziej zaskoczenie, dlatego, że nie widzi się [na scenie] postaci działającej” (*Po.* 1460a13); „Dobierać zaś trzeba [czyiny] niemożliwe domyślne, bardziej niż te możliwe niewiarygodne; dialogi zaś nie układać z części nielogicznych, aby niczego nie było nielogicznego, chyba że poza opowieścią” (*Po.* 1460a27).

Poezja dramatyczna jako *mimesis* na motywach *mythos* przedstawia postaci działające (*prattontes*), co jednak nie oznacza, że wyraża wiedzę praktyczną, faktyczną czy historyczną. *Mimesis* bowiem nie przedstawia faktycznych i konkretnych działań, które należą do badań historii, a tylko takie, które mogłyby zajść podług wspomnianego „domysłu lub konieczności”, i to w sensie ogólnym, czyli bardziej filozoficznym (refleksyjnym i poznawczym). Ponadto poeta jest bardziej twórcą owych opowieści niż miar wierszowych, uznawanych przez niektórych za główny wyznacznik sztuki poetyckiej.

Arystoteles określa kolejno, jaka winna być wielkość (rozmiar) samej opowieści, aby była dobrze skomponowana, miała porządek tworzący piękno, w oglądzie i pamięciowym ujęciu całości, w organicznym swym ograniczeniu. Do tego wymóg jednolitości opowieści, czyli jej zwartości w przedstawieniu działań postaci wedle domysłu lub konieczności.

W *mimesis* tragedii obiektami w zakresie *mythos* są charaktery (τὰ ἦθη) i myślenie (διάνοια) występujących postaci, ujawniających się w mówieniu i działaniu. Charaktery te winny być znaczne, stosowne, jednolite i konsekwentne, ukazywane tak, jak czynią to

dobrzy portreciści. Myślenie wyrażone w słowach i charakter ujawniony w działaniu są bowiem dwoma czynnikami wyznaczającymi z natury postępowanie osób dramatu w ich powodzeniu lub nieszczęściu.

Częściami takiej opowieści jest perypetia, rozpoznanie (*anagnorismos*) i cierpienie (*pathos*). Perypetia to wedle domysłu lub konieczności przemiana na przeciwieństwo podjętych działań, a związane z tym rozpoznanie to przemiana osób naznaczonych szczęściem lub nieszczęściem od niewiedzy do wiedzy, przyjaźni lub wrogości.

Są różne formy rozpoznania, z których najlepsze jest przez zaskoczenie nie wywołane znakami, albo to wynikłe z wnioskania. Wiąże się to odpowiednio z zawikłaniem i rozwikłaniem przedstawianych działań, czyli kolejności przemiany w szczęście lub nieszczęście, a dalej rozwikłania, czyli przemiany losu aż do zakończenia tragedii. Arystoteles rozróżnia opowieści proste i zawikłane z perypetią i rozpoznaniem. Od tego zależne są różne formy tragedii. Kiepskie są tragedie jako opowieści epizodyczne bez powiązań wedle domysłu lub konieczności. Pięknych zaś tragedii układ jest jednolity, natomiast układ dwojaki, na dobre czy na złe, właściwy jest raczej dla komedii. Dobór motywów i wstawiania epizodów różni się w dramatach i eposach.

Z kolei cierpienie stanowi zgubne lub bolesne działanie. Chodzi o tragizm z perypetii przez wzbudzanie litości lub trwogi z działań postaci zwykłych, nie wyróżniających się cnotą czy wadą, ale popadających w nieszczęście przez jakieś zbłądzenie, jak w przypadku króla Edypa. Właściwa tragedia wywołuje litość i trwogę nie z samego oglądu, ale z układu działań postaci sobie bliskich. W przedstawianiu działań budzących litość lub trwogę chodzi bowiem o większe zaskoczenie wynikłe wbrew oczekiwaniu. Poeta w wysłowieniu i oglądzie winien wczuć się w dane postaci. Sztuka poetycka jest bowiem dziełem kogoś z natury uzdolnionego albo natchnionego w boskiej ekstazie.

Kwestie związane z myśleniem (*διάνοια*) działających postaci, czyli dowodzenie, rozstrzyganie i wywoływanie doznań litości, trwogi, gniewu itp., zalicza Stagiryta do zakresu retoryki. W II księdze *Retoryki* traktuje szerzej o tych afektach, określając strach/trwogę (*φόβος*) jako „pewien ból i niepokój wynikły z wyobrażenia przyszłego zła zgubnego lub bolesnego” (*Rh.* 1382a21), a litość/współczucie (*ἔλεος*) jako „pewien ból ze zła jawnego i bolesnego niezasażenie przydarzającego się komuś, co może dotknąć nas samych lub kogoś z naszych bliskich” (*Rhet.* 1385b13).

Arystoteles w *Poetyce* rozważa pokrótce litość i trwogę jako wyznacznik dobrej tragedii, ale już nie wspomina o oczyszczeniu (*katharsis*) z tych doznań jako celu samej tragedii. Wzmiankuje natomiast o *katharsis* z odesłaniem do *Poetyki* w zakończeniu *Polityki* (*Pol.* 8.7) traktując o edukacji muzycznej. Rozróżnił tam melodie i harmonie jedne dotyczące charakterów (*ethika*), drugie dotyczące działań (*praktika*) oraz te „entuzjastyczne” dotyczące stanów natchnienia czy szaleńczego pobudzenia. Dalej czytamy, co następuje:

„Twierdzimy, że nie dla jednego pożytku korzystać trzeba z muzyki, ale dla wielu (bo i gwoli wykształcenia i oczyszczenia (*katharsis*) – co zaś nazywamy oczyszczeniem, teraz tylko ogólnie, a dalej w [księgach] *O poetyce* powiemy jaśniej – a po trzecie dla rozrywki (*diagoge*), dla odprężenia i rozluźnienia napięcia), to jasne, że należy korzystać ze wszystkich harmonii, nie zaś w ten sam sposób korzystać ze wszystkich, lecz dla

wychowania z tych najbardziej etycznych, dla wysłuchania z innych mistrzowskich, tych praktycznych i entuzjastycznych. Względem bowiem niektórych dusz doznanie zachodzi gwałtownie, a to przypada wszystkim, u jednego bardziej się wyróżnia, u drugiego mniej, tak jak litość i trwoga, a jeszcze entuzjazm. I tym poruszeniem są zawładnięci niektórzy; pod wpływem świętych melodii widzimy takich, gdy posługują się takimi ekscytującymi dusze melodiami, uspokajając się, jakby podlegali leczeniu i oczyszczeniu. To samo muszą odczuwać ci, którzy są skłonni do litości i trwogi, i w ogóle ci emocjonalni (*pathetikoí*); inni zaś na ile każdemu z tego przypada, a u wszystkich powstaje pewne oczyszczenie i doznanie ulgi wraz z przyjemnością. Podobnie i melodie dotyczące działania (*ta praktika*) sprawiają ludziom nieszkodliwą radość. Dlatego takimi harmoniami i takimi melodiami winni posługiwać się ci, którzy teatralną muzykę podejmują w zawodach” (*Pol.* 8.7, 1341b36–1342a18).

