



Arystoteles  
**Poetyka**



ARYSTOTELES

# Poetyka

TŁUM. STANISŁAW SIEDLECKI

## KILKA UWAG WSTĘPNYCH

Tekst *Poetyki* Arystotelesa dochował się do czasów naszych zepsuty i niecały. Że pierwotnie dwie ona obejmowała księgi, zdaje się nie ulegać wątpliwości; obecnie bowiem posiadamy tylko rozprawę o tragedii i o epopei, a w samym piśmie naszym przyrzeka autor w rozdziale szóstym pomówić obszerniej jeszcze o komedii; nadto znajdujemy w *Retoryce* III 18 wzmiankę, że o komiczności rozprawiał w *Poetyce*, a z innego miejsca tamże (III 2) wnosić można, że mieściła się tutaj także rzecz o synonimach. Czytamy wreszcie w *Polityce* VIII 7, że autor zamierza w *Poetyce* podać objaśnienie „*katharsis*” — a że tego wszystkiego w tekście dzisiaj nie znajdujemy, rzeczą jest prawie pewną, że druga część *Poetyki* zaginęła. Arabskie tłumaczenie naszego dziełka z roku 935, znajdujące się w rękopisie w Paryżu, i parafraza skracająca oryginał, którą podał Averroes<sup>1</sup> około roku 1180, mają za podstawę także tylko tekst taki, jaki i my dzisiaj znamy. Z tych przyczyn zrozumienie wszechstronne tego, co pozostało, jest z wielu względów trudne i dziwić się też nie można, że o *Poetyce* rozmaite z biegiem czasu pojawiały się sądy. Jedni uważali ją za niewykończony szkic rzucony przez samegoż Arystotelesa, drudzy widzieli w niej notaty spisane bezładnie za mistrzem przez jednego z jego uczniów, inni uznali ją za lichy ekscerpt<sup>2</sup> z oryginału — najprawdopodobniejsze jest jednak zdanie, że to oryginał, ale wskutek wypadków nieszczęśliwych znacznie uszkodzony, w którym jedne ustępy nieodpowiednio przestawione, inne zupełnie są opuszczone, jak to i o innych pismach Arystotelesa powiedzieć można.

W tłumaczeniu niniejszym trzymałem się głównie tekstu i komentarza J. Vahlena, niezaprzeczenie najlepszego dzisiaj znawcy *Poetyki*. Za jego też postępując wskazówkami, podaję naprzód pogląd na treść dziełka dla łatwiejszego zrozumienia tak szczegółów samych, jak i przebiegu myśli. Uważne dopiero przestudiowanie rzeczy z ciągłym odnośzeniem się do tego szkicu może dać jaśniejsze o całości wyobrażenie.

## TREŚĆ *Poetyki*

I. Arystoteles rozpoczyna rzecz zastanowieniem się nad istotą poezji i jej rodzajami; jest to wstęp obejmujący rozdziały I–V. Wstęp ten dzieli się na dwie części: w pierwszej mówi o podziale poezji ze względu na naśladowanie, które za znamiennej jej cechę uważa, w drugiej o źródłach jej i powstaniu.

1. Pod względem naśladowania dzieli się poezja podług<sup>3</sup> a) środków, b) rzeczy, c) sposobu.

Środki naśladowania trzy są: a) mowa (rytmiczna albo nierytmiczna), b) ruchy rytmiczne, c) harmonia (melodia).

<sup>1</sup>Averroes, właśc. *Ibn Ruszd*; *Abu al-Walid Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Ahmad ibn Ahmad ibn Ruszd* (1126–1198) — arabski prawnik, lekarz i filozof z Kordoby, komentator Arystotelesa, najważniejszy przedstawiciel filozofii arabskiej na Zachodzie; za jego pośrednictwem zachodni uczeni poznali większość dzieł Arystotelesa. [przypis edytorski]

<sup>2</sup>ekscerpt (przestarz.) — wyciąg z dokumentu lub książki. [przypis edytorski]

<sup>3</sup>podług (daw.) — według. [przypis edytorski]

Mową samą naśladuje epopeja, a przez epopeję rozumie w *tym* miejscu Arystoteles: a) mimy<sup>4</sup> i rozmowy sokratyczne pisane prozą, b) poematy w heksametrach, trymetrach, dystychach<sup>5</sup> i in., c) poematy w wierszach mieszanych.

Rytmem, harmonią i mową naśladują dytyramby<sup>6</sup> i nomy<sup>7</sup>, używając w całości wszystkich trzech środków, tragedia zaś i komedia w niektórych tylko częściach.

Co do rzeczy naśladuje poezja albo charaktery szlachetniejsze, albo pośledniejsze.

Co do sposobu naśladować można albo opowiadając, albo wprowadzając osoby działające — a w pierwszym wypadku albo opowiadając samemu, albo wystawiając osoby opowiadające.

2. Źródła poezji są dwa: a) wrodzony ludziom instynkt do naśladowania i płynąca z niego przyjemność, b) wrodzony zmysł dla taktu i harmonii.

Na tej podstawie rozwija Arystoteles powstanie rozmaitych rodzajów poezji, uwzględniając dwojakie usposobienie poetów, podniosłe i pospolitsze. Tamci naśladowali charaktery szlachetniejsze w hymnach i pochwałach, ci charaktery pośledniejsze w wierszach ganiących.

Z hymnów i pochwał powstała epopeja, z wierszy ganiących jamby<sup>8</sup>. Homer był mistrzem w jednym i w drugim rodzaju; w epopejach jego i w *Margitesie* leżał zaród tragedii i komedii.

Tu podaje autor krótki pogląd na historyczny rozwój tragedii i komedii, dołączając znaczącą uwagę, że nie wchodzi w pytanie, czy tragedia dosięgła już najwyższego szczebla rozwoju.

Roztwierają się teraz Arystotelesowi dwie drogi co do przebiegu dalszej rozprawy: albo mówić naprzód o tragedii i komedii przez wzgląd, że obie są utworami dramatycznymi, albo naprzód o tragedii i o epopei, jako utworach naśladowujących charaktery szlachetniejsze, a potem o komedii. Autor obiera drugą drogę i we wstępie do części specjalnej, rozpoczynającej się z rozdziałem VI, zastanawia się nad cechami wspólnymi, jakie mają tragedia i epopeja.

II. Z rozdziałem VI przystępuje Arystoteles do rozbioru tragedii i podaje słynną jej definicję, którą w dalszym toku rozjaśnia, tłumacząc znaczenie użytych w niej wyrazów, a potem wylicza części, z których się składa tragedia. Nie ma tu mowy o budowie zewnętrznej utworu, ale o składnikach jego wewnętrznych. Z rozbioru sposobu przedstawiania tragedii, która z istoty rzeczy przeznaczona była dla teatru, wynikają przede wszystkim trzy jej części: sceneria, mowa, czyli wystąpienie w obszerniejszym znaczeniu, i śpiew. A ponieważ tragedia naśladuje jakieś działania ludzkie, musi zatem znaleźć się w niej przebieg działań, czyli fabuła, charaktery wprowadzonych osób i właściwy każdej sposób rozwijania myśli swoich. Wszystkich zatem części tragedii będzie sześć. Odnosnie do uczynionego już powyżej podziału powiemy, że tragedia naśladuje trzy rzeczy, tj. czynność, charaktery i rozwijanie myśli, czyni to zaś za pomocą dwóch środków, tj. śpiewu i mowy, a sposób naśladowania w niej jest jeden, tj. wystawa sceniczna<sup>9</sup>. Części tych używali poeci częstokroć tak, że odpowiednio do uzdolnienia i indywidualnego sposobu widzenia dawali przewagę to jednej, to drugiej, uważając wszystkie za składniki równorzędnej wartości; Arystoteles przeciwnie, układa porządek ich według różnej ważności,

<sup>4</sup>*mim* — gatunek starożytnej greckiej (później także rzymskiej) farsy ludowej, na którą składały się proste scenki z codziennego życia, z ożywioną mimiką, gestykulacją i improwizowanym dialogiem; także powstały z niego gatunek literacki (krótki dialog). [przypis edytorski]

<sup>5</sup>*heksametrach, trymetrach, dystychach* — *heksametr*: miara antycznego wiersza bohaterskiego, składająca się z sześciu stóp; heksametrem napisano *Iliadę* i *Odyseję* Homera; *trymetr jambiczny*: starożytna miara wiersza, w której wers liczy trzy metra, każde złożone z dwu jambów; używana w satyrach, parodiach, komediach itp.; *dystych*: dwuwiersz, utwór składający się z dwóch wersów. [przypis edytorski]

<sup>6</sup>*dytyramb* — rozwinięta w kulturze greckiej pieśń pochwalna, utrzymana w patetycznym tonie, pierwotnie ku czci boga wina Dionizosa, śpiewana przez chór przy akompaniamencie aulosu (podwójnego fletu), w połączeniu z tańcami; współcześnie: podniosły, patetyczny utwór pochwalny. [przypis edytorski]

<sup>7</sup>*nom* (gr. *nomos*) — starożytna grecka pieśń wykonywana solowo przy akompaniamencie kitary (odmiana liry), zwłaszcza przez zawodowych śpiewaków podczas konkursów muzycznych, charakteryzująca się brakiem powtórzeń strof, wiązana z kultem Apollina. [przypis edytorski]

<sup>8</sup>*jamb* — w metryce iloczasowej: stopa (sekwencja sylab) złożona z dwóch sylab: krótkiej i długiej (w wierszach polskich odpowiednikiem sylaby długiej jest sylaba akcentowana, zaś krótkiej nieakcentowana). [przypis edytorski]

<sup>9</sup>*wystawa sceniczna* — sposób pokazania sztuki teatralnej, jej oprawa scenograficzna. [przypis edytorski]



jaka każda z nich posiada. Na końcu rozdziału VI dodana jest uwaga, że śpiew, czyli kompozycja muzyczna, i wystawa sceniczna nie pozostają w ściślejszym związku z kunsztem poetyckim, że zatem poetyka zajmować się ma tylko czterema pozostałymi częściami.

1. Pierwsze miejsce między nimi zajmuje *fabuła*. Rozbiór jej na dwie dzieli się części, a pierwsza odpowiada na pytanie, jaka ona być musi, żeby była *dramatyczna* (rozd. VI–IX).

A. Trzy na to składają się warunki, mianowicie musi być fabuła: a) całością, b) stanowić jedność, c) zawierać prawdę poetycką. Nie są to warunki potrzebne jedynie w fabule tragedii, bo one również mają zastosowanie w fabule komedii, jak i epopei, i dlatego Arystoteles, roztrząsając je, mówi o wszystkich tych trzech rodzajach poezji.

*Całość* fabuły polega na tym, że jest w niej początek, środek i koniec. Żeby zaś całość ta odpowiadała co do objętości warunkom piękna, nie może być ani zbyt wielka, ani zbyt mała; powinna się dać z łatwością objąć. Utwór treścią bogatszy jest zarazem i piękniejszy, pod warunkiem że całość jego będzie przejrzysta i że przejście ze szczęścia w nieszczęście albo na odwrót dostatecznie będzie rozwinięte i przeprowadzone według prawdopodobieństwa albo konieczności.

*Jedność* fabuły polega na tym, że i początek, i koniec tej całości jest należyście dobrany; nie polega więc ona na jedności osoby albo czasu, ale na jedności czynności.

Z tego wynika, że w fabule nie rozchodzi się o historyczną rzeczywistość, ale o *poetycką prawdę*. Łącząc następstwo zdarzeń według prawdopodobieństwa albo konieczności, podnosi poeta utwór swój ponad indywidualną rzeczywistość do wysokości prawdy ogólnej. Jeżeli rzeczywistość historyczna odpowiada temu warunkowi, może ją poeta niezmienną w utworze swoim zachować.

B. W drugiej części rozprawy o fabule zastanawia się autor nad pytaniem, jaka fabuła być powinna, jeżeli ma być *tragiczna* (aż do końca rozdz. XIV). Tu mógł być Arystoteles rozebrać najprzód własności tych spraw, które wywołują wrażenie tragiczności, a potem dopiero podać warunki, które tragiczność spotęgować by jeszcze mogły. Obrął jednak drogę odwrotną. Naprzód mówi zatem, w jakich to wypadkach zdarzenia będą obudzały najwięcej trwogi i współczucia albo litości — ponieważ to są przede wszystkim uczucia tragiczne. A dzieje się tak, jeżeli zdarzenia następują po sobie niespodziewanie, w stopniu zaś jeszcze wyższym, jeżeli nie tylko dzieją się niespodziewanie, ale jeżeli nadto związane są ściśle ze sobą jak przyczyna i skutek; wszelka przypadkowość musi tu być wyłączona. Te zatem fabuły będą artystycznie lepsze, które mają dwa pierwiastki: niespodziewany zwrot i związek przyczynowy. Co do fabuł samych, są one dwojaki: *proste* i *zawikłane*; *zawikłane* zawierają właśnie w scenach przełomu i rozpoznania pierwiastek pierwszy; jeżeli się zaś dołączy do tego i związek przyczynowy, to fabuła będzie tym lepsza. Fabuła prosta jest taka, w której przejście ze szczęścia w nieszczęście albo na odwrót dzieje się bez przełomu i rozpoznania. A przez *przełom* należy rozumieć przejście ze szczęścia w nieszczęście albo z nieszczęścia w szczęście, takie, że czyny podejmowane przez pewne osoby doprowadzają do wyników wprost przeciwnych zamierzonym celom. Przez rozpoznanie znowu zmienia się stosunek wzajemny osób jednych do drugich. Rozpoznanie więc i przełom sprowadzają zwrot niespodziewany i budzą tym samym podziw. Nie sprawia tego trzecia jeszcze właściwość, którą w fabule znaleźć niekiedy można, a jest nią „*pathos*”, tj. czyn przynoszący cierpienie wielkie albo zgubę.

