

ROBERT R. CHODKOWSKI

POETYKA ARYSTOTELESA A WSPÓŁCZESNE TEORIE DRAMATU

Dramat jako trzeci, obok liryki i epiki, wyodrębniony już w starożytności rodzaj literacki różni się od nich wieloma cechami¹, takimi jak np. odmienna konstrukcja wypowiedzi, a więc posługiwanie się przede wszystkim dialogiem, oraz preferowanie impresywnej i poznawczej funkcji językowej. Przede wszystkim jednak jego wielopodmiotowa struktura predysponuje go do realizacji scenicznej. Z tego ostatniego względu jako niemal naturalne zrodziło się pytanie, czy dramat należy do literatury, czy też stanowi integralną część sztuki teatralnej. Poszukując odpowiedzi na to pytanie, teoretycy dramatu podzielili się na trzy grupy, a mianowicie na zwolenników literackiej teorii dramatu, teatralnej teorii dramatu oraz teorii „przekładu”².

Literacka teoria dramatu jest z nich najstarszą i wywodzi swoje początki od Arystotelesa. Traktuje ona dramat jako integralną część literatury, a więc jako taki sam rodzaj literacki jak liryka i epika, to znaczy, że należy go rozpatrywać przede wszystkim jako utwór słowny. Za tą teorią mają przemawiać takie argumenty, jak możliwość wielu inscenizacji tego samego dramatu oraz istnienie dramatów „książkowych” (*Lesedrama*), nie przeznaczonych ze swej natury do realizacji scenicznej.

Teatralna teoria głosi, że dramat nie jest samoistnym gatunkiem literackim, lecz stanowi rodzaj partytury teatralnej, która jako scenariusz ożywa w realizacji scenicznej i dopiero w teatrze osiąga pełnię wyrazu. Tekst dra-

Dr hab. Robert R. CHODKOWSKI, prof. zw. – kierownik Katedry Teatru i Dramatu Antycznego w Instytucie Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: ul. Powstańców Śląskich 28, 20-806 Lublin.

¹ B. Chrzęstowska, S. Wysocka, *Poetyka stosowana*, wyd. 3 zmienione, Warszawa 1978, s. 461.

² Tamże.

matu stanowi tylko wstępną fazę dzieła do jego realizacji teatralnej. „Tekst literacki i dramat operują odmiennym tworzywem. Literatura korzysta wyłącznie ze znaków językowych, natomiast na scenie słowo występuje obok gestykulacji, ruchu scenicznego, mimiki, intonacji, ciszy, scenografii, kostiumu, muzyki, światła, tańca itp. [...] dramat wytworzył wiele form podawczych nieznanych literaturze [...], a z drugiej strony podstawowe formy literackie – opis, opowiadanie – przenikają do dramatu w postaci wtórnej, ponieważ zawsze są uzależnione od dialogu i monologu”³.

Za teatralną teorią dramatu ma przemawiać także upodrzednienie i redukcja słowa w niektórych jego formach oraz pisanie przez dramaturgów tzw. tekstu pobocznego (didaskalia), który nie jest przeznaczony dla odbiorcy, lecz tylko dla reżysera. Ponadto tekst główny dramatu zawiera w sobie „wizję teatralną”, która daje się ujawnić poprzez jego analizę.

Te dwie skrajne teorie stara się pogodzić trzecia, występująca z propozycją, by odróżniać dramat literacki, istniejący w odbiorze czytelniczym, od dramatu scenicznego, czyli spektaklu, „jako dwie odrębne, autonomiczne sztuki, przekazujące za pomocą odmiennych znaków te same znaczenia”⁴. Różnią się one kodem i sposobem istnienia: dramat w odbiorze czytelniczym istnieje jako tekst literacki, spektakl jako twór zespołowy, w którym biorą udział nadawcy (reżyser, scenograf, autor, aktor, choreograf, muzyk) i odbiorcy, a więc widzowie; „istnieje jako system wzajemnych powiązań i funkcjonalnych uzależnień”⁵. Tak więc teoria trzecia proponuje dramat jako tekst oraz jego inscenizację traktować jako dwie niezależne sztuki, przekazujące jednakowe znaczenia za pomocą odmiennych, charakterystycznych dla siebie znaków.