W powyższym kontekście pojęcie *katharsis* ma niewątpliwie sens leczniczy. Jednak w zachowanej wersji *Poetyki* Arystotelesa ten wątek nie został podjęty. Wspomina zaś w niej mimochodem o celu najlepszej tragedii, jakim jest doznawanie przyjemności w jej należytych odbiorze. U samego Stagiryty trudno nam jednak dociec sensu moralnego czy estetycznego pojęcia *katharsis*, jakkolwiek najwięcej starano się tak rozpoznać ten zamysł katarski greckiego filozofa.

Zakres tego, co czytał, widział i znał Arystoteles, był ogromny, miał bowiem do dyspozycji setki tragedii, które nie przetrwały do naszych czasów, a także nieznanym nam rozległym materiał archiwalny o dramacie attyckim. Można więc mówić o jego wnikliwym rozeznaniu i bezpośrednim doświadczeniu teatralnym. Dzieliły go od początków tragedii tylko dwa stulecia, podczas gdy dla badaczy nowożytnych ten materiał przepadł i owa odległość czasowa wynosi ponad dwa tysiąclecia. Jego dzieło nie ma sobie równego w antyku i nowożytności, niezależnie od wątpliwości i ciągłych dyskusji w tym zakresie.

Niestety w dzisiejszych opracowaniach na temat tragedii greckiej nie uwzględnia się już oryginalnych rozróżnień Stagiryty co do komponentów i form mimetycznych; co najwyżej nawiązuje się krytycznie do jego analiz historyczno-literackich wokół pochodzenia tragedii (zob. częściowo Lesky 2006: 15–19, 20–37). Gdyby ująć leksykalnie antyczny dramat grecki w formułach systematyzujących *Poetyki* Arystotelesa (dzieła niewątpliwie fundamentalnego), nadrzędna w tym byłaby jego triada mimetyczna z jej pochodnymi wyróżnikami, zapewne inaczej określonymi i uporządkowanymi niż w niedawnym polskim obszernym opracowaniu (zob. Chiżyńska, Czerwińska, Budzowska 2020).

Poniżej proponujemy lekturę tej partii *Poetyki* (6–19) Arystotelesa w nowym naszym tłumaczeniu. Inaczej niż w dotychczasowych czterech polskich jej przekładach, staramy się możliwie wiernie oddać zarówno istotne wyrażenia techniczne Arystotelesa, nie nagiągając ich do pojęć nowożytnej estetyki czy krytyki literackiej, jak i typową jego kompozycję w uchwyceniu tak ważnej acz skomplikowanej sekwencji wywodów. Staramy się właściwie rozpoznać jego sens wiodących założeń i rozróżnień, aby uniknąć pewnych zniekształceń, które bywają nadal powielane w różnych tłumaczeniach i opracowaniach. Dla ułatwienia lektury wprowadzamy w tekście większą ilość akapitów i stosownych

nagłówków tematycznych. Podana na końcu w wyborze *Bibliografia* stanowić może odniesienie do wielu ważnych kwestii nie podjętych w tym artykule.

ARYSTOTELES, *O POETYCE*, 6–19

6. [OKREŚLENIE TRAGEDII W JEJ MIMETYCZNYCH FORMACH I SKŁADNIKACH]

O naśladowaniu więc w heksametrach oraz w zakresie komedii powiemy później. O tragedii zaś pomówmy, biorąc z tych stwierdzeń powstające określenie jej istoty.

Tragedia tedy jest naśladowaniem działania poważnego [25] i spełnionego, mającego pewną wielkość, w mowie powabnej odmiennie dla każdej z form [*mimesis*] w ich składnikach, działających [postaci], a nie poprzez narrację, zmierzając przez litość i trwogę do oczyszczenia tych doznań.

Nazywam powabną mowę mającą rytm, harmonię i melodię; odmiennie zaś w ich [30] formach [*mimesis*] to, że niektóre tylko poprzez miarę [wierszową] są spełniane, inne znów poprzez melodie.

[SPOSÓB I ŚRODKI MIMESIS]

Skoro działające [postaci] tworzą naśladowanie, to pierwszą z konieczności częścią tragedii byłby układ widowiska, następnie melodyjność i wysłowienie; w nich bowiem tworzą naśladowanie. Nazywam wysłowieniem samą kompozycję w [35] miarach [wierszowych], a melodyjnością to, co ma w całości taką oczywistą możliwość.

[OBIEKTY MIMESIS: OPOWIEŚĆ, DZIAŁANIA, CHARAKTERY, MYŚLENIE]

Skoro jest to naśladowanie działania, a działa się przez pewne [postaci] działające, które muszą mieć pewne cechy wedle charakteru i myślenia – dzięki nim bowiem mówimy, że [1450a] działania mają pewne cechy, to z natury dwie są przyczyny działań: myślenie i charakter, wedle których wszystkim przypada powodzenie lub niepowodzenie.

Otóż opowieść jest naśladowaniem działania; nazywam taką opowieść [5] układem działań, a charakterami to, podług czego mówimy, że mają pewne cechy [postaci] działające; myśleniem zaś to, w jakich [wywodach] mówiący dowodzą czegoś lub ujawniają swój pogląd.

[SZEŚĆ SKŁADNIKÓW I FORM MIMESIS]

Musi tedy w całej tragedii być sześć części, podług czego taką jest właśnie tragedia; tymi zaś są: opowieść, charaktery, wysłowienie, [10] myślenie, widowisko i melodyjność. To bowiem, czym się naśladuje, ma dwie części [wysłowienie i melodia]; jak się naśladuje – jedna [układ widowiska]; a co się naśladuje – trzy [opowieść, charakter i myślenie], a prócz tych nic więcej. Tymi więc wielu [poetów] posługuje się, by tak rzec, jako formami [*mimesis*], bo i widowisko zawiera każda i charaktery, opowieść, wysłowienie, melodię i myślenie [15] w ten sposób.

[UKŁAD OPowieści: MIMESIS DZIAŁAŃ I ŻYCIA]

Najważniejszą z tych [form] jest układ działań; tragedia bowiem jest naśladowaniem nie ludzi, ale ich działań i życia; powodzenie i niepowodzenie jest w działaniu, a celem jest jakieś działanie, nie cecha [charakteru]. Podług charakterów są zaś pewne takie cechy, ale podług [20] działań [postaci] bywają szczęśliwe albo przeciwnie. Nie po to wszak działają, by naśladować charaktery, lecz charaktery ujawniają się poprzez działania. Toteż działania i opowieść stanowią cel tragedii, a cel jest najważniejszy ze wszystkiego.

Zresztą bez działania nie powstałaby tragedia, a bez charakterów by powstała [25]. Wszak tragedie większości nowszych poetów są bez charakterów, i na ogół jest ich wielu takich, jak z malarzy, na przykład Zeuksis względem Polignota. Polignot to najlepszy malarz charakterów, a malarstwo Zeuksisa w ogóle nie wyraża charakteru.

Ponadto, gdyby ktoś ułożył po kolei wypowiedzi wyrażające charaktery i w mowie [30] i w myśleniu dobrze ujęte, nie sprawi tego, co ma być dziełem tragedii, lecz znacznie bardziej [sprawi to] ta w niedomiarze stosująca je tragedia, posiadająca zaś opowieść i układ działań.

W związku z tym najważniejsze, czym tragedia działa na duszę, są składniki opowieści, czyli perypetie i rozpoznania. [35] Zresztą tego oznaka taka, że początkujący poeci wcześniej zdołają się wprawić w wysłowieniu i ujęciu charakterów niż w układzie działań, tak jak pierwsi owi poeci niemal wszyscy.