Teraz dopiero rozpoczyna Arystoteles rzecz o charakterystycznych własnościach czynności tragicznej i objaśnia, jak zużytkować należy warunki, o których właśnie mówił. Otóż wprowadzać należy przejście ze szczęścia w nieszczęście, i to człowieka, który zbłądził bardzo, gdyż takie właśnie zdarzenia budzą litość i trwogę, owe uczucia tragiczne, o które głównie się rozchodzi. Stąd wynika, że ów błąd wielki nie może być wpływem ani złości oczywistej, ani nikczemności. Wystawa sceniczna i cudowność mogą tylko dodatkowo podnieść wrażenie, gdyż założenie kompozycji powinno już samo w sobie być tragiczne. W tym też celu zastanawia się autor nad trzema wymienionymi powyżej właściwościami, czyli częściami fabuły, a najprzód nad *pathosem*. Rozbierając tę sprawę, przychodzi do wyniku, że najwięcej działa na duszę czyn jakiś straszny zamierzony, ale niedokonany wskutek poznania się wzajemnego osób. Pozostawał jeszcze rozbiór przełomu i rozpoznania, ale w dzisiejszym tekście znajdujemy tylko ustęp o rozpoznaniu, i to poprzedzony przedstawieniem z dalszego miejsca rozdziałem o charakterach (rozd. XV). Najlepszym rodzajem

rozpoznania jest rozpoznanie, które wypływa z przebiegu samych zdarzeń, a przychodzi do skutku niespodziewanie (rozd. XVI).

2. Drugie z rzędu miejsce między częściami tragedii zajmują *charaktery*. Charaktery w tragedii powinny być: a) szlachetne, b) zgodne z istotą rzeczy (męstwo np. kobiety inne niż męża), c) wiernie oddane, d) jednostajnie przeprowadzone. Ponieważ i tutaj baczyc należy na konieczność albo prawdopodobieństwo, musi rozwiązanie zawikłania z rzeczy samej wypływać, a nie być mechaniczne. Ważną zaś jest okolicznością w charakterystyce osób dążyć do zidealizowania ich, jak to Homer uczynił z Achillesem.

W rozdz. XVII i XVIII podaje Arystoteles na podstawie tego, co dotąd powiedział, kilka rad dla poetów: 1) Należy sobie cały przebieg rzeczy jak najwyraźniej uprzytomnić, przenosząc się w miejsce widzów, wmyślić się w sytuację występujących osób, a pomagać sobie nawet deklamacją i gestami, jakby to czynili aktorzy. 2) Skreślić najprzód osnowę tragedii i rzucić szkic, a potem dopiero uzupełniać go epizodami. 3) Zarówno zawiązanie, jak rozwiązanie tragedii powinno być starannie przeprowadzone. Przed podaniem jednak tej rady daje najprzód określenie dwóch tych części, a następnie wylicza cztery postacie tragedii na rozróżnieniu tym polegające. Tragedia jest mianowicie albo *prosta*, albo *zawikłana*, albo *patetyczna*, albo *etyczna*. Uwzględniając rzeczywisty stan rzeczy, umieszcza obok nich piąty rodzaj tragedii, w której cudowność stanowi cechę jej charakterystyczną. 4) Fabuła nie powinna być ułożona epicznie, tj. nie powinna mieścić w sobie treści różnorodnej, jak się to dzieje w eposie przez włączone w osnowę jej epizody. Przy tej sposobności zwraca znowu Arystoteles uwagę na zagęszczający się zwyczaj pisania tragedii, które podobają się wprawdzie widzom, ale żywiołu ściśle tragicznego w sobie nie mieszczą, nie rozbudzając uczuć litości i trwogi, ale tylko naturalne uczucie ludzkie. 5) Chór ma być organiczną częścią całości.

3. Trzecią częścią tragedii jest *sposób rozwijania myśli*, ale rozbiór ten należy do *Retoryki* (pierwsza część rozdz. XIX).

4. Czwartą jej częścią jest *wysłowienie*. Mieszczą się tutaj uwagi gramatyczne i stylistyczne (rozd. XIX–XXII).

III. W rozdz. XXIII i XXIV mówi Arystoteles o *epopei*, zaznaczając znamiona jej zgodne i różnice w porównaniu z tragedią. Długość i wiersz stanowią główną różnicę, nie uwzględniając podanej w rozdz. V.

W drugiej części rozdz. XXIV spotykamy się znowu z radami podanymi dla epików: 1) Poeta powinien jak najmniej sam występować. 2) Sprawy nadzwyczajne dadzą się w eposie w szerszych zastosować rozmiarach; sprawy zaś obudzające podziw są, podobnie jak w tragedii, warunkami podnoszącymi wartość poematu. 3) Sposób mówienia nieprawdy ma polegać na wniosku fałszywym. 4) Wyłączone są sprawy niedające się powiązać rozumnie, a wyjątek chyba wtenczas jest dozwolony, jeżeli inne zalety opowiadania zwrócą na siebie uwagę tak dalece, że o niemożliwości zapominamy. 5) Poeta powinien w sposobie wyrażania się tam tylko starać się o język olśniewający przepychem, gdzie rzecz sama nie jest tak bardzo zajmująca.

W rozdz. XXV zajmuje się Arystoteles rozwiązaniem rozmaitych trudności nastroczających się wśród rozważania utworów poetyckich, w rozdz. XXVI porównywa eposę z tragedią i przyznaje wyższość tragedii.

# ARYSTOTELESA POETYKA

## ROZDZIAŁ I

(1447 a) Chcemy mówić o kunszcie poetyckim samym w sobie i o jego rodzajach, jakie ma znaczenie każdy z nich i jak należy układać fabułę, jeżeli poemat pięknie ma wypaść, a nadto, z ilu on i z jakich składa się części, jak również o rzeczach innych, które do tego samego zakresu badania należą, a rozpoczniemy z natury rzeczy najprzód od tego, co pierwsze.

Epopcja zatem i utwór tragiczny, a nadto komedia i poezja dytyrambiczna<sup>10</sup>, i gry na flecie i na cytrze<sup>11</sup> część największa — wszystkie one są, razem wzięwszy, utworami naśladowczymi, a różnią się między sobą pod trzema względami: bo albo przez to, że odmiennymi naśladowują środkami, albo że naśladowują co innego, albo że inaczej i nie w ten sam sposób. Podobnie bowiem jak barwami i układem postaci naśladowują niektórzy sprawy rozliczne, odwzorowując je, a niektórzy za pomocą głosu, i to jedni przez sztukę, drudzy przez wprawę, tak i w wymienionych sztukach dzieje się, że wszystkie posługują się w naśladowaniu rytmem, słowem i harmonią, i to albo oddzielnie każdym z nich, albo połączeniem jednego z drugim. I tak samej tylko harmonii i rytmu używa gra na flecie i cytrze oraz inne sztuki tego rodzaju, np. gra na piszczałce pasterskiej; samym zaś tylko rytmem bez harmonii naśladowuje wielka część tancerzy, gdyż i oni przez ruchy rytmiczne naśladowują i charaktery, i uczucia, i czynności<sup>12</sup>. Zaś epopeja<sup>13</sup> naśladowuje jedynie mową potoczną albo samymi wierszami<sup>14</sup>, i to wierszami (1447 b) bądź pomieszanymi jedne z drugimi, bądź jakiegos jednego rodzaju, jak się to dzieje właśnie dotychczas. Użyliśmy zaś wyrazu „epopeja”<sup>15</sup>, bo nie moglibyśmy żadnym innym mianem wspólnym objąć mimów Sofrona i Ksenarcha i rozmów sokratycznych, jako też i utworów, w których naśladowanie tworzy się w trymetrach albo w wierszach elegijnych lub w innych jakich podobnych<sup>16</sup>. Tylko ludzie, łącząc ściśle poezją z rodzajem wierszy, jednych elegikami, drugich epikami mienia<sup>17</sup>, w przekonaniu, że się twórców nazywa poetami nie ze względu na naśladowanie, ale ogólnie ze względu na pisanie wierszem. Toteż przywykli używać miana takiego, jeżeli ułoży ktoś utwór jakiś treści lekarskiej albo umiejętnej. A przecież nic nie ma wspólnego, oprócz wiersza, pomiędzy Homerem a Empedoklesem<sup>18</sup>, i stąd tamtego słusznie nazywać poetą, tego zaś filozofem raczej niż poetą. A podobnie gdy-

<sup>10</sup>poezja dytyrambiczna — Dytyramby były to pieśni śpiewane przez chór na cześć Dionizosa (Bakchosa), z towarzyszeniem muzyki i tańca. [przypis tłumacza]

<sup>11</sup>gry na flecie i na cytrze — gra na aulosie (podwójny flet) oraz na kitarze (cytra, rodzaj liry) towarzyszyły wykonywaniu tradycyjnych gatunków utworów lirycznych: dytyrambów i nomów. [przypis edytorski]

<sup>12</sup>rytmem bez harmonii naśladowuje wielka część tancerzy... — Mowa tutaj o tańcu, powyżej zaś o muzyce dlatego, że sztuki te łączyły się niekiedy ściśle z poezją, np. w dramacie. [przypis tłumacza]

<sup>13</sup>epopeja naśladowuje jedynie mową potoczną albo samymi wierszami (...) Użyliśmy zaś wyrazu „epopeja”, bo nie moglibyśmy żadnym innym mianem wspólnym objąć... — w tym miejscu Arystoteles używa wyrazu „epopeja”, który był już wówczas terminem technicznym na oznaczenie gatunku literackiego, w jego etymologicznym znaczeniu, mając na myśli wszelkiego rodzaju sztukę słowa, czyli twórczość literacką. [przypis edytorski]

<sup>14</sup>mową potoczną albo samymi wierszami, i to wierszami bądź pomieszanymi jedne z drugimi... — tu i niżej słowo „wiersz” odpowiada oryginalnemu μέτρον (metron, pierwotnie: miara), rozumianemu ogólnie jako antyczny wiersz metryczny, odróżniający się od prozy („mowy potocznej”) pewnym regularnym rytmem, bądź jako określone metrum, czyli wzorec rytmiczny wiersza, albo sam wers. [przypis edytorski]

<sup>15</sup>Użyliśmy zaś wyrazu „epopeja”... — Tłumacząc oryginał, niepodobna częstokroć nie dopełniać myśli wyrazami, których opuszczenie uchodzi w języku greckim, ale sprzeciwia się sposobowi wyrażania się naszemu i czyni je niezrozumiałym; stąd uzupełnienia w przekładzie, przez które styl Arystotelesa, sam w sobie już zaniebany, staje się często jeszcze bardziej nużący. [przypis tłumacza]

<sup>16</sup>mimów Sofrona i Ksenarcha i rozmów sokratycznych, jako też (...) w trymetrach... — Syrakuzanin Sofron (ok. 420 p.n.e.) i syn jego Ksenarchos, wstawili się „mimami”, tj. dialogami pisanymi prozą, wystawiającymi sceny z życia codziennego i poważniejsze, i komiczne; odznaczały się one ruchliwością i trafną charakterystyką osób. Platon przywołał utwory te podobno pierwszy do Aten, zachwycony ich pięknnością, a skorzystał z nich później w pismach swoich, w których scenę żywą i dzisiaj jeszcze podziwiamy. Przez rozmowy sokratyczne nie rozumie tu Arystoteles dialogów o treści ściśle umiejętnej, ale pisma w rodzaju *Biesiady* Ksenofonta, mające przeważnie wartość estetyczną. Twórcą ich był nieznan nam poza tym Aleksamenos z Teos. Nazwę swoją miały stąd, że naśladowano w nich rozmowy prowadzone przez Sokratesa. Arystoteles, mówiąc o trymetrach, ma na myśli wiersze satyryczne Archilocha (ok. 650 p.n.e.) i jego następców. [przypis tłumacza]

<sup>17</sup>mienić (daw.) — nazywać. [przypis edytorski]

<sup>18</sup>Empedokles (ok. 440 p.n.e.) — filozof. Jest on autorem poematu *O przyrodzie*, z którego dochowały się obszerniejsze fragmenty. W utworze tym wyłożył naukę swoją. [przypis tłumacza]

by ktoś tworzył naśladowanie, mieszając różne wiersze, jak to np. Chajremon<sup>19</sup> napisał *Centaury*, rapsodię ułożoną mieszanymi wszelkiego rodzaju wierszami, mienić go trzeba poetą. W ten zatem sposób należy czynić rozróżnienie w tych sprawach.

Ale są niektóre sztuki posługujące się wszystkimi wymienionymi środkami, rozumie tu mianowicie: rytmiczne ruchy, melodię i wiersze, jako to: poezja dytyrambiczna, poezja nomiczna<sup>20</sup>, tragedia i komedia — a różnią się one przez to, że jedne posługują się nimi wszystkimi całe, inne częściowo.

Takie zatem upatruję różnice w sztukach ze względu na środki, jakimi naśladowanie tworzą.

## ROZDZIAŁ II

(1448 a) A że naśladowujący naśladowają ludzi działających, ludzie zaś są konieczni albo szlachetni, albo źli, gdyż charakter prawie zawsze na tych jedynie polega przymiotach — bo przez złość i przez cnotę różnią się charakterem wszyscy — toteż naśladowujący naśladować będą albo ludzi lepszych w stosunku do nas, albo gorszych, albo też podobnych, jak to malarze czynią: bo Polignot szlachetniejsze odtwarzał typy, Pauzon zaś niższe, a Dionizjos pospolite<sup>21</sup>. I oczywistą jest rzeczą, że każda także z wymienionych sztuk naśladowczych takie same wykaże różnice i tym sposobem inna będzie przez to, że co innego naśladowuje. Wszakże i w tańcu, i w grze na flecie i na cytrze wystąpić mogą owe cechy niejednakie. A te same różnice wykaże również opowiadanie potoczne i wiersz. Homer np. naśladował charaktery szlachetniejsze, Kleofon pospolite, Hegemon zaś, Tazyjczyk, pierwszy twórca parodii, i Nikochares, autor *Deliady*, niższe<sup>22</sup>. A również to samo da się powiedzieć także o dytyrambach i o nomach; bo chociaż występują tutaj zwykle charaktery szlachetniejsze, można by przedstawić w nich postacie takie, jakie przedstawili w *Cyklopach* Tymoteusz i Filoksenos<sup>23</sup>. I w tym właśnie względzie rzeczonym różni się tragedia od komedii: ta mianowicie naśladować usiłuje ludzi gorszych, tamta lepszych, niż są w rzeczywistości.