Obok tych trzech teoretycznych stanowisk, wyznaczających wyraźną granicę między literaturą i teatrem, istnieją propozycje mniej radykalne. I tak Roman Ingarden uznał dramat za wypadek graniczny dzieła literackiego, przyjmując, że „istnieje w nim obok języka inny środek przedstawiania, mianowicie dostarczane przez aktorów i dekoracje konkretne wyglądy wzrokowe, poprzez które rzeczy i osoby przedstawione tudzież ich działania i zachowanie się ukazują się widzowi”⁶. Także Irena Sławińska, nie lekceważąc tekstu dramatu, zwracała głównie uwagę na jego walory teatralne, wizję

³ Tamże, s. 463.

⁴ Tamże, s. 464.

⁵ Tamże, s. 466.

⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988, s. 461.

sceniczną w nim zawartą i podkreślała, że te aspekty wraz z teatralną lekturą dramatu stanowią o nowej perspektywie badawczej⁷.

Spośród tych teorii i stanowisk, o ile mi wiadomo, tylko zwolennicy literackiej teorii dramatu uzasadnienia dla swoich wywodów szukają w *Poetyce* Arystotelesa, a odwołanie się do autorytetu Stagiryty stanowi dla nich ważny argument w dyskusji. Co więcej, przekonanie, że Arystoteles widział w tragedii przede wszystkim dzieło literackie, jest tak głęboko zakorzenione, że nawet zwolennicy teatralnej teorii dramatu przyjmują to stanowisko za pewnik i oskarżają autora *Poetyki* o to, że niemal pominął w swoich rozważaniach aspekty widowiskowe, a w każdym razie nie docenił ich znaczenia w tragedii.

Przykładem takiej postawy może być stanowisko wybitnego angielskiego hellenisty Olivera Taplina, który w swojej znanej książce *The Stagecraft of Aeschylus*⁸ stawia zarzut Arystotelesowi, że – w przeciwieństwie do Platona – nie docenił aspektów wizualnych tragedii greckiej, bo poszedł za duchem swego czasu: „During the fourth century it had become possible to regard the text of a Greek tragedy as the tragedy itself and not as the libretto of a performance. His attitude is not to be found in Plato, and may to some extent be a reaction to Plato’s emphasis on performance. Once tragedy is treated as a text then it is all too easy to lose sight of its visual meaning. That Aristotle did, and critics ever since have turned their backs in the same direction”⁹.

Czy jednak rzeczywiście Arystoteles w *Poetyce* rozpatruje tragedię jedynie jako dzieło literackie, z pominięciem i lekceważeniem aspektów widowiskowych? Moim zdaniem takie stawianie sprawy jest stanowiskiem błędnym. Przede wszystkim błędny jest punkt wyjścia Taplina, że jakoby w wieku IV „tragedia była traktowana jako tekst”. W tym wieku przecież zbudowano wiele nowych i ogromnych teatrów, mogących pomieścić nawet dwadzieścia tysięcy widzów, co świadczy, że dramat był nadal odbierany powszechnie w swym kształcie teatralnym podczas przedstawień czy to na agonach organizowanych przez miasta na świętach ku czci Dionizosa, czy też na dworach władców macedońskich, a potem hellenistycznych, już na uroczystościach, które dziś nazwalibyśmy świeckimi, jak obchody z okazji objęcia władzy, narodzin następcy tronu czy odniesienia wielkiego zwy-

⁷ I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, Wrocław 1987, s. 243-261. Zob. też: J. Ciechowicz, *Było przyjemnie*, [w:] *Świat jako spektakl. Irene Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny*, red. W. Kaczmarek, Lublin 2003, s. 186.