[ZACZYN TRAGEDII: OPowieŚĆ I CHARAKTERY]

Zaczynem więc i jakby duszą tragedii jest opowieść, a po drugie – charaktery. Podobnie bowiem jest w [1450b] malarstwie. Bo gdyby ktoś malował najpiękniejszymi barwami bezładnie, nie sprawiłby takiej przyjemności, jak biało-czarnym szkicem. Jest to więc naśladowanie działania i poprzez to właśnie [postaci] działających.

[MYŚLENIE I CHARAKTER]

Trzeci [składnik] to myślenie. Tym [5] jest zdolność wypowiedzania tego, co wiążące i zgodne, jak w przypadku przemówień jest to dziełem polityki i retoryki. Dawni bowiem poeci tworzyli [postaci] przemawiające politycznie, a dzisiejsi retorycznie.

Charakter zaś jest czymś takim, co ukazuje wybór – to, co ktoś, gdy nie jest oczywiste, wybiera [10] lub czego unika (dlatego charakter nie wyraża się w tych mowach, w których nie ma w ogóle tego, co mówiący wybiera czy unika). Myślenie zaś [stanowi to], w jakich [wywodach] się czegoś dowodzi, że jest [tym] lub nie jest, albo ogólnie się coś oznajmia.

[WYSŁOWIENIE, MELODYJNOŚĆ I WIDOWISKO]

Czwarta [część] to wysłowienie dialogów. Mówię tak, jak wcześniej stwierdziłem, że wysłowienie jest wyrażeniem myśli w słowach, co i w wierszach i [15] w dialogach ma ten sam potencjał.

Z pozostałych [części] melodyjność to największe z przystrożeń. Widowisko zaś jest oddziaływaniem na duszę, ale niezwiązanym ze sztuką i najmniej właściwe dla poetyki. Moc bowiem tragedii jest i bez agonu [teatralnego] i [udziału] aktorów. Zresztą w przygotowaniu [20] widowiska ważniejsza jest sztuka scenografa aniżeli poetów.

7. [UKŁAD DZIAŁAŃ – WŁAŚCIWA WIELKOŚĆ – CAŁOŚĆ]

Po określeniu tych [składników i form *mimesis*], powiemy dalej, jaki powinien być układ działań/zdarzeń, skoro to jest pierwsze i najważniejsze dla tragedii.

Ustala się przez nas, że tragedia jest naśladowaniem spełnionego i całego działania, mającego pewną wielkość [25]; może bowiem być całość i nie mieć żadnej wielkości. Całością zaś jest to, co ma początek, środek i koniec. Początkiem jest to, co samo niekoniecznie po czymś innym następuje, a po nim z natury jest lub powstaje coś innego. Koniec zaś przeciwnie, jest tym, co samo po czymś innym z natury jest [30] czy to z konieczności, czy po większej części, a po nim nie ma już niczego innego. Środkiem zaś jest to, co samo jest po czymś innym, a po nim coś innego. Trzeba tedy, by skomponowane dobrze opowieści ani nie zaczynały się, gdzie popadnie, ani kończyły, gdzie popadnie, lecz stosowały się do rzeczonych form [wielkości].

[PORZĄDEK I PIĘKNO]

Ponadto, skoro to, co piękne, żywa istota i każda rzecz [35], złożone jest z pewnych [części], nie tylko winno mieć uporządkowanie, lecz także zawierać wielkość nie przypadkową. Piękno bowiem jest we wielkości i porządku, dlatego zbyt mała istota żywa nie

okazałaby się piękna, bo zaciera się jej bliski ogląd powstały w niedostrzeżonym czasie, ani zbyt wielka [1451a], bo łączny jej ogląd nie powstaje, lecz jedność i całość tego oglądu wymyka się patrzącym, na przykład gdyby ta istota miała dziesięć tysięcy stadiów. Toteż, tak jak w ciałach i w istotach żywych musi być wielkość, i to dobrze postrzegalna [5], tak i w opowieściach musi być długość, i to możliwa do objęcia pamięcią.

[OGRANICZENIE DŁUGOŚCI]

Ograniczenie długości w zakresie agonów [teatralnych] i ich oglądania nie należy do sztuki [poetyckiej]. Bo gdyby miało współzawodniczyć sto tragedii, to przy klepsydryze by współzawodniczyły, jak to mówią, że było tak raz po raz. Według zaś samej natury [10] przedmiotu ograniczenie jest takie: na tyle większe aż do postrzegalności, a piękniejsze jest wedle wielkości. Aby to wprost wyrazić: wystarczające jest takie ograniczenie wielkości, w jakiej wedle domysłu lub konieczności kolejno zachodzi przemiana ku pomyślności z niepomyślności lub z pomyślności w niepomyślność [15].

8. [JEDNOLITOŚĆ OPowieści – NAŚLADOWANIA UKŁADU DZIAŁAŃ]

Opowieść jest jednolita nie tak, jak sądzą niektórzy, jeśli dotyczy jednej [posta-ci]. Wszak wiele i rozlicznych działań komuś jednemu przypada, z których nic nie jest jednym. Tak też wiele działań należy do jednego, z których nie powstaje żadne jedno działanie. Dlatego wszyscy [20] ci poeci, którzy stworzyli *Herakleidę*, *Tezeidę*, oraz inne takie poematy, zdają się błędzić. Sądzą bowiem, że skoro kimś jednym był Herakles, to i jedna o nim opowieść przypada.

Homer zaś jak i w czym innym się wyróżnił, tak i to pięknie zdał się postrzec, czy to dzięki sztuce czy naturze. Tworząc bowiem *Odyseję* [25] nie opiewał tego wszystkiego, co mu [Odysowi] się przydarzyło, na przykład zranienia na Parnasie, udawania szalonego w poborze na wojnę, z czego jedno z drugim nie było zajściem koniecznym lub jedno z drugiego domyślne, lecz wokół jednolitego działania, jak mówimy, skomponował *Odyseję*, podobnie jak *Iliadę*.

[30] Trzeba więc, tak jak w innych naśladowaniach, by jednolite było naśladowanie czegoś jednego, tak też opowieść, skoro jest naśladowaniem działania, by była jednolita i wokół jego całego, a układ działań taki, że po przestawieniu czy usunięciu jakiejś części, zmieniona zostaje i naruszona całość. To bowiem, co dodanie [35] lub nie dodane nie ma znaczenia, nie jest bowiem żadną częścią całości.

9. [OPOWIEŚĆ WEDLE DOMYSŁU LUB KONIECZNOŚCI. RÓŻNICA MIĘDZY POEZJĄ A HISTORIĄ]

Jasne z tych stwierdzeń jest i to, że dziełem poety nie jest opowiadanie zaszłych zdarzeń, lecz takich, które mogłyby zdarzyć się wedle domysłu lub konieczności. Albowiem [1451b] historyk i poeta nie tym się różnią, że jeden wyraża się w miarach [wierszowych], a drugi bez tych miar, bo można by pisma Herodota ułożyć w tych miarach i nie mniej byłyby historią, jak bez tych miar. Lecz tym się różnią, że jeden mówi [5] o zdarzeniach zaszłych, drugi zaś o takich, które mogłyby się wydarzyć.