## ROZDZIAŁ III

A nadto trzecia jeszcze w tym szeregu wystąpi różnica: przez sposób, w jaki ktoś to wszystko naśladować będzie. Bo naśladować można tymi samymi środkami i to samo, już to opowiadając — bądź przez wprowadzenie kogoś innego, jak to czyni Homer, bądź jakoby samemu ciągle i bez zastąpienia własnej swojej osoby — już to przedstawiać można wszystkie naśladowane osoby jako działające i czynne. Naśladowanie zatem przychodzi do skutku pod trzema rozmaitymi względami, jak na początku powiedzieliśmy: pod względem środków, rzeczy i sposobu. Dlatego mógłby Sofokles<sup>24</sup> z jednej strony za takiego samego uchodzić naśladowcę jak Homer, gdyż obaj naśladowują ludzi

<sup>19</sup>Chajremon — współczesny prawdopodobnie Platonowi, nie jest nam z utworów bliżej znany. Ateneus nazywa jego *Centaury* różnomiarowym dramatem. Był to zapewne utwór nie dla teatru przeznaczony, w którym i epiczny, i liryczny pierwiastek łączył się z dramatycznym. [przypis tłumacza]

<sup>20</sup>poezja nomiczna — Nomy były pieśniami pokrewnymi dytyrambom, treści również religijnej, ale ułożone monostroficznie, tym właśnie różniły się od dytyrambów. [przypis tłumacza]

<sup>21</sup>Polignot, Pauzon, Dionizjos — Polignot, Tazyjczyk, syn malarza Aglaofonta, żył współcześnie z rzeźbiarzem Fidaszem i również wysoko był ceniony. Arystoteles zaleca młodzieży jego obrazy, które podniosłe na jej charakter wpływać mogą, a ostrzega przed wpatrywaniem się w obrazy Pauzona (*Polityka* VIII 5). Pauzon, młodszy cokolwiek, nie tworzył karykatur w ścisłym znaczeniu; komiczno-satyryczne obrazy jego przedstawiały postacie szpetne i niskie. Arystofanes wyśmiewał go w komediach swoich dla ubóstwa i kłopotów pieniężnych. Dionizjos z *Kolofonu*, nie objawiał tej wzniosłości i szlachetności co Polignot, nazywano go też antropografem. [przypis tłumacza]

<sup>22</sup>Kleofon, Hegemon [z *Tazos*] i Nikochares — Kleofon, zupełnie nieznan nam poeta; w rozdz. XXII wspomina Arystoteles o pospolitości wyrażenia jego. Z parodii *Hegemona*, żyjącego w czasach wojny peloponeskiej, zachowało się tylko 21 heksametrów; były to parodie epickie. Hegemon wygłaszał pierwszy swoje utwory, a według świadectwa Ateneusa, śmieszyły one niezmiernie Ateńczyków. *Nikochares*, współzawodnik podobno Arystofanesa, wyśmiewać miał w *Deliadzie* Delijczyków, którzy korzystając z napływu pielgrzymujących do świątyni Apollina na wyspie Delos, utrzymywali tam gospody i kuchnie, wyzyskując niesumienne przybyszów. [przypis tłumacza]

<sup>23</sup>Tymoteusz i Filoksenos — Tymoteusz z Miletu (ur. 446 p.n.e.), należał do najznamienitszych poetów lirycznych, tworzących nomy i dytyramby. *Filoksenos* z *Kytery* (435–380 p.n.e.), żył na dworze Dionizjosa I [władcy Syrakuz]. Najśłynniejszy jego dytyramb miał tytuł *Cyklop*. Pod postacią Polifema wyszydził w nim poeta tyra. [przypis tłumacza]

<sup>24</sup>Sofokles (496–406 p.n.e.) — jeden z trzech największych tragiczków greckich. [przypis edytorski]

szlachetnych, a z drugiej strony za takiego samego jak Arystofanes<sup>25</sup>, gdyż obaj naśladowują ludzi działających i czynnych. Stąd też, jak utrzymują niektórzy, utwory ich nazywają się dramatami, tj. utworami z wprowadzeniem działania, ponieważ ludzi działających naśladowują<sup>26</sup>. I z tej przyczyny pierwszeństwo w wynalezieniu tragedii i komedii przypisują sobie Dorowie<sup>27</sup>: mianowicie w komedii Megarejczy<sup>28</sup>, i to zarówno Megarejczy mieszkający tutaj — w przekonaniu, że za rządów demokratycznych u nich komedia powstała — jak i Megarejczy z Sycylii<sup>29</sup>, stamtąd bowiem pochodzi Epicharmos, poeta o wiele starszy od Chionidesa i Magnesa<sup>30</sup>; w wynalezieniu tragedii zaś przypisują sobie pierwszeństwo niektórzy z Peloponezyjczyków, biorąc sobie wyrazy za dowód. Powiadają bowiem, że osadom okolicznym dają nazwę *κῶμαι* (*komai*), Ateńczycy zaś *δήμοι* (*demoi*), tego będąc przekonania, że wystawiający komedie nie od wyrazu *κωμάζειν* (*komadzein*: weselić się w pochodzie) nazwani zostali, lecz od chodzenia po osadach (*κῶμαι*), ponieważ mieszkańcy stolicy ich lekceważyli; (1448 b) także „działać” wyrażają sami słowem *δρᾶν*, Ateńczycy zaś słowem *πράττειν*.

To zatem niechaj wystarczy o różnicach w naśladowaniu, ile ich jest i jakie.

## ROZDZIAŁ IV

Zdaje się zaś, że kunszt poetycki, ogólnie wzięwszy, z dwóch przyczyn powstał, i to naturalnych. Naśladowanie mianowicie wrodzone jest ludziom od dziecka — i człowiek różni się od reszty zwierząt przez to, że najzdolniejszy jest do naśladowania i przez nie pierwszych nabywa wiadomości — i wrodzona jest wszystkim przyjemność płynąca z dzieł naśladowczych. A dowodem tego okoliczność zdarzająca się w rzeczywistości: podobizny bowiem rzeczy, na które same z przykrością patrzymy, najdokładniej wykonane, z przyjemnością oglądamy, postacie np. najwstrętniejszych zwierząt i trupów. Przyczyną zaś tego jest także między innymi ta okoliczność, że poznawać nie tylko dla filozofów bardzo miłą jest rzeczą, ale i dla innych ludzi również, tylko że oni korzystają z niej w małym stopniu. Oglądają oni mianowicie obrazy z przyjemnością dlatego, że podczas patrzenia przychodzi im się dowiadywać i wnioskować, co każdy z tych obrazów przedstawia, np. że „to jest ten a ten”. A jeżeli przypadkiem poprzednio czegoś nie widzieli, nie naśladowanie wzbudzi w nich rozkosz, ale przyjemność im sprawi wykończenie dzieła albo koloryt, albo inna jakaś przyczyna podobna. A ponieważ w naturze naszej tkwi naśladowanie i harmonia, i rytm — bo wiadomo, że miary wierszowe rodzajem są rytmów<sup>31</sup> — ludzie, wyposażeni tak od początku, z wolna do doskonałości to doprowadzając, stworzyli poezję z prób bez przygotowania zrazu czynionych.

I rozdzieliła się poezja według usposobień osobistych. Mistrze bowiem z umysłem podnioslejszym naśladowali czynności szlachetne i przez szlachetnych ludzi zdziałane, a ci, co mieli umysł pospolitszy, czyny ludzi płaskich, ganiące zrazu układając wiersze, podobnie jak tamci hymny i pochwały. Otóż z poematów tego rodzaju nie możemy przed Homerem wymienić żadnego, ale prawdopodobnie poetów takich było wielu; począwszy

<sup>25</sup>Arystofanes (ok. 445–ok. 385 p.n.e.) — grecki komediopisarz, najwybitniejszy z twórców komedii starożytnej, często przedstawiający na scenie niższe warstwy społeczne. [przypis edytorski]

<sup>26</sup>dramatami (...) ponieważ ludzie działających naśladowują — słowo „dramat” (gr. δράματα) etymologicznie pochodzi od czasownika *δρᾶν* (*dran*), z greckiego dialektu doryckiego: działać, czynić. [przypis edytorski]

<sup>27</sup>Dorowie — lud grecki mówiący dialektem doryckim, który jako ostatnia fala migracji greckich zasiedlił Peloponez, część wysp jońskich i Dorydę w płd.-zach. Azji Mniejszej. [przypis edytorski]

<sup>28</sup>Dorowie: mianowicie w komedii Megarejczy — Po upadku tyrana megarejskiego, Teagenesa (ok. 590 p.n.e.), przyszło tam wkrótce do rządów demokratycznych, podczas których wystąpił jako twórca komedii Susarion; około r. 576 przeniósł się do Ikarii w Attyce. [przypis tłumacza]

<sup>29</sup>Megarejczy z Sycylii — z miasta Megara Hyblaja, kolonii we wschodniej Sycylii, na północ od Syrakuz, założonej w 728 p.n.e. przez osadników z doryckiej Megary na Przesmyku Korynckim. [przypis edytorski]

<sup>30</sup>Megarejczy z Sycylii, stamtąd bowiem pochodzi Epicharmos (...) starszy od Chionidesa i Magnesa — Według innych wiadomości był Epicharmos rodem z wyspy Kos, ale już jako dziecko przybył z ojcem do Megary w Sycylii, a w r. 486 udał się do Syrakuz, gdzie razem z Formisem żył na dworze Gelona i Hierona. Ponieważ doczekał się lat życia 90, czy nawet 97, wyjaśnia się łatwo twierdzenie, że był starszy od obu najdawniejszych komediopisarzy attyckich: Chionidesa, bowiem dał się poznać w r. 502 p.n.e., a Magnes miał być jeszcze młodzieńcem, kiedy Epicharmos już w podeszłym był wieku. [przypis tłumacza]

<sup>31</sup>miary wierszowe rodzajem są rytmów — Rytm trójako może być użyty: w zgłoskach, w tonach i w ruchach ciała; w zastosowaniu do zgłosek zowie się miarą wierszową: metrum. [przypis tłumacza]



jednak od Homera uczynić to już możemy, jak tego dowodem np. jego *Margites*<sup>32</sup> i tym podobne utwory. I pojawiła się też w wierszach tych stosownie dobrana miara jambiczna<sup>33</sup> — i dlatego to nazywa się ona obecnie uszczypliwą, gdyż takim właśnie wierszem uszczypliwie żartowano z siebie nawzajem. Jedni też z poetów dawnych zostali twórcami poematów bohaterskich, inni uszczypliwych. A jak w utworach poważnych Homer przede wszystkim poetą był — nie tylko bowiem sam jeden tworzył dobrze, ale i sceny naśladowcze układał dramatycznie<sup>34</sup> — tak także i zarysy komedii wskazał pierwszy, pomieściwszy w poezji dramatycznie nie naganę, ale żywioł śmiech obudzający. Bo taki sam jest stosunek *Iliady* i *Odysei* do tragedii, (1449 a) jak i *Margitesa* do komedii. A kiedy pojawiła się tragedia i komedia, ci, którzy oddawali się jednemu i drugiemu rodzajowi poezji, stosownie do właściwego sobie usposobienia, jedni zamiast jambików zostali komediopisarzami, drudzy zamiast epików tragediopisarzami, ponieważ oba te rodzaje poezji są wyższe i więcej cenione od dawniejszych.