⁸ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, s. 25 oraz 476-479.

⁹ Tamże, s. 25

cięstwa itp. Jeśli chodzi o Arystotelesa, trudno sobie wyobrazić, by nie oglądał on często przedstawień w teatrach, chociaż niewątpliwie poznał też tragedie i komedie w odbiorze czytelnicznym. Znajduje to odbicie w jego *Poetyce*, a analiza tego dzieła wcale nie dowodzi słuszności poglądu, że Filozof stracił z pola widzenia wymiar teatralny tragedii i widział dramat jedynie w wymiarze literackim.

Według Taplina w *Poetyce* znajdują się trzy wyraźne sugestie („insinuations”), dowodzące niedoceniań przez Arystotelesa wizualnego aspektu tragedii, a mianowicie stwierdzenia, że: 1) „tragedia jest lepiej oceniana podczas lektury”; 2) „wizualne aspekty wystawianej sztuki są czymś zewnętrznym, dodanym dla satysfakcji widzów”; 3) „wizualne aspekty tragedii nie są domeną dramaturga, lecz techników teatralnych”¹⁰.

Rzeczywiście w VI rozdziale *Poetyki* czytamy, że „tragedia posiada swoją moc oddziaływania nawet bez wystawienia na scenie i bez udziału aktorów. Poza tym w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety”¹¹. Następnie w rozdziale XIV znajdujemy stwierdzenie, że „fabuła dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń”¹². Podobny sens ma też stwierdzenie z rozdziału XXVI, że „tragedia podobnie jak epepeja osiąga właściwy cel bez tych gestów [gestów aktorów, o których Arystoteles pisał wcześniej – R.R.Ch.], bo przecież już przy czytaniu objawia swą wartość”¹³.

Co właściwie wynika z tych stwierdzeń autora *Poetyki*? Zauważmy przede wszystkim, że mają one charakter praktycznych uwag dla dramaturgów, aby tak pisali swoje utwory, by zachowały one siłę oddziaływania i poza teatrem, tzn. gdy są percypowane jako teksty. Nie wynika bynajmniej z tego, że odbiór czytelniczny dramatu Filozof stawia wyżej nad jego odbiór w teatrze. Najdalej uprawnionym wnioskiem jest możliwe stwierdzenie, że według Arystotelesa tragedia w odbiorze czytelnicznym nie traci swych podstawowych walorów, a więc zachowuje swą moc oddziaływania (δύναμις) na odbiorców i osiągnięcia głównego celu: budzenia litości i trwogi. Tragedia w odbiorze czytelnicznym dla Stagiryty jest jednak przy wprowadzaniu tych

¹⁰ Tamże, s. 477.

¹¹ Arystoteles, *Poetica*, VI, 1450b 18-19. Przekład, podobnie jak przy następnych polskojęzycznych cytatach z *Poetyki*, według wydania: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.

¹² Tamże, XIV, 1453 b 1-6.

¹³ Tamże, XXVI, 1462 a 11-13.

stwierzeń tylko ewentualnością, przez której przywołanie może bronić tragedii rzeczywistej, a tą tragedią rzeczywistą, która jest przedmiotem jego rozważań, jest jednak tragedia jako dzieło teatralne. Gdyby jakiś inżynier twierdził, że samochód może spełniać swoją podstawową funkcję pokonywania przestrzeni bez nadwozia, miałby rację, lecz nie można by z tego wyciągać wniosku, że samochód bez nadwozia jest dla niego samochodem. Podobnie ze twierzeń Stagiryty, że tragedia może osiągać swój cel i bez oprawy scenicznej, nie wynika, że patrzy on w ogóle na tragedię jako na tekst.