Dlatego też bardziej filozoficzna i poważniejsza jest poezja od historii. Poezja bowiem orzeka raczej to, co ogólne, historia zaś orzeka to, co szczegółowe. Czymś ogólnym jest to, co przypada komuś mówić lub czynić wedle domysłu lub konieczności, a tym [10] zajmuje się poezja, nadając imiona [postaciom]. Szczegółem zaś jest na przykład to, co zdziałał Alkibiades lub czego doznał.

[NADAWANIE IMION POSTACIOM]

W komedii stało się to już bardziej oczywiste. Układając bowiem opowieść z tego, co domyślne, przypadkowe imiona nadaje się [postaciom], nie tak jak [czynią to] jambografowie, którzy mówią o kimś konkretnym [15]. W tragedii zaś przydarzają się imiona [postaci] przeszłych; racja tego taka, że wiarygodne jest to, co możliwe. Co do zdarzeń, które nie zaszły, wcale nie wierzymy, czy były możliwe; jasne zaś, że te zaszły były możliwe. Niesłałyby się bowiem, gdyby były niemożliwe.

Niemniej jednak w niektórych tragediach tylko jedno [20] lub dwa imiona są znane z tradycji, inne zaś wymyślone; w niektórych zaś żadne, jak na przykład w *Anteusie* Agatona. Podobnie wymyślone są w nim wydarzenia i nazwy, a tym nie mniej sprawiają radość. Toteż w ogóle nie trzeba wyszukiwać tradycyjnych opowieści, na których oparte są tragedie [25]. Bo śmieszne jest ich szukać, skoro nawet te znane tylko nielicznym są znane, a jednak radują wszystkie.

[POETA TWÓRCĄ OPOWIEŚCI NIŻLI MIAR WIERSZOWYCH]

Jasne więc z tego, że poeta powinien być raczej twórcą opowieści niż miar [wierszowych], o ile jest poetą wedle naśladowania, a naśladuje działania. Gdyby nawet przypa-
dło [30] mu podjąć wydarzenia [faktyczne], tym nie mniej byłby poetą, bo nic nie przeszkadza, by niektóre ze zdarzeń były takimi, co stają jako domyślne i możliwe, podług których jest on poetą.

[OPowieści EPIZODYCZNE BEZ DOMYŚLU LUB KONIECZNOŚCI]

Spośród prostych opowieści i działań te epizodyczne są najgorsze. Nazywam epizodyczną opowieść, w której epizody [35] nie łączą się wzajemnie ani domyślnie ani konieczne. Takie tworzone są przez samych kiepskich poetów, przez dobrych zaś dzięki grze aktorów. Współzawodnicząc bowiem i ponad możność rozciągając opowieść, [1452a] często zmuszeni są naruszyć ustalony porządek.

[ZASKOCZENIE Wbrew OCZEKIWANIU]

Skoro naśladowanie dotyczy nie tylko spełnionego działania, lecz także tych strasznych i litościwych, a te powstają zwłaszcza, gdy jedno wynika z drugiego wbrew oczekiwaniu. Bo zaskoczenie [5] będzie większe od wynikłego z trafu czy przypadku, skoro z wydarzeń przygodnych te okazują się najbardziej zaskakujące, które zachodzą jakby nie przypadkowo, jak na przykład posąg Mitysa w Argos zabił sprawcę jego śmierci, spadając na patrzącego. Wydaje się bowiem, że takie rzeczy [10] nie przypadkiem się dzieją, toteż muszą być piękniejsze takie opowieści.

10. [OPowieści PROSTE I ZAWIKŁANE Z PERYPETIĄ I ROZPOZNANIEM]

Opowieści jedne są proste, inne zaś zawikłane, bo i działania, których naśladowaniami są opowieści okazują się zgoła takimi. Nazywam prostym działaniem takie [15], którego stawanie określa się ciągłym i jednolitym, a przemiana zachodzi bez perypetii czy rozpoznania; zawikłanym zaś takie, w którym wraz z rozpoznaniem lub z perypetią bądź przemiana zachodzi z obydwoma. Te zaś winny powstawać z samego układu opowieści, toteż z działań uprzednich wynikają one [20] z konieczności lub podług domysłu. Nader bowiem różni się powstawanie tych [działań] przez tamte czy tych po tamtych.

11. [Części OPowieści: PERYPETIA, ROZPOZNANIA, CIERPIENIE]

Perypetia jest przemianą na przeciwieństwo podjętych działań, jak wspomniano, i jak mówimy, wedle domysłu lub konieczności. Na przykład w *Edypie* [25] przybysz, by pocieszyć Edypa, i uwolnić go od lęku przed matką, wyjawiając kim jest, sprawił coś

przeciwnego, a w *Lynkeusie*, gdy prowadzony jest on na śmierć, Danaos podąża, aby go zabić; z działań zaś wynikło, że ten zginął, a tamten siebie ocalił.

Rozpoznanie zaś [30], jak sama nazwa wskazuje, od niewiedzy ku poznaniu jest przemianą, ku przyjaźni lub wrogości [postaci] naznaczonych szczęściem lub nieszczęściem. Najpiękniejsze jest rozpoznanie, gdy zachodzi wraz z perypetią, jak na przykład w *Edypie*.

Są też inne rozpoznania. Tak jest w odniesieniu do przygodnych rzeczy nieożywionych [35], jak wspomniano, że się zdarzają; czy sprawił to ktoś, czy nie sprawił, jest tak do rozpoznania. Lecz szczególnie z opowieści i szczególnie z działania jest owo już wspomniane. Takie bowiem rozpoznanie i perypetia wzbudzi litość [1452b] lub trwogę, takich to działań tragedia stanowi naśladowanie, skoro doznanie szczęścia lub nieszczęścia z nich wyniknie.

Skoro zaś rozpoznanie dotyczy pewnych [postaci], to jeden z obydwu rozpoznaje tylko drugiego, gdy wiadomo [5], kim jest ten drugi; gdy zaś obydwu trzeba rozpoznać, jak na przykład Ifigenia rozpoznana jest przez Orestesa z wysłanego listu, jego zaś rozpoznanie przez Ifigenię wymagało innego rozpoznania.

Dwie są tedy części opowieści: perypetia [10] i rozpoznanie, a trzecią jest cierpienie. Z tych perypetia i rozpoznanie zostały omówione. Cierpienie zaś jest to działanie zgubne lub bolesne, jak na przykład jawne ukazanie śmierci, męczarni, zranień i innych takich [czynów].

12. [CZĘŚCI ILOŚCIOWE TRAGEDII: PROLOG, EPEJSODION, EKSODOS, PARODOS I STASIMON]

Części tragedii, którymi jako formami [*mimesis*] trzeba się posłużyć [15], wcześniej omówiliśmy. Podług zaś ilości, na jakie dzieli się ona specjalnie, części są takie: *prolog*, *epejsodion*, *eksodos* i partia chóralna, a z niej *parodos* i *stasimon*. Wspólne są one dla wszystkich, właściwe zaś są te śpiewane ze sceny oraz owe lamenty [*kommoi*].

Prologiem jest cała partia tragedii przed wejściem chóru [20]; *epejsodion* zaś to cała partia tragedii pomiędzy pieśniami chóru; *eksodos* cała partia tragedii, po której nie ma już pieśni chóru. Wejście partii chóralnej to pierwszy występ całego chóru; *stasimon* to pieśń chóru bez anapestów i trochejów; lament to żałobna pieśń wspólna dla chóru i aktorów [25] ze sceny.