Otóż badać, czy tragedia jest już doskonała w postaci swojej, czy nie, o ile osądzić można rzecz tę samą w sobie, jak i ze względu na wystawę sceniczną<sup>35</sup>, to inne zagadnienie. Ale po powstaniu tragedii z prób bez przygotowania zrazu czynionych — mianowicie zarówno tragedia, jak i komedia taki sam miały początek: tamta od przodowników w chórach dytyrambicznych, ta od przodowników w chórach pieśni fallicznych<sup>36</sup>, które dzisiaj jeszcze w wielu miastach w zwyczaju się zachowują<sup>37</sup>. Tragedia z wolna rozwinęła się przez udoskonalenie wszystkich części istotnych, jakie się w niej pojawiły, i wielu doznawszy zmian, stanęła u kresu, skoro otrzymała całość istocie swojej odpowiednią. I aktorów ilość z jednego na dwóch pierwszy zmienił Ajschylos<sup>38</sup>, i udział chóru ograniczył, i rozmowie naczelną znaczenie nadał; aktorów zaś trzech i dekorację sceniczną Sofokles przydał. Nadto w miejsce szczupłych fabuł rozciąglejsze wprowadzono i ze sposobu wyrażania się żartobliwego, używanego w tragedii, ponieważ wyłoniła się z utworów z chórami satyrów<sup>39</sup>, później dopiero wzniosła się do poważnej godności. I miara wiersza z tetrametru<sup>40</sup> stała się jambiczna, zrazu bowiem używano tetrametru, ponieważ poezja ta miała charakter żartobliwy i bardziej na taniec była obliczona; skoro się jednak część dialogowa wydoskonalila, znalazł się z istoty rzeczy wiersz odpowiedni: wiersz bowiem jambiczny jest spomiędzy wszystkich do rozmowy najstosowniejszy, czego dowodem, że w rozmowie codziennej między sobą najczęściej jambami mówimy, a heksametrami rzadko i tylko wtenczas, jeżeli ze zwykłego toku mowy wypadniemy. Prócz tego przyszło do uzupełnienia ilości scen. W jaki sposób zaś każdy inny szczegół został wykończony,

<sup>32</sup>„Margites” — Margites była nazwa bohatera w poemacie nam nieznanym. Był to przemądrzały głupiec, który o wszystkim niby wiedział, ale o niczym dokładnie. Poemat zawierał opowiadanie o rozmaitych niedorzecznościach, jakich się dopuszczał Margites, którego by przeciwstawić można Odyszeuszowi. Choć Arystoteles autorem jego mieni Homera, był on prawdopodobnie, jak i parodie inne, utworem znacznie późniejszym; Suidas podaje za autora Pigresa z Halikarnasu, brata królowej Artemizji, który miał napisać także *Batrachomyomachię* [gr. wojna żabio-mysia; poemat heroikomiczny]. [przypis tłumacza]

<sup>33</sup>jamb — w metryce iloczynowej: stopa (sekwencja sylab) złożona z dwóch sylab: krótkiej i długiej (w wierszach polskich odpowiednikiem sylaby długiej jest sylaba akcentowana, zaś krótkiej nieakcentowana). [przypis edytorski]

<sup>34</sup>sceny naśladowcze układał dramatycznie — „Dramatycznie”, tj. tak, że były całością w sobie skończoną. [przypis tłumacza]

<sup>35</sup>wystawa sceniczna — sposób pokazania sztuki teatralnej, jej oprawa scenograficzna. [przypis edytorski]

<sup>36</sup>pieśni falliczne (gr. φαλλικά) — wykonywane podczas świątecznych procesji na cześć Dionizosa, boga płodności i wina, w których obnoszono fallus, męski symbol płodności. [przypis edytorski]

<sup>37</sup>od przodowników w chórach... — Przewodnicy chórow jednych i drugich improwizowali. Dodanie jednego aktora przewodnikowi w chórze dytyrambicznym, z czego dialog powstał, przypisują Tespisowi (ok. 550 p.n.e.) na podstawie wiadomości czerpanych z dzieła Arystotelesa *O poetach*. Dzieło to, napisane w trzech księgach, nie dochowało się do czasów naszych, kilka tylko pozostało z niego urywków. [przypis tłumacza]

<sup>38</sup>Ajschylos (525–456 p.n.e.) — grecki tragediopisarz; twórca i reformator tragedii: wprowadził drugiego aktora, akcję rozgrywającą się poza sceną, ograniczył rolę chóru, a rozbudował dialog i akcję. [przypis edytorski]

<sup>39</sup>satyr (mit. gr.) — jedna z istot wchodzących w skład orszaku Dionizosa, boga wina i dzikiej natury; satyrowie byli przedstawiani jako ludzie z koźlimi nogami i uszami, kojarzono ich z pożądaniem i lubieżnością; wyłoniła się z utworów w chórami satyrów: być może autor ma na myśli tzw. dramat satyrowy, rodzaj krótkiej sztuki teatralnej, w której chór składał się z satyrów, przedstawiający w sposób humorystyczny motywy i postacie mitologiczne; trudno jednak tę uwagę autora pogodzić z wcześniejszym jego stwierdzeniem, iż tragedia powstała z dytyrambów, gdyż z zachowanych źródeł nie wynika, żeby występowały w nich takie chóry. [przypis edytorski]

<sup>40</sup>tetrametr trocheiczny — starożytna miara wiersza, w której wers liczy cztery trocheje; trochej to stopa (sekwencja sylab) składająca się z sylaby długiej i krótkiej, czemu w języku polskim odpowiada stopa złożona z sylaby akcentowanej i nieakcentowanej. [przypis edytorski]

uznajmy za rzecz już znaną; byłoby bowiem za długo może rozwodzić się nad wszystkim oddzielnie.

## ROZDZIAŁ V

A komedia jest, jak powiedzieliśmy, naśladowaniem charakterów gorszych, jednakże nie pod względem złości zupełnej, lecz o ile śmieszne częścią jest szpetnego; śmieszne bowiem jest ułomnością i szpetotą niesprawiającą cierpienia ani nieszczęścia, jak to już np. maska komiczna brzydka jest i wykrzywiona, ale bez wyrazu boleści. Otóż przemiany tragedii i ci, przez których one do skutku przysły, nie są to rzeczy nieznanne, ale rozwój komedii, ponieważ (1449 b) nie zwracano na nią zrazu uwagi, pozostał niewiadomy. Toż chór w komedii w późniejszych dopiero czasach archon<sup>41</sup> przyznawał, który wcześniej tworzyli ochotnicy. I dopiero kiedy już komedia całości jakiejś nabrała, wspomniani są imiennie jej twórcy; nie wiadomo tylko, kto maski albo prologi wprowadził, albo potrzebną ilość aktorów i inne tym podobne rzeczy. A układać fabuły zaczęli Epicharmos i Formis, co się z Sycylii pierwotnie dostało, pomiędzy zaś poetów w Atenach Krates<sup>42</sup> pierwszy dał początek układaniu materii i fabuł ogólnych, porzuciwszy zasadę zachowywaną w wierszach uszczypliwych.

Epopėja więc zgadza się z tragedią w ogólniejszym jedynie zarysie, mianowicie, że jest naśladowaniem charakterów szlachetniejszych, różni się zaś przez to, że ma wiersz jednostajny i że jest opowiadaniem. A co do długości czasu, zdąża nadto tragedia do końca, ile możliwości, w ciągu jednego dnia albo niewiele nad to, epopeja zaś nie ogranicza się czasem, i w tej mierze różni się jedna od drugiej, jakkolwiek zrazu i w tragedii podobnie czyniono jak w epopei. Części znowu jedne są te same, inne właściwe tylko tragedii. Dlatego, kto umie sąd wydać o tragedii dobrej i złej, potrafi to samo i o epopei; co bowiem epopeja w sobie mieści, to znajduje się i w tragedii, ale co w tragedii jest, nie wszystko znajduje się w epopei<sup>43</sup>.

## ROZDZIAŁ VI

O poezji więc naśladowczej w heksametrach i o komedii później mówić będziemy, a teraz chcemy mówić o tragedii, ująwszy określenie istoty jej tak, jak ono nasuwa się z uwag już wypowiedzianych.

Jest zatem tragedia naśladowaniem akcji poważnej i w sobie skończonej, mającej pewną rozciągłość, z użyciem mowy ozdobnej, różnych rodzajów w różnych częściach dzieła, przez wprowadzenie osób działających, a nie przez opowiadanie, zaś przez obudzenie litości i trwogi dokonywająca ukojenia i zrównoważenia uczuć tego rodzaju<sup>44</sup>. A przez „mowę ozdobną” rozumiem mowę mającą rytm i harmonię w połączeniu ze śpiewem, zaś przez

<sup>41</sup>archon — każdy z dziesięciu najwyższych urzędników starożytnych Aten, wybieranych na roczną kadencję i zajmujących się najważniejszymi sprawami państwa; *chór* (...) archon przyznawał: archon-król utworom przyjętym do konkursu dramatycznego „przyznawał chór”, wyznaczając mających obywateli, którzy mieli obowiązek sfinansować przedstawienie (jego najdroższą częścią było wyćwiczenie chóru). [przypis edytorski]

<sup>42</sup>Krates — współczesny z komediopisarzem Kratinosem (520–423 p.n.e.), wspomniany przez Arystotelesa dlatego, że pierwszy porzucił wyszydzenie osób znanych, wyśmiewając w komediach ułomności całych klas i stanów, a to właśnie uznaje Arystoteles za zadanie komedii. [przypis tłumacza]

<sup>43</sup>Początek rozdziału tego aż do „wyrazu boleści” najstosowniej przenieść tutaj na sam koniec. W ten sposób otrzymalibyśmy i związek lepszy z końcem rozdz. IV, i ustęp ten w odpowiedniejszym znalazłby się miejscu. [przypis tłumacza]

<sup>44</sup>ukojenia i zrównoważenia uczuć tego rodzaju — Wyraz *κάθαρσις* (*katharsis*) znaczy dosłownie: oczyszczenie. Jakie znaczenie przywiązywał do niego Arystoteles, określić dzisiaj dokładnie niepodobna, zwłaszcza że i w *Polityce* (VIII, 7) dostatecznych o tym wyjaśnień nie znajdujemy. Zdaje się, że wytłumaczenie tego wyrazu przez „ukojenie i zrównoważenie” jest stosunkowo najodpowiedniejsze. Było zrazu mniemanie, że Arystoteles w tym miejscu gdzieś musiał podać określenie „katharsis”, ale że ustęp ten zaginął. Przeciwno zdaniu temu przemawiają jednak niektóre ważne względy. Najprzód, rozjaśniając pojęcie tego wyrazu już w tym rozdziale, byłby zmuszony mówić o wielu warunkach tragedii, które porządek rzeczy pozwalał mu dopiero później rozwinąć, musiałby był zatem albo mówić niezrozumiale, albo porządek rozbiórki zwichnąć. Ale i na innym miejscu w naszym tekście mowy o tym być nie mogło, bo miejsca takiego stosownego w rozprawie naszej nie ma dzisiaj nigdzie. Natomiast z ustępu jednego w Proklosie (diss. [ertatio] 4, 1 *Practi in Platonis Rem Publicam Commentarii*, p. 362) wypływa, że Arystoteles, występując przeciw zdaniu Platona, potępiającemu zarówno tragedię, jak komedię, bronił jednego i drugiego i wykazywał bezpodstawność takiego surowego sądu rozbiorem wpływu wywieranego na widzów tak przez tragedię, jak przez komedię. Jest więc rzeczą najprawdopodobniejszą, że wyjaśnienie owej „katharsis”, które jeszcze Proklos czytał, musiało znajdować się w drugiej księdze *Poetyki*, dzisiaj nieznannej, i to po rozbiórce komedii. [przypis tłumacza]

wyrazy „różnych rodzajów w różnych częściach dzieła” to, że niektóre części wykonane są tylko wierszem miarowym, a inne znowu do śpiewu ułożone.

A ponieważ naśladowanie przychodzi do skutku przez osoby działające, pierwszą z konieczności częścią tragedii będzie wystawa sceniczna, następnie kompozycja muzyczna i wysłowienie, gdyż tymi środkami przeprowadza się naśladowanie. A przez wysłowienie rozumiem tylko kompozycję słów w wiersze, kompozycja muzyczna zaś znaczenie ma zupełnie jasne. A ponieważ tragedia jest naśladowaniem akcji<sup>45</sup>, akcja zaś odbywa się poprzez pewne osoby działające, które koniecznie mają jakieś wybitne cechy, stosownie do swego charakteru i sposobu rozwijania myśli — przez te dwa bowiem mienimy także i postępowania pewnymi jakimiś — (1450 a) stąd dwie istnieją przyczyny działania: charakter i sposób rozwijania myśli, i zależnie od działań tych szczęśliwy jest każdy albo nieszczęśliwy. A „naśladowaniem akcji” jest fabuła; rozumiem mianowicie przez fabułę układ zdarzeń, przez charakter zaś te cechy, wskutek których osoby działające mienimy osobami mającymi pewne jakieś piętno, a przez sposób rozwijania myśli właściwość, z jaką mówiący dowodzą czegoś albo zdanie swoje objawiają. Każda zatem tragedia musi mieć sześć części, które nadają jej jakąś pewną właściwość, tj.: fabułę, charakter, wysłowienie, sposób rozwijania myśli, wystawę sceniczną i kompozycję muzyczną. Środki mianowicie, przez które naśladuje się, dwa są, sposób, w jaki się naśladuje, jeden, a rzeczy, które się naśladuje, trzy — nad to nic więcej. I tymi to rodzajami posługuje się niemała, krótko mówiąc, liczba poetów<sup>46</sup>, bo też każdy dramat ma wystawę sceniczną, charakter, fabułę, wysłowienie, śpiew i sposób rozwijania myśli również. Najważniejszym zaś z tego wszystkiego jest układ zdarzeń; tragedia bowiem naśladowaniem jest nie ludzi, lecz działania i życia, i doli szczęśliwej i nieszczęśliwej; a dola szczęśliwa i nieszczęśliwa od działania zależy i celem jest działanie jakieś, nie zaś przymiot biernie występujący. I wedle charakteru ludzie są ludźmi pewne jakieś piętno mającymi, a wedle czynności są szczęśliwi albo odwrotnie. Działają zatem osoby w tragedii, nie aby charakter przedstawić, ale biorą sobie charakter jedynie ku pomocy, ażeby czynności uwydatnić, tak że zdarzenia i układ ich są celem tragedii, a cel to rzecz najglówniejsza we wszystkim. Nadto bez akcji nie ma tragedii, a bez charakterów być może. Wszakże tragedie największej części nowszych poetów pozbawione są charakterów i w ogóle poetów takich jest wielu, jak to i między malarzami Zeuksis w takim pozostaje stosunku do Polignota, gdyż Polignot jest dobrym malarzem charakterów, a Zeuksisa malowanie charakterystyki nie objawia żadnej. Nadto, jeżeli ktoś zestawi po kolei przemówienia wyrażające charakter osób występujących i tak pod względem wysłowienia, jak pod względem sposobu rozwijania myśli dobrze ułożone, nie osiągnie tego, co było tragedii zadaniem; owszem, daleko lepiej wywiąże się z niego tragedia, w której będzie tych rzeczy mniej, a znajdzie się fabuła z układem zdarzeń. A nadto, czym najwięcej tragedia wzrusza, to są części fabuły, mianowicie sceny przełomu i rozpoznania. Tego zaś dowodem jeszcze, że i poeci początkujący łatwiej zdołają okazać biegłość w wysłowieniu i charakterystyce niż w układzie zdarzeń, jak to było także u wszystkich prawie poetów dawniejszych. Rdzeniem więc i jakby duszą tragedii jest fabuła, a charakter zajmuje miejsce drugie. Wszakże coś podobnego jest (1450 b) i w malarstwie. Gdyby bowiem nałożył ktoś najpiękniejszych barw bez rysunku, nie sprawi przyjemności w równym stopniu, jak kiedy poprzednio liniami nakreśli obraz. A tragedia jest naśladowaniem akcji i przez naśladowanie czynności przede wszystkim naśladuje działających. Trzecie zaś miejsce zajmuje sposób rozwijania myśli. Polega on na zdolności wypowiedzenia zdań wypływających z istoty rzeczy i z rzeczą samą zgodnych, a jest to w wymowie zadaniem polityki i retoryki. Toteż poeci starożytni wprowadzali postacie przemawiające politycznie, a dzisiejsi wprowadzają osoby posługujące się retoryką. A charakter jest czymś objawiającym zamiar, co ktoś albo przedsięwzię, albo czego unika w położeniu, z którego wyjście nie jest widoczne. I dlatego nie okazuje się charak-