W cytowanym przed chwilą rozdziale XXVI¹⁴ Arystoteles pisze o tym, że według niektórych tragedia jest gorsza od epopei, ponieważ epopeja jest adresowana do ludzi bardziej wykształconych, którzy dla zrozumienia utworu nie potrzebują żadnych gestów jako dodatku do słów, jak to ma miejsce w tragedii. On sam nie podziela tego poglądu, a jego zasadność przyjmuje tylko dla przedstawień na niskim poziomie, lecz winą obarcza nie poetów, lecz wykonawców, którzy uciekają się do gestów przesadnych, bo właściwe gesty nie zasługują na potępienie. Z tego wynika więc, że dla niego tragedia mimo wszystko jest dziełem teatralnym, bo broni jej przede wszystkim jako widowiska, nie zaś jako tekstu literackiego; dopiero jako dodatkowy argument przytacza cytowane już stwierdzenie, że „ponadto (ἔτι) tragedia i jako literatura osiąga swój cel”.

Przejdźmy do następnych stwierżeń Arystotelesa, przywoływanych przez Olivera Taplina. W rozdziale VI *Poetyki* czytamy:¹⁵ „Chociaż widowisko ma niewątpliwie moc budzenia afektów, jest elementem najmniej artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką”.¹⁶ Uzupełnienie i rozwinięcie tej myśli znajdujemy w rozdziale XIV w następujących słowach: „Litość i trwogę może więc wzbudzić albo oprawą sceniczną, 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 w wyniku samego rozwoju zdarzeń”.¹⁷ Do tych stwierżeń należy odnieść te same zastrzeżenia, które podałem już wyżej, a mianowicie że mimo podanych zastrzeżeń i ograniczeń rzeczywista tragedia dla autora *Poetyki* nadal pozostaje tragedią zawierającą element widowiska, bez względu na jego większą czy mniejszą wartość dla całości

¹⁴ Tamże, 1462 a 2-4.

¹⁵ Tamże, 1450 b 16-18

¹⁶ Tamże, 1450 b 16-20.

¹⁷ Tamże, 1453 b 1-6

oraz bez względu na okoliczność, kto jest jego twórcą: poeta czy ktoś inny. Oczywiście, gdy spojrzymy na praktykę teatralną w perspektywie historycznej, okaże się, że zastrzeżenia Stagiryty są prawdziwe w odniesieniu do jego czasów, natomiast w wieku V poeci nie tylko pisali teksty dramatów, lecz byli także reżyserami swoich przedstawień, komponowali do nich muzykę i układy taneczne chórów, a do czasów Sofoklesa byli protagonistami, innych zaś wykonawców dobierali według własnego uznania. Jedno ze źródeł starożytnych odnośnie do Ajschylosa stwierdza po prostu, że poeta ten „samego siebie obarczał całością spraw związanych z wystawianiem tragedii”¹⁸. Zresztą zwolennicy teatralnej teorii wcale nie twierdzą, że dramat w swych aspektach wizualno-akustycznych jest dziełem poety, lecz że tekst pisany (a więc dzieło poety) stanowi jedynie wcześniejszą fazę dzieła, a ostateczną postać dramat otrzymuje w inscenizacji¹⁹. Arystoteles też nigdzie nie twierdzi, że tragedia może osiągnąć swoją pełnię w odbiorze czytelniczym. Mówi jedynie, że poeta powinien tak komponować swoją sztukę, by i poza teatrem, a więc w formie literackiej osiągała swój główny cel.

Aby poznać stanowisko Arystotelesa, nie wystarczy jednak oprzeć się na wybranych jego stwierdzeniach, w których mówi o wartościach aspektów czysto literackich tragedii, lecz należy także uwzględnić to, co mówi o jej aspektach teatralnych, a więc jej wymiarze widowiskowym. Tutaj kluczowym, chociaż nie jedynym, jest pojęcie ὄψις, użyte kilkakrotnie w *Poetyce*. Niektórzy komentatorzy – jak to słusznie zauważa H. Podbielski²⁰ – z wypowiedzi zamykającej rozdział VI, a mianowicie ze stwierdzenia, że „w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka wykonawcy masek i kostiumów niż poety”, wyciągają błędny wniosek, że pojęcie ὄψις (aspekt wizualny) czy też wcześniej²¹ użyte przez Arystotelesa całe wyrażenie ὄψεως κόσμος (efekt wizualny) należy odnieść tylko do wyglądu postaci scenicznych. Cytowany już Oliver Taplin, który dokładniej przebadał to zagadnienie, przekonująco wykazał²², że Stagiryta w swym dziełku „balansuje między dwoma znaczeniami słowa *opsis*: jego znaczeniem płytszym i głębszym”, to znaczy, że raz ὄψις jest dla niego tym, co do przedstawienia wnoszą choreg i σκευοποιός (osoba przygotowująca maski i kostiumy),