[Tutaj następuje powtórzenie pierwszego zdania tego rozdziału]

13. [MIMESIS DZIAŁAŃ STRASZNYCH I LITOŚCIWYCH]

Na co trzeba się nastawić i co trzeba dobrze uchwycić tworząc opowieści, i skąd będzie dzieło [30] tragedii, kolejno trzeba dopowiedzieć do tych [określeń] obecnie wspomnianych.

Skoro więc układ najpiękniejszej tragedii winien nie być prosty, lecz zawikłany, i ma ona być naśladowaniem działań strasznych i litościwych (to bowiem jest swoiste dla takiego naśladowania), to przede wszystkim jasne, że nie należy ukazywać ludzi prawych popadających [35] ze szczęścia w nieszczęście, bo nie to jest ani straszne, ani litościwe, tylko odrażające; ani też ludzi podłych z nieszczęścia w szczęście, bo najmniej tragiczne to ze wszystkiego; niczego bowiem nie spełnia tego, co ma, ani to miłe ludziom [1453a], ani litościwe, ani straszliwe. Przecież człek zgoła podły ze szczęścia w nieszczęście nie popada. Taki wszak układ byłby miły ludziom, lecz ani litościwy, ani straszny. Jeden bowiem dotyczy nieszczęścia kogoś niewinnego, drugi [5] zaś kogoś podobnego [do nas]. Litość dotyczy niewinnego, a trwoga tego podobnego, toteż ani litościwe ani trwożliwe nie będzie takie zdarzenie.

[POSTAĆ TRAGICZNA – Z NIESZCZĘŚCIA JAKO ZBŁĄDZENIA]

Pozostaje tedy ktoś pośredni między nimi. Jest nim ten, który nie wyróżnia się ani cnotą i prawością, ani przez podłość i nikczemność nie popada w nieszczęście, lecz [10] przez jakieś zbłądzenie [*harmatia*], pośród tych cieszących się wielką sławą i powodzeniem, jak na przykład Edyp i Tyestes czy inni mężowie znani z takich rodów.

Musi więc pięknie ułożona opowieść być raczej jednolita niż dwojaka, jak niektórzy mówią, i zmieniać się nie z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie [15], ze szczęścia w nieszczęście, nie wskutek podłości, lecz jakiegoś wielkiego zbłądzenia, o czym była mowa, i kogoś lepszego raczej niż gorszego.

[UKŁAD JEDNOLITY PIĘKNYCH TRAGEDII]

Oznaką tego jest to, co występuje [w tragediach]. Najpierw bowiem poeci podejmowali przygodne opowieści, teraz zaś o nielicznych rodach tworzą najpiękniejsze tragedie, na przykład [20] o Alkmeonie, Edypie, Orestesie, Meleagrze, Tyestesie, Telefosie i o tych innych, którym przypadło doznać lub sprawić straszne czyny. Tak więc podług sztuki najpiękniejsza tragedia jest z takiego układu [działań].

[EURYPIDES NAJBARDZIEJ TRAGICZNY]

Dlatego myślą się ci, którzy zarzucają Eurypidesowi, że [25] czyni to w swych tragediach i że wiele kończy się nieszczęściem. A jest to, jak wspomniano, słuszne. Oznaka tego największa: na scenach bowiem i w agonach [teatralnych] takie działania okazują się najbardziej tragiczne, jeśli odnoszą powodzenie, a Eurypides, nawet jeśli inne rzeczy niezbyt dobrze stawia, okazuje się z poetów najbardziej tragiczny.

[UKŁAD DWOJAKI WŁAŚCIWY KOMEDII]

[30] Po drugie, jako pierwszorzędny zwany jest przez niektórych taki układ ujęty dwojako, tak jak *Odyseja*, a kończący się przeciwnie dla lepszych i gorszych. Wydaje się być pierwszorzędny wskutek skłonności widzów, gdyż poeci podążają za tym [35] na życzenie widzów. Taka przyjemność nie bierze się jednak z tragedii, lecz właściwa jest raczej komedii, gdzie wrodzy są sobie w opowieści, tacy jak Orestes i Aigistos, stając się zaś przyjaciółmi i żaden nie ginie przez drugiego.

14. [LITOŚĆ I TRWOGA Z OGLĄDU CZY Z UKŁADU DZIAŁAŃ]

[1453b] Może więc litość i trwoga powstawać z oglądu [na scenie], może też z samego układu działań, co jest pierwszorzędne i oznaką lepszego poety. Winna bowiem i bez oglądu tak być ułożona opowieść, żeby [5] posłyszane działania sprawiały trwogę i litość z samego ich przebiegu, jakby ktoś doznał tego wysłuchując opowieści *Edypa*. Wywołanie tego przez ogląd jest mniej artystyczne i wymaga pewnego scenicznego zabiegu.

Natomiast ci, którzy poprzez ogląd nie wywołują trwogi, lecz tylko [10] coś potworzonego, nie mają nic wspólnego z tragedią. Nie należy wszak szukać wszelkiej przyjemności w tragedii, tylko tej jej właściwej. Skoro zaś z przeżycia litości i trwogi przez naśladowanie poeta ma sprawić przyjemność, jest jasne, że trzeba to sprawiać w działaniach.

[DZIAŁANIA POŚRÓD OSÓB BLISKICH]

Rozważmy więc, jakie te straszne i jakie litościwe [afekty] okazują się wynikać [15] z działań. Muszą takie wzajemne działania zachodzić pomiędzy osobami bliskimi albo wrogami lub między żadnymi z nich. Jeśli chodzi o wroga wobec wroga, to żadnej w tym litości nie sprawia się i nie zamierza, prócz samego cierpienia; ani też wobec osób obojętnych. Gdy zaś wśród bliskich powstają bolesne [20] czyny, jak na przykład brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, albo popełnia się coś innego, tego trzeba wyszukać.

[PRZYPADKI DZIAŁAŃ ŚWIADOMYCH LUB NIE Z TRADYCYJNYCH OPOWIEŚCI]

Tradycyjnych tedy opowieści burzyć nie można, na przykład tego, że Klitajmestra została zabita przez Orestesa, a Eryfila przez Alkmeona [25]; poeta winien je wynajdować i tymi tradycyjnymi posługiwać się pięknie. Czym zaś zwiemy owo pięknie, powiemy jaśniej.

Może bowiem tak się stawać działanie, jak dawni tworzyli [postaci] świadome i rozpoznające, tak jak Eurypides przedstawił Medeę zabijającą swe dzieci. Można [30] też działać nie wiedząc, że działa się strasznie, jeśli później rozpozna się pokrewieństwo, tak jak *Edyp* Sofoklesa. To więc [zachodzi] poza dramatem, a w samej tragedii, jak na przykład *Alkmeon* Astydamaasa lub *Telegonos* w *Zranionym Odysie*. Jeszcze prócz tych, po trzecie, [35] można w przyszłości zdziałać coś nieszczęsnego przez niewiedzę, aby to rozpoznać przed samym uczynieniem.