<sup>45</sup>ponieważ tragedia jest naśladowaniem akcji — Logicznym następnikiem tego zdania jest myśl wyrażona poniżej, w osobnym zdaniu umieszczona: „Każda zatem tragedia”... itd. [przypis tłumacza]

<sup>46</sup>I tymi to rodzajami posługuje się niemała, krótko mówiąc, liczba poetów... — Ponieważ zdanie to nie daje myśli jasnej, chce je Vahlen tak czytać w tekście: τούτοις μὲν οὐκ ὀλίγοι καθ' ἕκαστο αὐτῶν ὡς εἶπεν κέχρηται ὡς εἶδαν. καὶ γὰρ ὁμοίως ἔχει πᾶν... itd. Tym sposobem otrzymalibyśmy myśl zrozumiałą, pozostającą nawet w ściślejszym związku z początkiem rozdziału XII, gdzie Arystoteles do tego ustępu odwoływać się zdaje: „Tymi więc częściami, każdą dla siebie, posługuje się niemała liczba poetów, jak gdyby postaciami tragedii, przekonani są bowiem, że wystawa sceniczna jest wszystkim, również charakter”... itd. [przypis tłumacza]

ter w słowach, jeżeli z nich nie widać wcale, co mówiący przedsięwzięrze albo czego unika. Sposób rozwijania myśli zaś to sposób, w jaki wykazuje się, jak coś jest albo nie jest, lub w jaki objawia się w ogólności zdanie swoje. A czwarte miejsce zajmuje wysłowienie; rozumiem zaś przez wysłowienie, jak poprzednio powiedziano, wyrażenie się w słowach, którego istota tak w wierszu, jak w mowie potocznej jest ta sama. A z pozostałych części piąta, tj. kompozycja muzyczna, jest między ozdobami najważniejsza, wystawa zaś sceniczna stanowi wprawdzie środek wzruszający duszę, ale ze sztuką i z istotą kunsztu poetyckiego pozostaje w związku najdalszym, gdyż tragedia z istoty swej obejdzie się bez współzawodnictwa o nagrodę i bez aktorów, a nadto w wykonaniu wystawy scenicznej większe ma znaczenie biegłość zarządcy teatru niż sztuka poetów.

## ROZDZIAŁ VII

A roztrząsnąwszy to, chcemy mówić teraz, jaki powinien być układ zdarzeń, gdyż to jest pierwsze i najważniejsze zadanie tragedii. Jest zaś dla nas rzeczą niezawodną, że tragedia jest naśladowaniem akcji skończonej i całej, mającej określoną rozciągłość — bo jest także całość nieposiadająca żadnej oznaczonej rozciągłości. A całością jest wszystko, co ma początek i środek i koniec. Początkiem zaś jest to, co niekoniecznie po czymś innym samo następuje, ale po którym coś drugiego z natury rzeczy znajduje się albo powstaje; końcem, przeciwnie, jest to, co po czymś innym z natury rzeczy samo znajduje się, bądź to koniecznie, bądź zwykle, a po nim już niczego innego nie ma; środkiem znowu jest to, co i samo po czymś innym jest i po nim jeszcze coś drugiego. Fabuły zatem dobrze ułożone nie powinny ani skądkolwiek bądź zaczynać się, ani na czymkolwiek bądź kończyć, ale do określeń powyżej podanych stosować się powinny. A nadto ponieważ obraz piękny i wszelka rzecz, która jest złożona z pewnych części, nie tylko powinna je mieć uporządkowane, ale i wielkość musi mieć niedowolną — piękno bowiem na wielkości i porządku polega i dlatego ani obraz zbyt mały nie może być piękny, bo pogląd w niedostrzegalnym prawie czasie powstający miesza się, ani zbyt wielki, bo nie powstaje (1451 a) przy tym pogląd, ale dla patrzących znika jedność i całość z poglądu, np. gdyby obraz miał dziesięć tysięcy stadiów<sup>47</sup>. Dlatego podobnie jak rzeczy i obrazy muszą mieć pewną wielkość i ona powinna dać się łatwo objąć, tak i w fabułach musi być pewna rozciągłość i ona powinna dać się łatwo uprzytomnić. Ograniczenie rozciągłości ze względu na współzawodnictwo i na wrażenie sceniczne nie jest rzeczą sztuki. Gdyby bowiem miało między sobą współzawodniczyć sto tragedii, współzawodniczyłyby przy klepsydrach<sup>48</sup>, jak się to niekiedy mówi. Z istoty zaś rzeczy wynika określenie, że fabuła dłuższa, o ile jest jasna, piękniejsza zawsze będzie co do wielkości. Wyrażając się zaś po prostu: długość, w jakiej według prawdopodobieństwa albo konieczności wydarza się w następstwie idących po sobie wypadków przejście z nieszczęścia w szczęście albo ze szczęścia w nieszczęście — takie określenie wielkości fabuły jest dostateczne.

## ROZDZIAŁ VIII

A fabuła stanowi jedność nie wtenczas, jak niektórzy mniemają, jeżeli do jednej osoby się odnosi, na jedną bowiem niezmiernie wiele rzeczy przypada, z których nie wszystkie razem jakąś jedność stanowią. A tak i czyny jednostki liczne są, a z nich żadna jeszcze ich jedność nie wypływa. I dlatego błąd popełniają widoczny wszyscy poeci, którzy *Herakleidę*, *Tezeidę*<sup>49</sup> i inne podobne potworzyli poematy. Sądzą oni mianowicie, że ponieważ jeden był Herakles, powinna i fabuła o nim być jednością. A Homer, jak i pod innymi względami odznacza się, tak i w tej mierze trafnie widział bądź przez biegłość w sztuce, bądź przez zmysł wrodzony; tworząc bowiem *Odyseję* nie umieścił w niej wszystkiego, co

<sup>47</sup>stadion (gr.) — starożytna grecka długości, równa 600 stopom, zależnie od regionu odpowiadająca ok. 160–210 m. [przypis edytorski]

<sup>48</sup>współzawodniczyłyby przy klepsydrach — W sądzie miała każda z procesujących się stron czas do mówienia ograniczony klepsydrą, tj. zegarem wodnym. [przypis tłumacza]

<sup>49</sup>„Herakleida”, „Tezeida” — Epopeję *Herakleida* utworzyli: Kynajthon (ok. 750 p.n.e.), Pejsander (ok. 645 p.n.e.) i Panyasis za czasów wojen perskich; *Tezeidę* Zopyros, za czasów Pizystrata prawdopodobnie, i Difilos. [tytuły dzieł wskazują, że były to poematy epickie o czynach mitycznego mocarza Heraklesa oraz ateńskiego herosa Tezeusza; red. WL] [przypis tłumacza]

się Odyseuszowi zdarzyło, np. że zraniony został na Parnasie<sup>50</sup> i że szaleństwo udawał podczas zbierania się wyprawy wojennej<sup>51</sup>, z których to zdarzeń żadne nie było koniecznym albo naturalnym skutkiem innego zdarzenia, ale ułożył *Odyseję* na podstawie, jakbyśmy wyrazili się, jednej akcji, a podobnie także i *Iliadę*. Jak zatem i w innych sztukach naśladowczych naśladowanie jedno w jedności przedmiotu ma swoje źródło, tak i fabuła, ponieważ naśladowaniem jest akcji, powinna utrzymać tę jej jedność i całość, a zdarzenia w skład jej wchodzące powinny w niej tak być spojone, żeby przez przestawienie albo odjęcie jednej rozerwana i zburzona została całość, bo co przez dodanie albo usunięcie różnicy nie sprawia, nie jest żadną całości częścią.

## ROZDZIAŁ IX

A z tego, co się powiedziało, i to także jasno wypływa, że zadaniem poety nie jest opowiadanie zdarzeń, jakie zaszły, ale zdarzeń, jakie by zająć były mogły i jakie są możliwe, czy to z prawdopodobieństwa, czy z konieczności. (1451 b) Historyk bowiem i poeta nie tym różnią się między sobą, że w wierszach opowiadają albo nie w wierszach, gdyż dzieło Herodota<sup>52</sup> wierszami ułożyć by można i historia pozostałaby nie mniej historią, czy to w wierszach, czy bez nich — ale różnica zachodzi w tym, że jeden opowiada zdarzenia, jak zaszły, a drugi, jakby zająć były mogły. I dlatego to jest poezja bardziej filozoficzna i głębsza niż historia, poezja bowiem ogół raczej ujmuje, a historia szczegóły opowiada. A cechą ogólności jest wskazywać, jak i jakiemu rodzajowi człowieka stosownie jest mówić albo czynić coś według prawdopodobieństwa albo z konieczności — i do tego właśnie zmierza poezja, przydając imiona bohaterom. Cechą zaś szczególności jest wskazywać, co np. Alkibiades<sup>53</sup> działał albo czego doznał. I to też uwidoczniło się już w komedii. Komediopisarze bowiem, ułożywszy fabułę podług<sup>54</sup> prawdopodobieństwa, dokładają potem odpowiednie imiona, nie biorąc, jak jambografiowie, pewnych znanych osób. W tragedii zaś trzymają się ściśle imion historycznie przekazanych. A przyczyna ta jest, że co możliwe, to wiarogodne; co zatem nie zdarzyło się, w możliwość tego nie wierzymy jeszcze, a co zdarzyło się, to oczywiście możliwe jest, bo gdyby było niemożliwe, nie byłoby się zdarzyło. Wszelako są i w niektórych tragediach między imionami jedno albo dwa znane, a inne wymyślone, w innych zaś żadne nie jest znane, jak w *Anteosie* Agatona<sup>55</sup>. W tragedii tej mianowicie zarówno zdarzenia, jak imiona są wymyślone, a przecież sprawia ona przyjemność. Dlatego nie należy bezwzględnie trzymać się przechowanych przez tradycję podań, na których osnute są tragedie ogólnie podziwiane. A jest i śmiesznie trzymać się tego, gdyż rzeczy nawet znane są znane niewielu, a mimo to sztuka sprawia przyjemność wszystkim. Jasno więc pokazuje się stąd, że poeta powinien raczej poetą być w fabułach niż w wierszach, o ile poetą jest ze względu na naśladowanie i naśladowuje działania. Chciałby mu zatem przyszło utwór ułożyć na podstawie zdarzeń już zaszłych, nie mniej poetą

<sup>50</sup>*Parnas* — masyw górski w środkowej Grecji, niedaleko Delf, w mit. gr. siedziba Apolla i Muz. [przypis edytorski]

<sup>51</sup>*tworząc (...)* „Odyseję” nie umieścił w niej wszystkiego, co się Odyseuszowi zdarzyło, np. że zraniony został na Parnasie i że szaleństwo udawał podczas zbierania się wyprawy wojennej — O zranieniu Odyseusza mowa jest w *Odysei* XIX 428–466, ale tylko epizodycznie; nie ma zaś nigdzie w Homerze wzmianki o udawaniu jego szaleństwie, przez które uwolnić się chciał od współudziału w wyprawie trojańskiej. [przypis tłumacza]

<sup>52</sup>*Herodot z Halikarnasu* (ok. 484–ok. 426 p.n.e.) — historyk grecki, nazywany „ojcem historii”, autor pierwszego zachowanego greckiego dzieła prozą pt. *Dzieje*, opisującego w 9 księgach wojny grecko-perskie oraz zawierającego cenne informacje o geografii, historii, wierzeniach i obyczajach Hellady oraz różnych krajów wchodzących wówczas w skład imperium perskiego, a także ludów ościennych. [przypis edytorski]

<sup>53</sup>*Alkibiades* (450–404 p.n.e.) — wódz i polityk ateński, w młodości uczeń Sokratesa; przystojny, bardzo uzdolniony i ambitny, prowadził wystawny tryb życia; zwolennik agresywnej polityki zagranicznej, odegrał kluczową rolę w drugiej połowie wojny peloponeskiej: w 415 nakłonił Ateńczyków do podjęcia fatalnej w skutkach wyprawy na Sycylię; oskarżony o świętokradztwo, zbiegł z wysłanego po niego statku i przeszedł na stronę Sparty, która dzięki jego radom odniosła znaczne sukcesy w walce przeciw Atenom; utracił przychyłość króla spartańskiego i w 412 udał się do Persji, gdzie został doradcą satrapy Tissafernesa, przekonując go, żeby zaniechał dotychczasowego popierania Sparty i wsparł Ateńczyków, dzięki czemu Persowie skorzystają na osłabieniu obu stron konfliktu; uzyskał przebaczenie w ojczyźnie i powrócił do Aten, gdzie powierzono mu dowództwo nad flotą, po czym ponownie popadł w niełaskę po zakończonej klęską bitwie pod Notion; po ostatecznym zwycięstwie Sparty uciekł do Persji, gdzie został zamordowany. [przypis edytorski]

<sup>54</sup>*podług* (daw.) — według. [przypis edytorski]

<sup>55</sup>w „*Anteosie*” *Agatona* — Tragedia nam nieznaną; *Agaton*: współczesny Platona. [przypis tłumacza]



jest, bo z tych zdarzeń niektóre mogą być bardzo dobrze takie, jakie prawdopodobnie stać się mogły i były możliwe; o tyle też ów twórca jest w tej mierze poetą.