¹⁸ Chamajleon, frg. 41 (Wehrli)

¹⁹ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 463

²⁰ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, przypis 6 do rozdz. VI.

²¹ Rozdział IV, 1449 b 33.

²² O. Taplin, *Aristotle Poetics on „opsis”*, [w:] tenże, *The Stagecraft of Aeschylus*, s. 477-479.

innym razem traktuje ὄψις jako element wizualny, zdolny oddziaływać na widzów w podobny sposób jak warstwa słowna, chociaż w sposób mniej artystyczny. Ὀψις w tym głębszym znaczeniu jest przez Arystotelesa uznawana za konieczny składnik tragedii: ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὀψεως κόσμος²³ – „skoro naśladowanie dokonuje się w tragedii za pośrednictwem postaci działających, jednym ze składników musi być widowisko” i zalicza ὄψις do sześciu składników tragedii, które stanowią o jej istocie: „każda tragedia z konieczności zawiera sześć składników, które stanowią o jej istocie (dosł. że jest taka właśnie), a mianowicie fabułę (*mythos*), charakter (*ethos*), wysłowienie (*lexis*), sposób myślenia (*dianoia*), widowisko (*opsis*) i śpiew (*melopoia*)”²⁴. Dwa spośród tych składników (tj. wysłowienie i śpiew) należą do środków naśladowania, jeden (tj. widowisko [ὄψις]) do sposobów, w jaki się naśladuje, a trzy (fabuła, charaktery i myślenie) do przedmiotów naśladowczego przedstawiania. Jak wynika z tych dwu wypowiedzi, ὄψις nie jest czymś zewnętrznym dla tragedii, lecz czymś koniecznym, decydującym z innymi składnikami o jej istocie, a mianowicie o tym, „w jaki sposób w tragedii dokonuje się mimesis (ὡς μιμοῦνται)”²⁵.

A sposób, w jaki dokonuje się mimesis w tragedii, jest dla Arystotelesa przecież tym, co odróżnia ten rodzaj literacki od epepei. Już bowiem w jej słynnej definicji jest podkreślone, że mimesis w dramacie dokonuje się nie przez opowiadanie, lecz za pośrednictwem postaci działających – ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις [...] δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας²⁶. Tutaj określenie οἱ δρώντες („postaci działające”) w moim przekonaniu, podobnie jak gdzie indziej znaczący to samo οἱ πράττοντες (do czego jeszcze wrócę), nie może oznaczać postaci literackich, bo takie występują przecież także w epice, lecz fizyczne wcielenia postaci przedstawianej *ad oculos* rzeczywistości poetyckiej dramatu w jego realizacji scenicznej²⁷.

Potwierdzenie tego znaleźć można w XXIV rozdziale *Poetyki*. Arystoteles omawia tu szerzej różnicę między tragedią i epepeją. Różnicę tę

²³ *Poetica*, 1449 b 32. Tekst grecki podaję według wydania: *Aristotelis de arte poetica liber*, rec. R. Kassel, Oxford 1982 (= 1965).

²⁴ *Poetica*, 1450 a 8-10.

²⁵ *Poetica*, 1450 a 11.

²⁶ *Poetica*, 1449 b 24-26. Przekład H. Podbielskiego: „tragedia jest to naśladowcze przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej” nie oddaje dokładnie myśli Stagiryty.