Poza tymi nie można inaczej. Bo albo musi się działać albo nie, i wiedząc albo nie wiedząc. Z tychże przypadek wiedzy i nie podjęcia działania jest najgorszy. Jest to odrażające i nie jest tragiczne, bo bez cierpienia. Dlatego nikt [1454a] nie tworzy [tragedii] w ten sposób, chyba że rzadko, jak na przykład w *Antygonie* Hajmon wobec Kreona.

Co do podjęcia działania, po drugie lepiej, że nie wiedzący działa, działając zaś ma rozpoznać. Nie ma bowiem w tym nic odrażającego, a rozpoznanie jest zaskakujące.

Najpiękniejsze [5] ze wszystkich jest to ostatnie, mówię na przykład w *Kresfontesie*, gdzie Meropa zamierza zabić swego syna, ale nie zabija, bo go rozpoznała, albo w *Ifigenii*, siostra ma zabić brata, lub w *Helli*, syn chcąc wydać matkę, był ją rozpoznał.

Dlatego też, jak dawniej mówiono, nie wokół wielu [10] rodów osnute są tragedie. Szukając bowiem nie dla efektu sztuki, lecz z przypadku, odkryli to właśnie dla przedstawień w opowieściach. Zmuszeni są tedy nawiązywać do tych rodów, w których wydarzyły się takie nieszczęścia. O układzie działań i jakie winny być opowieści [15], powiedziano tedy wystarczająco.

15. [CZTERY CECHY CHARAKTERÓW POSTACI]

Co tyczy się charakterów, cztery są cechy, które trzeba uwzględnić. Jedna i pierwsza to ta, by były zacne. Będzie to cechą charakteru, jeśli, jak wspomniano, uczyni to jasnym mowę lub działanie, jaki ma być wybór – jeśli zacny, to i [charakter] zacny. Jest [20] to cecha w każdym rodzaju, bo i kobieta jest zacna i niewolnik, choć chyba z nich jeden rodzaj jest pośledni, a drugi w ogóle marny.

Druga cecha to właściwość. Jest bowiem odwaga cechą charakteru, ale nie jest właściwa dla kobiety jako odwaga czy jako groźność.

Trzecia cecha to odpowiedniość. A to jest czymś różnym [25] od czynienia charakteru zacnym i odpowiednim, jak wspomniano.

Czwarta cecha to konsekwentność. Bo jeśli nawet niekonsekwentny jest ten, kto tworzy naśladowanie i taki charakter zakłada, jednak konsekwentnie musi być niekonse-

kwentny. Jest to przykładem podłości charakteru nie koniecznie, jak na przykład Menelaos w *Orestesie* [30]. Przykładem zaś charakteru niewłaściwego i niestosownego jest lament Odysa w *Scylli* oraz wypowiedz *Melanippy*, a niespójnego charakteru – *Ifigenia w Aulidzie*, bo w niczym nie przypomina tej błagającej później.

[CHARAKTERY WEDLE KONIECZNOŚCI I DOMYŚLNOŚCI]

Trzeba zaś w charakterach, podobnie jak w układzie działań, dociekać zawsze tego, co konieczne lub domyślne [35], toteż ktoś o takim [charakterze] takie to rzeczy mówi lub czyni koniecznie lub domyślnie, i jedno po drugim staje się koniecznie lub domyślnie.

[ROZWIĘLANIE Z OPOWIEŚCI I NAŚLADOWANIE WEDLE CHARAKTERÓW I NAOCZNOŚCI]

Jasne więc, że i rozwikłania opowieści muszą wynikać z samej [1454b] opowieści, a nie, jak w *Medei* z mechanizmu, czy jak w *Iliadzie* przy odpłynięciu. Bo mechanizmu trzeba używać przy zdarzeniach na zewnątrz dramatu, albo tych co stały się wcześniej, o których nie może człowiek wiedzieć, albo tych późniejszych [5], które wymagają zapowiedzi i oznajmienia. Wszystko to bowiem dajemy bogom do ujrzenia. Nic niedorzecznego nie powinno być w działaniach; jeśli zaś nie, to poza tragedia, na przykład w *Edypie* Sofoklesa.

Skoro zaś tragedia jest naśladowaniem ludzi od nas lepszych, to należy naśladować, jak dobrzy malarze [10]; oni bowiem odtwarzając właściwy kształt, czyniąc podobnych, malują piękniejszych. Tak i poeta naśladowując ludzi gniewliwych, poczciwych i mających inne takie cechy charakterów, takimi jakimi są, czyni ich wybornymi, na przykład zawziętość Achillesa, jak to przedstawił Agaton i Homer.

[15] Na to trzeba baczyć, a przy tym na naoczności zmysłowe towarzyszące z konieczności twórczości poetyckiej. Bo i podług nich można pobrać często; mówiono już o tym w wydanych rozprawach wystarczająco.

16. [FORMY ROZPOZNANIA PRZEZ OZNAKI]

Czym jest rozpoznanie, powiedziano wcześniej. Formy [20] zaś rozpoznania są takie: pierwsza, mniej artystyczna, którą w większości stosuje się z braku inwencji, to ta poprzez oznaki. Jedne z nich są naturalne, jak na przykład dzida, którą „noszą synowie Ziemi”, lub jak gwiazdy w *Tyestesie* Karkinosa. Inne zaś są nabyte, a z tych jedne na ciele, jak blizny, inne na zewnątrz, jak [25] naszyjniki, a w *Tyronie* poprzez wannę. Można się mini posłużyć lepiej lub gorzej; na przykład Odys po bliźnie inaczej został rozpoznany przez niańkę, inaczej przez świniopasów. Są one jednak dla uwierzytelnienia mniej

artystyczne, i wszelkie takie, natomiast te oznaki z perypetii, [30] jak w scenie kąpieli, są lepsze.

[ROZPOZNANIA WYMYŚLNE]

Drugimi są rozpoznania wymyślone przez poetę, dlatego nieartystyczne. Na przykład w *Ifigenii* rozpoznano, że to Orestes; ona bowiem poprzez list, on zaś rzecze to, co chce poeta, a [35] nie to, co [głosi] podanie. Dlatego bliski jest rzeczoności błędu, bo mógłby [Orestes] mieć jakieś [znaki] i być rozpoznany. Tak też w *Tereusie* Sofoklesa odgłos wrzeciona.

[ROZPOZNANIE Z PRZYPOMNIENIA]

Trzecie rozpoznanie jest z przypomnienia czegoś, co nasuwa się [1455a] patrzącemu, jak na przykład w *Kyprijczykach* Dikajogenesa; widząc bowiem obraz zapłakał. I w opowieści Alkinoosa, [Odys] słuchając kitarzysty i wspominając zapłakał, stąd byli rozpoznani.

[ROZPOZNANIE Z WNIOSKOWANIA]

Czwarte rozpoznanie jest przez wywnioskowanie, jak na przykład w *Ofiarnicach*, [5] [wnioskuje Elektra], że podobny ktoś przybył, podobny zaś nikt nie jest tylko Orestes, ten zatem przybył. Tak samo u sofisty Polyidosa co do *Ifigenii*. Domyślnie bowiem, rzekł, było dla Orestesa wywnioskować, że jego siostra była złożona w ofierze i jemu przypada być złożonym w ofierze. A w *Tydeusie* Teodektesa, że przybył, by znaleźć syna, [10] i sam ginie. Także w *Fineidach* – widząc bowiem to miejsce wywnioskowały przeznaczone, że w nim dane jest im umrzeć, bo tam były złożone.