Spomiędzy zaś fabuł i akcji prostszych najgorsze są te, które są ułożone epizodycznie. Fabułą zaś tego rodzaju nazywam taką, w której epizody nie następują po sobie według prawdopodobieństwa albo z konieczności. I takie utwory dają poeci gorsi sami z siebie, a lepsi z przyczyny gry teatralnej. Współbiegając się bowiem o pierwszeństwo i rozszerzwszy fabułę wbrew treści nawet, (1452 a) zmuszeni są częstokroć zepsuć porządek<sup>56</sup>.

A naśladowanie jest nie tylko naśladowaniem akcji w sobie skończonej, ale także spraw budzących trwogę i litość, to zaś najłatwiej<sup>57</sup> dzieje się, kiedy się dzieje wbrew oczekiwaniu, a jeszcze więcej wtenczas, kiedy się dzieje wbrew oczekiwaniu przez związek zdarzeń. Bo nadzwyczajność uwydatni się w takim razie bardziej, niż gdyby bez przyczyny i przypadkowo coś się działo; wszakże i ze zdarzeń przypadkowych te wydają się najbardziej nadzwyczajne, które mają pozór, jakoby stały się umyślnie, jak kiedy np. posąg Mitysa w Argos zabił mordercę tegoż, runąwszy na patrzącego<sup>58</sup>; wydaje się bowiem, że to nieprzypadkowo się stało. Dlatego bez wątpienia fabuły tego rodzaju muszą być piękniejsze.

## ROZDZIAŁ X

A z fabuł jedne są proste, drugie zawikłane, gdyż i akcje, których naśladowaniem są fabuły, same już takie są właśnie. Prostą zaś nazywam akcję, w której przebiegu ciągłym i stanowiącym według określenia powyższego jedność, przejście<sup>59</sup> dzieje się bez przełomu albo rozpoznania; zawikłana zaś jest taka, w której dzieje się przejście przez przełom albo rozpoznanie, albo przez jedno i drugie. A wynikać z powinno z samego układu fabuły, tak aby wypływało z poprzednich zdarzeń z konieczności bądź według prawdopodobieństwa. Wielka to bowiem różnica, czy dzieje się coś w wyniku pewnych zdarzeń, czy tylko po nich.

## ROZDZIAŁ XI

A przełom jest to przejście do czegoś, co dokonywanym czynom jest przeciwne w sposób powyżej podany, i to, jak się powiedziało, według prawdopodobieństwa albo z konieczności. W *Edypie* np. ten, który przyszedł w zamiarze ucieśnienia Edypa i uwolnienia go od obawy przed pożyciem z matką, skoro wyjawiał, kim jest, sprawił przeciwny skutek<sup>60</sup>. A w *Lynkeusie*, gdy bohatera na śmierć prowadzono i Danaos towarzyszył mu w zamiarze odebrania mu życia, zdarza się wskutek dokonanych czynów, że ten zginął, a tamten przy życiu się utrzymał<sup>61</sup>.

<sup>56</sup>Spomiędzy zaś fabuł i akcji prostszych... — Ustęp ten począwszy od „Spomiędzy zaś” należy przenieść do rozdz. XVIII. [przypis tłumacza]

<sup>57</sup>ładnie (daw.) — łatwo; oczywiście. [przypis edytorski]

<sup>58</sup>posąg Mitysa w Argos zabił mordercę tegoż, runąwszy na patrzącego — Argejczyk Mityś miał zginąć wśród rozruchów politycznych, a o wypadku tutaj wspomnianym mówi także Plutarch: *O późnym wymierzaniu kary przez bóstwo* (*Moralia* 553 D). [przypis tłumacza]

<sup>59</sup>przejście — Przez przejście mamy rozumieć zmianę nieszczęścia w szczęście albo odwrotnie; stanie się ono przełomem wówczas, gdy osoba działająca w pewnym celu dokona mimowiednie czegoś wręcz przeciwnego, jak to określone jest na początku następnego rozdziału. [przypis tłumacza]

<sup>60</sup>W „*Edypie*” np. ten, który przyszedł w zamiarze ucieśnienia Edypa — zob. Sofokles, *Król Edyp* 1002 i nast. [Edyp, syn króla i królowej Teby, z powodu przepowiedni został jako niemowlę porzucony przez rodziców na śmierć; uratowany przez pasterza, wychowywał się jako syn króla Koryntu, Polybosa, i jego żony Meropy. Kiedy dowiedział się o wyroczni, że zabije ojca i poślubi matkę, porzucił Korynt. Podczas wędrówki zabił w kłótni nieznanego starca, który w rzeczywistości był jego ojcem. Kiedy rozwiązał zagadkę Sfinksa i uratował Teby przed potworem, w nagrodę został obwołany królem i poślubił wdowę po swoim poprzedniku, swoją prawdziwą matkę. W tragedii Sofoklesa, przedstawiającej późniejsze wydarzenia, przybyły z Koryntu posłaniec powiadamia Edypa o śmierci Polybosa i wzywa do objęcia tronu. Edyp opowiada mu o przepowiedni i swojej obawie, że jeśli powróci, mimo śmierci ojca wciąż może spełnić się druga część przepowiedni. Posłaniec, chcąc go uspokoić, wyjawia mu, iż nie był dzieckiem Polybosa i Meropy, ale ich przybranym synem, przyniesionym niegdyś z obczyzny; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>61</sup>w „*Lynkeusie*”, gdy bohatera na śmierć prowadzono... — *Lynkeus*, utwór Teodektesa z Faselis, który żył współcześnie z Arystotelesem. Nieznanej nam tragedii treść taka była mniej więcej: Hypermestra nie usłuchała ojca swego Danaosa, który rozkazał jej, aby męża (*Lynkeusa*) zabiła; owszem, strzegła go przed wszelkimi zasadzkami, aż Danaos dowiedział się, że Hypermestra ma syna Abasa. Danaos rozkazuje *Lynkeusa*, a prawdopodobnie *Hypermnestrę* i *Abasa* na śmierć prowadzić i sam im towarzyszy. Ale ta właśnie okoliczność stała

A rozpoznanie, jak nazwa wskazuje, jest to przejście z niewiedzy w poznanie, albo w zaprzyczenie się lub znienawidzenie się osób na szczęście albo na nieszczęście przeznaczonych; najpiękniejsze zaś rozpoznanie jest, kiedy równocześnie przełom powstaje, jak to jest w *Edypie*. Są wprawdzie i inne rodzaje rozpoznania, bo wobec przedmiotów, i to jakichkolwiek zdarza się niekiedy rozpoznanie, o jakim mowa, i również zachodzi ono wówczas, kiedy przekonywają się ludzie, czy ktoś uczynił coś, czy nie. Jednakże najważniejsze fabule i akcji jest rozpoznanie takie, o jakim powyżej się nadmieniono. Ono bowiem wraz z przełomem albo litość wzbudzi, (1452 b) albo trwożę, a tragedia jest z zasady takich właśnie zdarzeń naśladowaniem, nadto zaś i nieszczęście, i szczęście w takich także powstanie warunkach.

Ponieważ więc rozpoznanie jest rozpoznaniem pewnych osób, zdarzy się raz rozpoznanie jednej tylko osoby przez drugą, kiedy się okaże, kim jest jedna z nich, drugi raz obu wzajemnie poznać się przyjdzie, jak np. Ifigenia przez Orestesa rozpoznana została wskutek wysłania listu, dla Ifigenii zaś potrzeba było innego sposobu, aby rozpoznała Orestesa<sup>62</sup>.

Dwie zatem fabuły części do rzeczonoego celu zmierzają, tj. przełom i rozpoznanie — a trzecią jest *pathos*<sup>63</sup>. Z nich o przełomie i rozpoznaniu właśnie mówiliśmy, a *pathos* jest to czyn zgnębony albo cierpienie przynoszący, jak np. śmierć wystawiona naocznie i wielkie katusze, i zadawane rany, i tym podobne.

## ROZDZIAŁ XII

Otóż o częściach tragedii, których jako jej postaci używać trzeba, poprzednio mówiliśmy, pod względem zaś ilości i rozróżnienia oddzielnie ustępów są one następujące: *prolog*, *epejsodion*, *eksodos* i pieśni chóru, do których należy *parodos* i *stasimon*. Te części są wszystkim tragediom wspólne, niektórym zaś tylko właściwe są pieśni śpiewane na scenie i pieśni nazywane komosami. A prolog jest to cała część tragedii przed pojawieniem się chóru, *epejsodion* to cała część tragedii pomiędzy całymi pieśniami chóru, a *eksodos* to cała część tragedii, po której pieśni chóru już nie ma. Spomiędzy zaś pieśni chóru jest *parodos* pierwszą recytacją całego chóru, a *stasimon* pieśnią chóru bez wierszy anapestycznych<sup>64</sup> i trochaicznych, zaś *komos* jest to wspólna pieśń żałobna chóru i osób na scenie.

O częściach zatem tragedii, których używać trzeba, poprzednio mówiliśmy, pod względem zaś ilości i rozróżnienia oddzielnie ustępów, są częściami tragedii ustępy co dopiero wymienione<sup>65</sup>.

## ROZDZIAŁ XIII

Z porządku rzeczy wypada dodać do uwag właśnie poczynionych przestrogi, ku czemu zmierzać i czego strzec się powinni układający fabuły i jakim sposobem osiągnie się cel tragedii. Skoro zatem układ tragedii najpiękniejszej powinien być nie prosty, ale zawikłany i ponieważ powinien być naśladowaniem spraw wzbudzających trwożę i litość, gdyż to jest właściwością naśladowania w tym rodzaju przeprowadzonego, rzeczą jest jasną najprzód, że nie należy wprowadzać ani ludzi cnotliwych, jak stają się ze szczęśliwych

---

się powodem, że go oskarżono o zamierzone zabójstwo i że przez Argiwów na śmierć został skazany. [przypis tłumacza]

<sup>62</sup>Ifigenia przez Orestesa rozpoznana została wskutek wysłania listu... — zob. Eurypides, *Ifigenia w Taurydzie* 747–821. [Ifigenia, siostra Orestesa, miała zostać przez własnego ojca złożona na ofiarę Artemidzie, lecz w ostatnim momencie bogini uratowała ją od śmierci na ołtarzu, zastąpiła ją lanią i przeniosła do dalekiej Tauridy. Od ponad 10 lat żyje jako kapłanka Artemidy z dala od ojczyzny. Służba świątynna chwytą dwójkę cudzoziemców i przyprowadza do niej, by zgodnie ze swoim zwyczajem w akcie zemsty za dawną krzywdę złożyła ich na ofiarę. Jak się okazuje, nieznajomi pochodzą z jej rodzinnego miasta, więc Ifigenia chce uwolnić jednego z nich i przekazać za jego pośrednictwem list do brata. Treść pisma, odczytana przez nią na głos, na wypadek, gdyby posłaniec utracił list, ujawnia jej tożsamość. W odpowiedzi Orestes, ujawniając się jej, jako dowód swojej tożsamości przytacza zdarzenia z młodości w rodzinnym domu; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>63</sup>Dwie zatem fabuły części do rzeczonoego celu zmierzają (...) a trzecią jest *pathos* — Przez to przeciwstawienie daje Arystoteles poznać, że *pathos* „do rzeczonoego celu” nie zmierza, tj. nie sprowadza zwrotu niespodziewanego, a tym samym podziwu nie budzi, i że to część fabuły o znaczeniu podrzędniejszym. [przypis tłumacza]

<sup>64</sup>*anapest* — w metryce iloczynowej stopa metryczna składająca się z trzech sylab: dwóch krótkich i jednej długiej. [przypis edytorski]

<sup>65</sup>Rozdział ten cały przerywa zupełnie związek; niepodobna jednak dzisiaj oznaczyć miejsca, w którym się pierwotnie w *Poetyce* znajdował. [przypis tłumacza]

nieszczęśliwymi, bo to ani trwogi nie budzi, ani litości, lecz oburzenie, ani niegodziwych, jak stają się z nieszczęśliwych szczęśliwymi, bo to ze wszystkiego najmniej nadaje się do tragedii, gdyż nie ma tu żadnego z warunków koniecznych, skoro ani nie godzi się z naszym naturalnym uczuciem, (1453 a) ani nie budzi litości i trwogi. Również z drugiej strony człowiek niezmiernie zły nie powinien ze szczęścia popadać w nieszczęście, bo taki układ, chociażby zawierał warunek z naszym naturalnym uczuciem zgodny, nie budziłby jednak litości ani trwogi, gdyż jedno uczucie odnosi się do człowieka niezasłużenie nieszczęśliwego, a drugie do człowieka równego nam, litość mianowicie do człowieka, który nie zasłużył na nieszczęście, a trwoga do takiego, który nam równy; tak, że zdarzenie nie wznieci ani litości, ani trwogi. Pozostaje więc tylko człowiek środek między tamtymi zajmujący<sup>66</sup>. Takim jest ani cnotą nieodznaczający się i prawością, ani przez złość i niegodziwość, lecz przez błąd jakiś w nieszczęście popadający, a należący do ludzi, co żyli w wielkim poważaniu i szczęściu, jak Edyp i Tyestes<sup>67</sup>, i mężowie znamienici z takich pochodzący rodów.