²⁷ Ich psychofizycznymi podstawami bytowymi są aktorzy. Zob. In g a r d e n, *O dziele literackim*, s. 463, przyp. 1.

dostrzega przede wszystkim w tym, że tragedia ma charakter dzieła teatralnego, ponieważ – jak pisze – różni się od epepei dwoma składnikami, które dziś nazwalibyśmy nieliterackimi, to jest śpiewem i widowiskiem: *καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὀψέως ταῦτά* („części konstytutywne mają te same, z wyjątkiem śpiewu i *opsis*”)²⁸, a także tym, że może zawierać tylko te zdarzenia, które dadzą się naśladowczo przedstawić na scenie za pośrednictwem aktorów: „o ile w tragedii nie da się naśladowczo przedstawić kilku równoległych zdarzeń akcji, lecz tylko tę jej część, która za pośrednictwem aktorów rozgrywa się na scenie, o tyle w epepei – ze względu na jej narracyjny charakter – istnieje możliwość przedstawienia wielu zdarzeń równoległych”. Z tego dość długiego cytatu wynika chyba niedwuznacznie, że Arystoteles myśli o tragedii w jej postaci scenicznej, nie literackiej. Gdyby bowiem Arystoteles traktował tragedie tylko jako dzieło literackie, wówczas nie widziałby przeszkody, by mogła zawierać wiele wątków na wzór epepei.²⁹

Kolejnego dowodu, że Arystoteles traktuje tragedie jako dzieło teatralne upoważniają stwierdzenia z rozdziału XVII. Tutaj Filozof zaleca poetom, by w czasie tworzenia mieli przed oczyma całość sytuacji w jej aspekcie wizualnym: „Przy układaniu i opracowaniu językowym fabuły trzeba mieć możliwie najbardziej wyraźny obraz zdarzeń przed swymi oczyma. Tylko bowiem wtedy, gdy widzi poeta zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, może znaleźć to, co stosowne, i nie przeoczyć żadnej sprzeczności. Zasadę tę poświadcza zarzut postawiony Karkinosowi. Jego Amfiaraos wyszedł mianowicie ze świątyni, czego nie zauważyłby widz, gdyby nie oglądał tego na scenie, na przedstawieniu zaś sztuka padła, ponieważ widzowie oburzyli się na to zaniedbanie”³⁰. H. Podbielski w komentarzu do tego miejsca słusznie zauważa, że bez względu na niejasne szczegóły tego zdarzenia „istotne jest to, że Arystoteles zwraca uwagę na aspekty wizualne, które winny być integralną częścią akcji dramatycznej”³¹.

²⁸ *Poetica*, 1459 b 9-10. W zakresie budowy epepeja różni się od tragedii, zdaniem Arystotelesa, także rozmiarem i charakterem wiersza. Zob. *Poetica*, 1459 b 17-18.

²⁹ Na marginesie można zauważyć, że tragicy potrafili jednak przedstawić działania równoległe, posługując się relacją współczesną. Na przykład w *Blagálnikach* Ajschylosa Danaos w deskrypcji supletywnej kreuje akcję lądowania Ajgiptiadów, która ma miejsce w czasie akcji scenicznej, a w *Siedmiu przeciw Tebom* chór śpiewem i tańcem kreuje (*μίμειται*) akcję ataku do bram miasta.

³⁰ *Poetica*, 1555 a 21- 28.

³¹ Arystoteles, *Poetyka*, s. 51, przypis 2.