[ROZPOZNANIE Z PARALOGIZMU]

Jest też pewne rozpoznanie z paralogizmu patrzącego, jak na przykład w *Odysie* – *falszywym pośle*. Bo to, że napiął on łuk, a nikt inny, było wymysłem i założeniem poety, jeśli mówił, że poznaje łuk, którego nie widział. [15] To jakby przez tamto rozpoznane jest dzięki temu, stanowi paralogizm.

[ROZPOZNANIE PRZEZ ZASKOCZENIE]

Ze wszystkich najlepsze jest rozpoznanie z samych działań przez zaskoczenie powstałe dzięki domysłom, jak na przykład w *Edypie* Sofoklesa oraz w *Ifigenii*. Domyślne

bowiem jest to, że ona chciała wysłać listy. Takie tylko rozpoznania są [20] bez wymyślonych znaków i naszyjników; drugie zaś są te z wywnioskowania.

17. [WCZUCIE SIĘ W WYSŁOWIENIU I OGLĄDZIE W PRZEDSTAWIANE POSTACI]

Trzeba zaś układać opowieści i wczuć się w wysłowienie, aby najbardziej mieć je przed oczyma. Tak bowiem [poeta] najwyraźniej postrzegając, jakby w nich [25] stających się uczestniczył, wykryje, co odpowiednie, i zgoła uniknie niezgodności. Oznaką tego jest to, co zarzucano Karkinosowi. Amfiaraos bowiem powrócił ze świątyni, czego nie postrzegając zapomniał, a na scenie przepadł przy niezadowoleniu widzów.

Na ile to możliwe, [poeta] winien wczuć się w dane postaci [30]. Bo najbardziej wiarygodni ze swej natury są ci, którzy wnikają w ich afekty, i szaleje ten, kto bywa szalony, i gniewa się ten, kto naprawdę bywa rozgniewany. Dlatego twórczość poetycka jest dziełem kogoś uzdolnionego z natury albo natchnionego bosko; z tych bowiem jedni są dobrze uformowani, a drudzy tworzą w ekstazie.

[MOTYWY OGÓLNE I WŁAŚCIWE EPIZODY]

Motywy i te już podejmowane powinien poeta [1455b] sam sobie wyłożyć ogólnie, a potem w pewien sposób tworzyć i rozwijać epizody. Powiadam, w ten sposób przedstawiać to, co ogólne, jak na przykład w *Ifigenii*: pewna dziewczyna ma być złożona w ofierze i znika niejawnie ofiarnikom; osiadła zaś w innym kraju, [5] gdzie był zwyczaj składania przybyszów w ofierze bogini, której ona była kapłanką. W czas potem jej bratu przypadło przybyć do kapłanki, bo tak nakazał bóg z pewnej racji poza ogółem; przybył tam, co jest już czymś poza podaniem. Przybył i pojmany, mając być poświęcony, został rozpoznany, czy to tak, jak [10] Eurypides, czy jak Polyidos przedstawił, według domysłu mówiąc, że nie tylko jego siostra, ale i on sam winien być złożony w ofierze, a stąd jego ocalenie. Potem już nadając imiona [postaciom] wprowadza się epizody; tak będą właściwe epizody, jak w przypadku Orestesa szaleństwo, przez co został pojmany, a [15] ocalenie [nastąpiło] dzięki oczyszczeniu.

[EPIZODY W DRAMATACH I W EPOSACH]

W dramatach tedy epizody są zwięzłe, epepeja zaś w nich jest rozwlekła. W *Odysei* wszak motyw nie jest rozwlekły; ktoś przez wiele lat będąc daleko od domu, przesładowany przez Posejdona, ostał się zaś jedyny; tymczasem sprawy w jego domu tak się mają, że [20] majątek grabiony jest przez zalotników żony, a syn zagrożony życiem. On zaś [Odys] miotany burzami powraca, rozpoznany przez niektórych, sam jedyny ocalały niszczy wrogów. Taki jest tedy właściwy motyw, a reszta to epizody.

18. [ZAWIKŁANIE I ROZWIKŁANIE]

W każdej tragedii jest zawikłanie i rozwikłanie. Na zewnątrz [25] [działania] i niektóre wewnątrz zazwyczaj stanowią zawikłanie; reszta to rozwikłanie. Nazywam zawikłaniem to, co następuje od początku aż do tej partii, która jest ostatnia, z czego zachodzi przemiana na szczęście lub nieszczęście; rozwikłaniem zaś to, co następuje od początku tej przemiany losu aż do końca. Tak w *Lynkeusie* Teodektesa [30] zawikłanie obejmuje wcześniejsze działania i pochwylenie chłopca, a znów tego rozwikłanie od oskarżenia o zabójstwo aż do końca [tragedii].

[CZTERY FORMY TRAGEDII: ZAWIKŁANA, PATETYCZNA, ETYCZNA, WIDOWISKOWA]

Cztery są formy tragedii (tyle bowiem ich rzeczonych części): jedna to ta zawikłana, której całością jest perypetia i rozpoznanie. Druga zaś jest patetyczna, jak na przykład [1456a] *Ajaksy* czy *Iksjoni*. Inna dotyczy charakteru, jak na przykład *Ftotidy* i *Peleus*. Czwarta jest widowiskowa, jak na przykład *Forkidy* i *Prometeusz* i wszelkie takie [zajścia] w Hadesie.

Najbardziej więc wszystkie starać się trzeba wypróbować, a jeśli nie, to te ważniejsze i we większości, bo inaczej [5] tak to dzisiaj wyszydza się poetów. Stali się bowiem wedle każdej partii dobrzy poeci, a wymaga się, by jeden swym własnym dobrem prześcigał drugiego. Słusznie jest orzec tragedię różną czy tą samą niczym innym jak tylko opowieścią, a to stąd, że takie samo ich zawikłanie i rozwikłanie. Wielu zaś poetów dobrze [10] zawikłując, rozwikłuje kiepsko, powinno się zaś nad jednym i drugim zapanować.

[KOMPOZYCJA TRAGEDII I EPOSU]

Trzeba też, jak wspomniano, często pamiętać i nie tworzyć tragedii jako kompozycji epickiej. Epicką nazywam opowieść wielowątkową, jakby ktoś tworzył całą opowieść *Iliady*. Tam bowiem wskutek długości części przybierają właściwą wielkość, [15] w dramatach zaś wychodzi to daleko poza oczekiwanie. Świadectwo tego takie, że ci co zburzenie Ilionu w całości tworzyli, a nie podług części, jak Eurypides czy Niobe i nie tak, jak Ajschylos, przepadają w agonach całkiem lub marnie, skoro nawet Agaton poniósł w tym tylko porażkę.

[TRAGICZNOŚĆ DZIAŁAŃ Z PERYPETII]

W perypetiach i prostych [20] działaniach osiągają to, co zamierzają, na sposób zadziwiający; tragiczne to bowiem i miłe ludziom. Jest to tak, gdy ktoś mądry w swej

przewrotności zostanie zwiedziony, jak Syzyf, albo ktoś mężny, lecz nieprawy, zostanie pokonany. Jest to i domyślne, jak powiada Agaton; z domysłem bowiem wiele się dzieje [25] i wbrew domysłowi.