Koniecznością jest zatem, żeby fabuła piękna miała raczej założenie pojedyncze — a nie podwójne, jak to utrzymują niektórzy — i żeby nie było w niej zmiany z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie, ze szczęścia w nieszczęście, i to nie przez niegodziwość, lecz przez błąd wielki człowieka albo takiego, jak go określiliśmy, albo lepszego raczej niż gorszego. Dowodem zaś tego obecny stan rzeczy. Zrazu bowiem poeci pierwsze lepsze fabuły jeden za drugim podawali, teraz zaś układają tragedie najpiękniejsze, ograniczając się do niewielu tylko rodów, np. o Alkmeonie<sup>68</sup>, Edypie<sup>69</sup>, Orestesie<sup>70</sup>, Meleagrze<sup>71</sup>, Tyestesie, Telefosie<sup>72</sup> i o innych, którym przypadło bądź wycierpieć, bądź dokonać strasznych rzeczy. Najpiękniejsza zatem artystycznie tragedia z takiego układu wyjdzie. I dlatego ci, którzy Eurypidesowi<sup>73</sup> czynią zarzuty, że w ten sposób układa tragedie i wiele z nich kończy się nieszczęściem, przez to samo mają zdanie błędne, bo właśnie, jak powiedzieliśmy, tak jest dobrze. Najlepszym zaś tego dowodem, że jeżeli tragedie takie będą dobrze odegrane, wydadzą się na scenie wśród współubiegających się innych najodpowiedniejsze dla swojego zadania; i Eurypides, jakkolwiek z innych względów nie ma rozkładu dobrego, okazuje się w tragiczności najlepszym spośród poetów. A gorszy jest układ uważany przez niektórych za lepszy, który ma podwójne założenie, jak np. *Odyseja*, i który kończy

<sup>66</sup>ani ludzi cnotliwych, jak stają się ze szczęśliwych nieszczęśliwymi... — W zestawieniu tym nie wymienia Arystoteles jeszcze jednej możliwej kombinacji: gdyby człowiek szlachetny z nieszczęśliwego stał się szczęśliwy; ale przejście takie jest w tragedii zupełnie niewłaściwe. Arystoteles uwzględni wypadek ten poniżej, wspominając o tragediach z podwójnym założeniem. [przypis tłumacza]

<sup>67</sup>Tyestes (mit. gr.) — syn Pelopsa i Hippodamei, brat Atreusa, członek królewskiego rodu obłożonego klątwą. Atreus zemścił się na nim za uwiedzenie żony, podając mu w czasie uczytę potrawę przygotowaną z ciała jego synów. [przypis edytorski]

<sup>68</sup>Alkmeon (mit. gr.) — syn Amfiaraosa i Eryfilii; zgodnie z wolą ojca pomścił jego śmierć, zabijając matkę, za co był ścigany przez boginię zemsty, Erynie. [przypis edytorski]

<sup>69</sup>Edyp (mit. gr.) — król Teb, z powodu przepowiedni jako niemowlę porzucony przez rodziców na śmieć; uratowany przez pasterza, wychowywał się jako syn króla Koryntu. Kiedy dowiedział się od wyroczni, że zabije ojca i poślubi matkę, porzucił Korynt. Podczas wędrówki zabił w kłótni nieznanego starca, który w rzeczywistości był jego ojcem. Kiedy rozwiązał zagadkę Sfinksa i uratował Teby przed potworem, w nagrodę został obwołany królem i poślubił wdowę po swoim poprzedniku, swoją prawdziwą matkę. Kiedy dowiedział się, że nieświadomie wypełnił przepowiednię, osłepił się i udał się na wygnanie. [przypis edytorski]

<sup>70</sup>Orestes (mit. gr.) — królewicz mykeński, syn Agamemnona i Klitajmestry, który zgodnie z nakazem Apolla pomścił swojego ojca, zabijając jego morderców: własną matkę i jej kochankę, a następnie był ścigany przez Erynie, boginię zemsty, za przelanie krwi członka rodziny. [przypis edytorski]

<sup>71</sup>Meleager (mit. gr.) — syn Ojneusa, króla Kalidonu i Altei. Jego matka otrzymała prorocstwo, według którego jej nowo narodzony syn miał żyć tak długo, póki nie spali się głównia płonąca wówczas w domowym ognisku. Altea szybko wyjęła głównię z ognia, ugasiła i schowała. Meleager wyrósł na dzielnego młodzieńca, brał udział w wyprawie Argonautów po złote runo oraz zorganizował polowanie na ogromnego dzika kalidońskiego, którego zabił, a skórę z niego podarował Atalancie za to, że pierwsza trafiła dzika. W sporze, jaki powstał z myśliwymi o trofea, przypadkiem zabił swego wuja. Kiedy Altea dowiedziała się, że Meleager zabił jej brata, włożyła żagiew w ogień, powodując śmierć syna. [przypis edytorski]

<sup>72</sup>Telefos (mit. gr.) — syn Heraklesa i Auge, córki króla Tegei, król Myzji, sojusznik Achajów podczas wojny trojańskiej; tytułowy bohater zaginionej sztuki Eurypidesa. Jego matka w zagrożeniu śmiercią ukryła nowo narodzonego syna w górach, gdzie wykarmiła go lania. Tymczasem Auge, cudownie uratowana, została żoną króla Myzji. Wychowany przez pasterzy Telefos, kiedy dorósł, za radą wyroczni udał się na dwór królewski w Myzji, gdzie rozpoznał matkę. Rana, którą podczas wojny trojańskiej zadał Telefosowi Achilles w nogę, nigdy się nie goiła, mogło ją uleczyć jedynie to samo ostrze. [przypis edytorski]

<sup>73</sup>Eurypides (ok. 480–406 p.n.e.) — dramaturg grecki, autor tragedii, uznawany za reformatora gatunku. [przypis edytorski]

się inaczej dla lepszych, a inaczej dla gorszych. Wydaje się zaś lepszy przez miękkość publiczności w teatrze; ją bowiem uwzględniają poeci, tworząc podług życzeń widzów. To nie jest jednak przyjemność z tragedii płynąca, ale właściwa raczej komedii. Tam bowiem choćby w fabule znaleźli się najzawzięci przeciw sobie ludzie, jak Orestes i Ajgistos<sup>74</sup>, w końcu stają się przyjaciółmi i żaden nie ginie przez drugiego.

## ROZDZIAŁ XIV

(1453 b) Otóż można wprowadzić trwogę i litość wywołać przez wystawę sceniczną, ale można to uczynić i przez sam skład zdarzeń, co też jest przedniejsze i poetom lepszym właściwe. Bo i bez względu na zmysł widzenia powinna fabuła tak być ułożona, ażeby już słuchając przebiegu zdarzeń, i trwogę można czuć, i litość, wskutek samych tylko zdarzeń. A tego dozna każdy, słuchając podania o Edypie. Wywoływać to zaś przez wystawę sceniczną jest sposobem mniej artystycznym i wymagającym nakładu chorego<sup>75</sup>. Ci zaś, którzy nie trwogę, ale wrażenie cudowności jedynie sprawić usiłują przez wystawę sceniczną, wprowadzają pierwiastek niemający z tragedią nic wspólnego; bo nie należy uganiać się za pierwszą lepszą mającą z tragedii płynąć przyjemnością, ale za przyjemnością tragedii właściwą. A ponieważ poeta powinien starać się o wywołanie przyjemności przez litość i trwogę za pomocą naśladowania wzbudzoną, oczywistą jest rzeczą, że należy to włożyć w same zdarzenia. Oznaczmy zatem, jakie zdarzenia wydają się straszne albo wzbudzające litość. Czyny zaś tego rodzaju muszą być konieczne albo czynami przyjaciół jednych względem drugich, albo czynami nieprzyjaciół, albo ani przyjaciół, ani nieprzyjaciół. Jeżeli więc nieprzyjaciół obok nieprzyjaciela stanie, to czy mu czyni coś złego, czy czynić zamierza, litości nie wzbudzi żadnej oprócz uczucia przez samo cierpienie wywołanego; i również tak będzie, gdy wystąpią ludzie względem siebie obojętni. Ale kiedy cierpienia zadane zdarzą się wśród stosunków ludzi sobie najbliższych — jeżeli np. brat zabija brata albo syn matkę, albo matka syna, albo jeżeli zabić zamysła lub coś podobnego czyni — to właśnie to są zdarzenia, jakich szukać należy. Tylko nie powinno się podać przekazanych zmieniać — mówię zaś np. o zabójstwie Klitajmestry przez Orestesa i Eryfilę przez Alkmeona — należy tylko samemu podania wyszukiwać i pięknie je użytkować. A powiedzmy dokładniej, co rozumieć przez piękne użytkowanie. Otóż czyn mógł być tak dokonany, jak to starożytni wystawiali, z wiedzą i poznaniem jasnym, jak i Eurypides wystawił zabijającą dzieci swoje Medeę<sup>76</sup>. A mógł być także dokonany bez wiedzy, że to czyn straszny i poznanie stosunku bliższego dopiero później nastąpiło — jak Sofoklesa Edyp uczynił — a czyn ten znowu dzieje się poza dramatem, w samej zaś tragedii działa tak Astydama Alkmeon<sup>77</sup>, albo znowu Telegonos w *Zranionym Odyseuszu*<sup>78</sup>. A jest obok tego jeszcze trzeci wypadek, że zamierzający czynić coś okropnego przez nieświadomość, przychodzi do poznania przed dokonaniem czynu. Innego zaś wypadku nadto już nie ma, bo koniecznością jest, że albo ktoś czyni cokolwiek, albo

<sup>74</sup>Ajgistos (mit. gr.) — syn Tyestesa, stryja Agamemnona; kochanek żony Agamemnona, Klitajmestry, której pomógł w zamordowaniu męża po jego powrocie spod Troi. Zginął z ręki Orestesa, syna Agamemnona i Klitajmestry. [przypis edytorski]

<sup>75</sup>choreg (gr.) — zamożny obywatel greckiego miasta-państwa wyznaczony przez władze do wystawienia na własny koszt chóru biorącego udział w agonie (konkursie) teatralnym lub muzycznym, z czym wiązało się dobranie chóru, sfinansowanie jego przygotowania, jak również opłacenie kostiumów, dekoracji, efektów specjalnych i akompaniujących muzyków. Nagrodą za wkład choregów było przyznawanie w Atenach nagród za zwycięskie przedstawienie wspólnie dramaturgom i choregom. [przypis edytorski]

<sup>76</sup>Eurypides wystawił zabijającą dzieci swoje Medeę — zob. Eurypides, *Medea* 1225 i nast. [Medea, czarodziejka, córka króla Kolchidy, pomogła Jazonowi w zdobyciu złotego runa, odpłynęła wraz z nim i została jego żoną. Kiedy Jazon pokochał i chciał poślubić królową Koryntu, Medea zamordowała rywalkę i z nienawiści do ojca swych dzieci zabiła własnych synów, po czym na jego oczach odleciała na czarodziejskim rydwanie z ich ciałami; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>77</sup>Astydama Alkmeon — Astydama, siostrzeniec Ajschylosa, jeden z najplodniejszych tragediopisarzy, z którego dzieł nic się nie dochoowało, wystąpił około roku 390 p.n.e., o tragedii jego *Alkmeon* nic nie wiemy. Alkmeon zabił matkę swoją Eryfilę. [przypis tłumacza]

<sup>78</sup>Telegonos w „Zranionym Odyseuszu” — Telegonos, syn Odyseusza i bogini Kirke, wyruszywszy w celu odszukania ojca, wyładował w Itace i spłądował tę wyspę. W utarczce z Odyseuszem i Telemachem zranił nieznanego ojca śmiertelnie strzałą, która zakończona była ością ryby. *Zraniony Odyseusz* była to według Ateneusa tragedia Cheremona; mowa tu jednak prawdopodobnie o tragedii Sofoklesa *Ὀδυσσεὺς ἀχανθοπλήξ* [*Odyseusz kolcem zraniony*, tragedia Sofoklesa oparta na epickim poemacie o Telenogonosie, z której zachowały się tylko fragmenty; włócznia Telegonosa była zakończona kolcem jadowym płaszczki; red. WL]. [przypis tłumacza]

nie czyni, i czyni albo z wiedzą, albo bezwiednie<sup>79</sup>. Spomiędzy zaś tych wypadków naj-niewłaściwszy jest zamiar uczynienia czegoś z wiedzą, a następnie zaniechanie czynu, bo wypadek taki wywołuje oburzenie, a nie nadaje się do tragedii, cierpienia bowiem w nim nie ma. I dlatego też nikt (1454 a) czegoś takiego nie wprowadza albo bardzo rzadko, np. w *Antygonie* wobec Kreona Hajmon tak postępuje<sup>80</sup>. A działanie z poznaniem położymy na drugim miejscu. Lepiej zaś jest, jeżeli ktoś działa bezwiednie i dopiero po dokonaniu czynu przychodzi do poznania, bo nie towarzyszy temu oburzenie, a poznanie stosunku przeraża. Najlepiej jednak nadaje się wypadek ostatni, a rozumiem taki, jak np. w *Kresfontesie* Meropa syna zabić zamierza, a nie zabija, ale go poznaje<sup>81</sup>, i w *Ifigenii* siostra brata<sup>82</sup>, a w *Helli* syn zamierzający matkę wydać poznał ją<sup>83</sup>. I dlatego, jak już poprzednio powiedzieliśmy, tragedie nowsze niewiele rodów obejmują. Bo przez śledzenie podań nauczono się, wprawdzie nie przez zrozumienie sztuki, ale przypadkowo, w takich właśnie fabułach przygotowywać odpowiednie wrażenie. Zmuszeni są zatem poeci dzisiejsi spotykać się w tych domach, w których zdarzyły się czyny tego rodzaju.

O układzie zatem zdarzeń i jakimi fabuły być powinny, powiedziano dosyć.