Wróćmy jeszcze raz do definicji tragedii z rozdziału VI³². Tragedia jest tu określona jako „naśladowcze przedstawienie akcji” – *μίμησις πράξεως* i od razu musimy zapytać, czy użyte tu słowo *πρᾶξις* oznacza akcję w sensie literackim, a więc typ fabuły, czy też realne działanie postaci na scenie. Arystoteles poza definicją w *Poetyce* jeszcze kilkakrotnie powtarza, że *πράττοντες ποιῶνται τὴν μίμησιν* – „mimesis w tragedii jest dziełem osób działających”³³. Aby więc odpowiedzieć na postawione przed chwilą pytanie o znaczenie słowa *πρᾶξις*, musimy najpierw określić, kim są owi *πράττοντες*: czy postaciami tylko literackimi, czy też postaciami występującymi realnie na scenie, kreowanymi przez aktorów. I tu Stagiryta daje jednoznaczną odpowiedź w stwierdzeniu, które po części już cytowałem: *ἐπεὶ δὲ πρᾶττοντες ποιῶνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὀψέως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις* – „skoro naśladowanie dokonuje się w tragedii za pośrednictwem osób działających, jednym z jej składników musi być widowisko, a następnie śpiew i wysłowienie”³⁴. Bohaterowie tragedii jako postaci czysto literackie nie mogą powodować koniecznego zaistnienia tych trzech wymienionych składników o charakterze wyrażeniu wizualnym (*ὄψις*) i akustycznym (*μελοποιία*, *λέξις*). Nawet bowiem *λέξις* w tym kontekście to nie słowo pisane, nie tekst, lecz słowo mówione, ponieważ – jak dalej wyjaśnia myśliciel³⁵ – *λέξις* jest równoważna z *μέτρων σύνθεσις* – „kompozycją metryczną”, która dla ludzi starożytnych istniała tylko w odbiorze audytywnym. Jeśli zatem określenie *πράττοντες* oznacza nie postaci czysto literackie, lecz fizyczne wcielania bohaterów tragedii, czyli osoby działające na scenie, to również *πρᾶξις* z definicji należy rozumieć jako akcję sceniczną. A bez takiej akcji, według Arystotelesa, tragedia byłaby niemożliwa: *ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία* – „tragedia przecież nie może istnieć bez akcji”³⁶. Współgra to z wcześniejszym stwierdzeniem, że *ὄψις* jest składnikiem koniecznym tragedii.

Przechodząc do podsumowania, chcę najpierw stwierdzić, że moim celem nie było rozstrzygać, która ze współczesnych teorii dramatu jest słuszna czy bliższa prawdy, chociaż w swoich pracach na temat tragedii greckiej przyjmuję, że aspekty wizualne odgrywają w niej istotną rolę i nie mogą być pomijane w interpretacji utworów antycznych tragików. W tym krótkim

³² *Poetica*, 1449 b 24

³³ *Poetica*, 1449 b 31, 1449 b 36, 1450 b 3.

³⁴ *Poetica*, 1449 b 31-32.

³⁵ *Poetica*, 1449 b 32-33

³⁶ *Poetica*, 1450 a 23-24.

artykule starałem się tylko wykazać, że przypisywanie Arystotelesowi poglądów utożsamianych z literacką teorią dramatu nie ma podstaw w jego *Poetyce*, ponieważ, po pierwsze, nie utożsamia on tragedii z utworem słownym, przeciwnie – dla niego wymiar wizualno-audytywny tragedii jest podstawowym składnikiem, różniącym ją od epepei, która jest dlań, ujmując rzecz w kategoriach nam współczesnych, utworem czysto literackim. Po drugie, dla niego element wizualny (ὄψις czy ὄψεως κόσμος) jest istotnym i koniecznym składnikiem tragedii. Analiza *Poetyki* dowodzi też, że Stagiryta, pisząc o tragedii, ma przed oczyma dramat w jego realizacji scenicznej, nie jego postać literacką. Wprawdzie znajdują się u niego stwierdzenia, że tragedia może istnieć i bez ὄψις, lecz jest to tylko sytuacja hipotetyczna, analogiczna do tej, gdy twierdzi, że „tragedia może istnieć bez charakterów” – [τραγῳδίᾳ] ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ’ ἄν³⁷. A przecież na podstawie tych słów nikt jeszcze nie odważył się twierdzić, że Arystoteles jest zwolennikiem tragedii bez charakterów, bo byłby to absurd. Następnie pomniejszanie przez Filozofa znaczenia ὄψις przypomina jego uwagi o podrzędności charakterów wobec fabuły, gdy pisze, że „fabuła jest więc fundamentem (*arche*) i jakby duszą tragedii, a drugie dopiero miejsce zajmują charaktery”³⁸. Faktycznie jednak gdy mówi o tragedii, mówi i o charakterach, i o stronie widowiskowo-akustycznej tragedii jako o istotnych i koniecznych składnikach, i rozważa tragedię nie jako literaturę czy tekst, lecz jako dzieło teatralne, które jednak, jego zdaniem, nie traci swych podstawowych walorów także w odbiorze pozateatralnym.