[UDZIAŁ CHÓRU]

Chór zaś powinien podjąć jeden z aktorów, i być częścią całości i współuczestniczyć, nie tak jak u Eurypidesa, lecz jak u Sofoklesa. U innych zaś poetów partie śpiewane niczym więcej nie należą do opowieści niż do innej części tragedii, dlatego śpiewane są tylko wstawki, co wpraw wprowadzone zostało [30] przez Agatona. Jednak czym różnią się czy to śpiewanie wstawki, czy to, jeśli mówę jednego z innym się scali, czy też cały epizod?

19. [MYŚLENIE – DOWODZENIE, ROZWIKLANIE, AFEKTY]

O innych formach [tragedii] już powiedziano, pozostaje więc orzec o wysłowieniu i myśleniu. Kwestie dotyczące myślenia będą wyłożone [35] w *Retoryce*, to bowiem jest bardziej właściwe dla tamtej metody badania. Dotyczy myślenia to wszystko, co poprzez mowę winno być sprawiane. Ich części to dowodzenie i rozwikłanie i afekty, jak [1456b] litość, trwoga, gniew i inne takie, a jeszcze ich zwiększanie i pomniejszanie. Jasne zaś, że też w działaniach trzeba posługiwać się tymi samymi formami, gdy ma się wzbudzić litości lub trwogi, czy to wielkie czy domyślne. Prócz tego [5] różnica taka, że te afekty winny ujawniać się bez objaśnienia, a te co w wypowiedzi przez mówiącego winny być wywołane i stawać się za sprawą mowy. Bo jakież by było dzieło mówiącego, gdyby ujawniał radości, ale nie przez wypowiedź?

[FORMY WYSŁOWIENIA]

W zakresie wysłowienia jedna jest forma wyrazu: schematy wysłowienia, [10] które należą do wiedzy deklamującego i mającego taką architektonikę, jak czym jest rozkaz, prośba, opowiadanie, groźba, pytanie, odpowiedź itp. Znajomość ich lub niezajomość nie odnosi się w nim to do krytyki poetyckiej, co warte jest [15] troski. Bo za jakież uznałby ktoś błąd to, co Protagoras zarzuca [Homerowi], że sądząc prosić, rozkazuje, mówiąc: „gniew opiewaj bogini!”. Rozkazywać bowiem – powiada – czynić coś lub nie, jest rozkazem. Dlatego pozostawmy to, jako że badanie to dotyczy innej, nie [sztuki] poetyckiej.

[Z oryginału greckiego przełożył Marian A. Wesoły]

BIBLIOGRAFIA

- CARLI, S., 2010, „Poetry is more philosophical than history“, *Review of Metaphysics* 64, s. 303–336.
- CHIZYŃSKA, K., CZERWIŃSKA, J., BUDZOWSKA, M., 2020, *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów. Leksykon*, Łódź.
- DESTRÉE, P. (ed.), 2021, Aristote, *La Poétique*, Paris.
- DESTRÉE, P., 2021, „Aristotle’s Aesthetics“, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-aesthetics/> (First published Fri Dec 3, 2021).
- DESTRÉE, P., HEATH, M., MUNTEANU, D. L. (eds.), 2020, *The Poetics in Its Aristotelian Context*, London.
- DOMARADZKI, M., 2013, *Filozofia antyczna wobec problemu interpretacji*, Poznań.
- DONINI, P. (cur.), 2008, Aristotele, *Poetica*, Torino.
- DUPONT-ROC, R., LALLOT J. (ed.), J., 2011, Aristote, *La poétique*, Paris.
- ECKHARDT, K. (tłum.), 1905, Arystoteles, *O poetyce*, Sambor.
- GALLAVOTTI, C. (cur.), 1974, Aristotele, *Dell’Arte Poetica*, Milano.
- GUASTINI, D. (cur.), 2010, Aristotele, *Poetica*, Roma.
- HALLIWELL, S. (ed.), 1995, Aristotle, *Poetics*, Cambridge.
- KOSMAN, A., 1992, „Acting: Drama as the Mimesis of Praxis“, w: A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton, s. 51–72.
- LANZA, D. (ed.), 1987, Aristotele, *Poetica*, Milano.
- LESKY, A., 2006, *Tragedia grecka*, tłum. M. Weiner, Kraków.
- LOCKWOOD, T., 2017, „Aristotle on the (Alleged) Inferiority of History to Poetry“, w: W. Wians, R. Polansky (eds.), *Reading Aristotle. Argument and Exposition*, Leiden, s. 315–333.
- ΛΥΠΟΥΡΑΗΣ, Δ. (ed.), 2008, Αριστοτέλης, *Ποητική*, Θεσσαλονίκη.
- MCLEISH, K., 1998, *Arystoteles*, tłum. J. Holówka, Warszawa 1998.
- MONTANARI, F., BARABINO, A. (eds.), 1999, Aristotele, *Poetica*, Milano.
- PADUANO, G., 1998, Aristotele, *Poetica*, Bari.
- PESCE, D., GIRGENTI, G. (cur.), 1995, Aristotele, *Poetica*, Milano.
- PODBIELSKI, H. (tłum.), 1983, Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, Wrocław (nowsze ujęcie w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 2001, s. 563–625).
- ПОЗДНЕВ М. М. (ed.), 2008, Аристотель, *Поэтика*, Санкт-Петербург.
- SCHMITT, A. (hrsg.), 2008, Aristoteles, *Poetik*, Berlin.
- SIEDLECKI, S. (tłum.), 1887, Arystoteles, *Poetyka*, Kraków.
- SINKO, T. (tłum.), 1951, *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles (Poetyka). Horacy (List do Pizonów). Pseudo-Longinos (O górności)*, Wrocław (także wznowienia).
- TARÁN, L., GUTAS D. (ed.), 2012, Aristotle, *Poetics*, Leiden–Boston.
- WESOŁY, M., 1996, „Mimesis dramatyczna według Platona i Arystotelesa“, *Eos* 84, s. 203–215.
- WESOŁY, M., 2022, „Mimesis – wyróżniki i formy twórczości poetyckiej według Arystotelesa“, *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 32, s. 21–42.
- ZANATA, M., 2004, *Retorica e Poetica di Aristotele*, Torino.

MARIAN ANDRZEJ
WESÓŁY
/ The Jacob Paradies Academy, Poland /
mwesoly@ajp.edu.pl

Exposition of the *mimesis* of Tragedy in Aristotle's *Poetics* (6–19)

The aim of this article is to present a new Polish translation of Aristotle's *Poetics*, namely, those of its central chapters (6–19) that deal with the Stagirite's explication of the *mimesis* of tragedy. When interpreting the first five chapters of the treatise, it is important to recognize the mimetic distinctions and forms according to means and objects as well as the question of how poetic creativity takes shape (generally from improvisation through epic to comedy and tragedy). On the basis of these preliminary assumptions, Aristotle proceeds to define tragedy and analyze its components, forms and functions in more detail. Unlike the previous Polish translations of the *Poetics*, we have attempted here to render Aristotle's essential technical expressions as faithfully as possible, without distorting them in accord with various concepts of modern aesthetics or literary criticism. We have also sought to preserve the Stagirite's typical composition and his complex argument. Only in this way can the sense of Aristotle's leading assumptions and distinctions be properly discerned. For the ease of reading, we also introduce more paragraphs and relevant subject headings into the text.

KEY WORDS

Aristotle, *Poetics* (6–19), *mimesis* of tragedy, new Polish translation and interpretation