Poglądy Arystotelesa trudno też utożsamić z teatralną teorią dramatu, szczególnie w jej skrajnym sformułowaniu, że dramat nie jest samoistnym gatunkiem, lecz stanowi rodzaj partytury. Silne akcentowanie wagi aspektu literackiego tragedii w *Poetyce* oczywiście wyraźnie temu przeczy. Stagiryta nie wyróżnia też w tragedii dwu odrębnych rzeczywistości, a więc jednej jako tragedii w odbiorze czytelniczym i drugiej w odbiorze teatralnym, jak czyni to teoria przekładu. Dla niego aspekty, które dziś nazwiemy literackimi, i aspekty teatralne składają się w tragedii na jedną organiczną całość. Dlatego w moim przekonaniu z polskich współczesnych teoretyków dramatu najbliżsi *Poetyce* Arystotelesa są R. Ingarden i I. Sławińska, chociaż posługują się, co jest oczywiste, już zupełnie innym językiem dla opisywania i prezentowania zagadnień z nim związanych.

³⁷ *Poetica*, 1450 a 25.

³⁸ *Poetica*, 1450 a 37-38.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotelis de arte poetica liber*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxonii 1982 (=1965). Bibliotheca Oxoniensis.
- A r y s t o t e l e s: *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983. Biblioteka Narodowa.
- C i e c h o w i c z J.: Było przyjemnie, [w:] Świat jako spektakl. Irenie Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny, red. W. Kaczmarek, Lublin 2003, s. 182-193.
- C h r z ą s t o w s k a B., W y s ł o u c h S.: *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978.
- I n g a r d e n R.: O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury, Warszawa 1988.
- S ł a w i Ń s k a I.: Struktura dzieła teatralnego, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, Wrocław 1987, s. 243-261.
- T a p l i n O.: *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.

ARISTOTLE'S *POETICS*
VERSUS MODERN THEORIES OF DRAMA

S u m m a r y

This paper seeks to prove that there are no grounds in the *Poetics* to ascribe to Aristotle the views identified with the literary theory of drama because he does not identify drama with a verbal work. On the contrary, the spectacular dimension of tragedy is for Aristotle one of the distinctive features of tragedy vis-à-vis epos that is for the Stagirite, if we rely on our modern terms, only a literary work. Then the visual element (ὄψις or ὄψεως κόσμος) is not only very important for Aristotle, but it is even a necessary component of tragedy. Indeed there are some remarks in the *Poetics* that suggest tragedy may exist without ὄψις, but this is only regarded as a hypothetical situation, analogous to the one when he argues that tragedy may exist without characters. In fact, however, both ὄψις and characters are regarded by Aristotle as necessary components of tragedy. He makes his considerations assuming both components. All the time then he treats tragedy not as a text, but as a theatrical work in which *mimesis* can be conducted by the "acting persons" (πράττοντες). They are understood not as literary figures, but as stage embodiments of the heroes whose psychophysical ontic paradigms are actors.

Translated by Jan Klos

Słowa kluczowe: Arystoteles, *Poetyka*, *opsis*, współczesne teorie dramatu.

Key words: Aristotle, *Poetics*, *opsis*, modern theories of drama.