## ROZDZIAŁ XV

Co do charakterów zaś, cztery trzeba mieć na oku względy, a jeden z nich i to pierwszy, aby charaktery były szlachetne. A osoba objawi charakter, jeżeli, jak się powiedziało, mowa albo działanie uwidoczni pewien zamiar, jakkolwiek on jest; objawi zaś charakter szlachetny, jeżeli uwidoczni zamiar szlachetny. I w każdym człowieku być tak może, bo i niewiasta jest szlachetna, i niewolnik, a przecież jest tamta widocznie istotą słabszą, a ten w ogólności upośledzony. Drugi zaś wzgląd to charakter z istotą rzeczy zgodny; bo można stworzyć charakter męski, ale niezgodne to z naturą niewiasty, żeby była w równy sposób jak mąż odważna albo straszna. A trzeci wzgląd to charakter wiernie oddany, gdyż to co innego jest, niż wprowadzać charakter szlachetny i z istotą rzeczy zgodny, jak go właśnie określiliśmy. A czwarty wzgląd to charakter jednolity. Chociażby bowiem osoba naśladowana miała mieć niejednolity charakter i takiż charakter poddawała pocie, to przecież jednolicie niejednolity być powinien. A przykładem charakteru nikczemnego wprowadzonego bez konieczności jest przykład taki, jak Menelaosa *Orestesie*<sup>84</sup>, charakteru zaś niewłaściwie i niezgodnie z istotą rzeczy wystawionego: lament Odyseusza w *Scylli*<sup>85</sup> i mowa Melanippy<sup>86</sup>, a charakteru niejednolitego *Ifigenia w Aulidzie*, w niczym bowiem

Kobieta, Sługa

Kobieta, Odwaga

<sup>79</sup>Innego zaś wypadku nadto już nie ma, bo koniecznością jest, że albo ktoś czyni cokolwiek, albo nie czyni, i czyni albo z wiedzą, albo bezwiednie — Właśnie z zestawienia tego wynika, że jest jeszcze wypadek czwarty, ten, o którym Arystoteles zaraz w następnym mówi zdaniu, uznając go za najniewłaściwszy. [przypis tłumacza]

<sup>80</sup>w „Antygonie” wobec Kreona Hajmon tak postępuje — zob. Sofokles, *Antyгона* 1281 i nast. [Hajmon, syn Kreona, prosi ojca o litość dla Antygony, swojej narzeczonej, a kiedy jego prośby okazują się bezskuteczne, zapowiada, że śmierć Antygony pociągnie za sobą inny zgon. Kreon rozumie to jako groźbę pod swoim adresem, tymczasem Hajmon na wieść o śmierci swej wybranki popełnia samobójstwo; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>81</sup>w „Kresfontesie” Meropa syna zabić zamierza, a nie zabija, ale go poznaje — *Kresfontes*, tragedia Eurypidesa, z której tylko urywki się dochowały. Treść jej była następująca: Kresfontes, król Mesenii, został przez jakiegoś uzurpatora pozbawiony tronu i wraz z dwoma starszymi synami zabity. Najmłodszy, Telefontes, dostał się za staraniem matki Meropy do Etolii i przechowywał się tam w domu przyjaciół. Meropa zmuszona została poślubić tyrana. Telefontes powraca w celu zrzucenia go z tronu, udaje zabójcę Telefontesa i o mało wskutek tego nie traci życia przez oburzoną matkę; sprawa jednak wyjaśnia się jeszcze na czas, układają razem plan zamordowania tyrana, co też pomyślnie dokonane zostało. [przypis tłumacza]

<sup>82</sup>w „Ifigenii” siostra [zamierza zabić] brata — zob. Eurypides, *Ifigenia w Taurydzie* 809–830. [przypis tłumacza]

<sup>83</sup>w „Helli” syn zamierzający matkę wydać poznał ją — Tragedia *Helle* zupełnie jest nieznaną. Najlepiej jednak nadaje się wypadek ostatni... — Jakkolwiek Arystoteles uznaje za najlepszy wypadek, w którym czyn straszny zamierzony nie przychodzi do skutku przez to, że osoby się poznają, nie pozostaje to w żadnej sprzeczności ze zdaniem, że najlepsza tragedia jest ta, w której przez przełom jest przejście ze szczęścia w nieszczęście, gdyż *pathos*, chociaż jest jedną z trzech części fabuły, nie jest według Arystotelesa częścią w tragedii niezbędnie potrzebną, po wtóre niekoniecznie potrzebną w miejscu, gdzie główny w tragedii węzeł, jak to pokazują i przykłady przytoczone. [przypis tłumacza]

<sup>84</sup>*Orestes* — Tragedia Eurypidesa. [przypis tłumacza]

<sup>85</sup>„Scylla” — Utwór wcale nieznaną. [zapewne zaginiony dytyramb Tymoteusza wzmiankowany także w rozdz. XXVI; lament Odyseusza po stracie towarzyszy porwanych przez żarłocznego potwora uznaje Arystoteles za niemęski, nieprzystający do charakteru bohatera; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>86</sup>*Melanippa* — Były dwie tragedie Eurypidesa ten sam noszące tytuł; tutaj mowa o Melanippie „mądrej”. Eol, syn Hellena i Hippe, córka mądrego centaura Chejrona, mieli córkę Melanippę. Mądrość odziedziczoną po ojcu przekazała Hippe swej córce. Ta podczas jednorocznej nieobecności ojca została przez Posejdoną matką



niepodobna jest jako błagająca występującej później<sup>87</sup>. A należy w charakterach także, podobnie jak w układzie zdarzeń, starać się zawsze albo o konieczność, albo o prawdopodobieństwo, ażeby człowiek taki a taki tak a tak mówił albo działał bądź z konieczności, bądź według prawdopodobieństwa, i ażeby to a to po tym a po tym działo się bądź z konieczności, bądź według prawdopodobieństwa. Oczywiście więc rzeczą, że i rozwiązanie fabuły z samej fabuły (1454 b) wypływać powinno, a nie jak w *Medei* przez środek mechaniczny<sup>88</sup> i jak w *Iliadzie* rzecz się ma ze sprawą odpłynięcia<sup>89</sup>; jednakże takiego mechanicznego środka używać można w zdarzeniach zaszłych poza obrębem dramatu, bądź w tym, co poprzednio stało się, a czego wiedzieć nie można, albo co stanie się później, a co wymaga zapowiedzenia i rozgłoszenia. Przypisujemy to bowiem bogom, że wszystko widzą. A nie powinno być w zdarzeniach nic trudnego do pojęcia, chyba w wypadkach poza obrębem tragedii, np. w Sofoklesa *Edypie*<sup>90</sup>. Ponieważ zaś tragedia jest naśladowaniem charakterów lepszych, powinniśmy pójść za przykładem dobrych malarzy: wszakże i oni naśladowując postać właściwą przez oddawanie podobieństwa, piękniejsze odtwarzają postacie. A tak i poeta naśladowujący osoby gniewliwe i lekkomyślne i z innymi tym podobnymi wadami w charakterze, powinien je mimo to szlachetnymi uczynić. Przykład taki zawziętości daje Agaton<sup>91</sup> i Homer w Achillesie.

Na te względy zatem uważać potrzeba, a prócz tego na warunki wystawy scenicznej, które obok względów wypływających koniecznie z natury rzeczy, związane są z kunsztem poetyckim. Można bowiem i w nich błędzić częstokroć — a była o nich mowa obszernie w wydanych rozprawach<sup>92</sup>.

## ROZDZIAŁ XVI

Czym zaś jest rozpoznanie, powiedziano poprzednio. A spomiędzy rodzajów rozpoznania pierwszy, najmniej artystyczny, którego najczęściej używają przez nieudolność, to rozpoznawanie ze znamion zewnętrznych. Z tych zaś jedne są przyrodzone, jak „dzida, którą mają mężowie z ziemi zrodzeni”<sup>93</sup>, albo gwiazdy, o jakich mowa w Karkinosa *Tjeste-*

---

bliźniaków, które za radą boga do stajni krowiej odnieść kazala. Dzieci karmione przez krowy uważano za nienaturalny płód ich, a Eol postanowił je spalić. Melanippa przynosi je ubrane w żałobne szaty, chcąc je jednak zachować od śmierci, wygłasza długą mowę z wyszukaniem i naciągniętym rozumowaniem, wykazuje, że to przesąd niefilozoficzny i ciemny czuć wstręt do takich istot i że może krowy w sposób zupełnie naturalny zostały matkami ludzkich dzieci. Z tragedii tej dochowały się tylko urywki. [przypis tłumacza]

<sup>87</sup>*Ifigenia w Aulidzie, w niczym bowiem niepodobna jest jako błagająca występującej później* — Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie* 1213 i nast., 1368 i nast. *A przykładem charakteru...* — Arystoteles nie przytoczył przykładu na charakter niewiernie oddany. [przypis tłumacza]

<sup>88</sup>*rozwiązanie fabuły z samej fabuły wypływać powinno, a nie jak w „Medei” przez środek mechaniczny* — zob. Eurypides, *Medea* 1310 i nast. [Medea ucieka z ciałami zabitych przez siebie synów na latającym rydwanie; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>89</sup>*w „Iliadzie” rzecz się ma ze sprawą odpłynięcia* — Homer, *Iliada* II 155 i nast. [Achajowie mają zamiar porzucić oblężenie Troi i odpłynąć do domu, gdy powstrzymuje ich nagle pojawienie się Ateny; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>90</sup>*nie powinno być w zdarzeniach nic trudnego do pojęcia, chyba w wypadkach poza obrębem tragedii, np. w Sofoklesa „Edypie”* — Sofokles, *Król Edyp* 103 i nast. [akcja dramatu rozpoczyna się długo później, jednak dopiero po nastaniu zarazy i oznajmieniu przez wyrocznię Apollina, że klęska nie ustanie, dopóki mieszkańcy Teb nie pomszczą zabitego poprzedniego władcy, król Edyp wypytuje o okoliczności tej śmierci; stopniowe wyjaśnianie tej tragicznej zagadki stanowi treść sztuki; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>91</sup>*Przykład taki zawziętości daje Agaton* — Mowa tu o znanej nam tylko z urywków tragedii Agatona *Telefos*. [przypis tłumacza]

<sup>92</sup>*była o nich mowa obszernie w wydanych rozprawach* — Mowa o dziele *O poetach*. Cały zresztą rozdział ten powinien być pomieszczony dopiero po rozdziale XVI, jak się z rozkładu rzeczy okazuje. W rozdz. XVI mowa jest o poznaniu, a zatem o jednej z trzech części fabuły, a dopiero po ukończeniu rzeczy o fabule przychodzi kolej na rozbiór charakterów. Nadto spodziewalibyśmy się po ukończeniu rozbioru *pathosu* i poznania jeszcze rozprawy o przełomie, której w dzisiejszym tekście już nie ma. [przypis tłumacza]

<sup>93</sup>*jedne [znamiona] są przyrodzone, jak „dzida, którą mają mężowie z ziemi zrodzeni”* — Wyróśli z ziemi z zasiewu smoczych zębów uzbrojeni rycerze mieli nosić na ciele znak dzidy. Cytat przytoczony wzięty jest z nieznanego nam utworu. [Mityczny heros Kadmos po zabiciu smoka za radą Ateny zasiał w ziemi jego zęby, z których wyrosło plemię uzbrojonych wojowników. Kadmos rzucił między nich kamień, wskutek czego zaczęli ze sobą walczyć. Pięciu pozostałych przy życiu pomogło mu wybudować twierdzę Kadmeę, u podnóża której powstało miasto Teby. Znamię w kształcie dzidy nosili potomkowie wojowników zrodzonych ze smoczych zębów, tebańska arystokracja. Zapewne po tym znaku Kreon rozpoznał syna Hajmona i Antygonę w zachowanej tylko we fragmentach tragedii *Antyгона* Eurypidesa; red. WL] [przypis tłumacza]

się<sup>94</sup>, a inne nabyte, i z tych znowu jedne na samym ciele widoczne, jak blizny, a drugie z zewnątrz przybrane, jak naszyjniki i inne tym podobne, jak np. w *Tyro* przychodzi do skutku rozpoznanie przez wannę<sup>95</sup>. A i tych znamion używać można albo lepiej, albo gorzej, jak np. Odyseusz po bliźnie inaczej został poznany przez niańkę, a inaczej przez świniopasów<sup>96</sup>. Są bowiem rodzaje rozpoznania użyte dla pozyskania wiary, mniej artystyczne, i są takie wszystkie tym podobne, a inne, przychodzące do skutku przez przełom, jak w *Niptrach*<sup>97</sup>, są lepsze.

Drugi zaś rodzaj tej samej wartości to rozpoznanie umyślnie przez poetę stworzone i dlatego nieartystyczne. Orestes np. w *Ifigenii* dał poznać, że jest Orestesem; ona bowiem uczyniła to przez list, on zaś sam mówi, czego poeta chce, a nie czego fabuła wymaga<sup>98</sup>, i dlatego rozpoznanie takie graniczy poniekąd z wymienionym błędem, bo mógł być również mieć na sobie pewne oznaki. I w Sofoklesa *Tereusie* mowa czółna tkackiego tutaj także należy<sup>99</sup>.

Trzeci znowu rodzaj wtenczas zdarza się, jeżeli postrzegający poznaje kogoś wskutek jakiegoś wrażenia otrzymanego (1455 a) przez przypomnienie, jak w *Cypryjczykach* Dikajogenesa<sup>100</sup>. Spozrzęglszy bowiem popiersie, zapłakał, a w *Opowiadaniu u Alkinoosa* także, bo cytarzysty słuchając, na wspomnienia owe łzy wylewać zaczął<sup>101</sup>, i stąd przyszło tu i tam do rozpoznania.

A czwarty rodzaj to rozpoznanie za pomocą rozumowania, np. w *Choeforach*: że przybył ktoś podobny, a podobny nikt inny nie jest oprócz Orestesa, on zatem przybył<sup>102</sup>. Podobnie i Polyidosa, zwanego sofistą, myśl co do Ifigenii; bo to prawdopodobne Orestesa rozumowanie: że jeżeli siostra na ofiarę poszła, i jemu zapewne to samo się przytrafi<sup>103</sup>. A w Teodektesa *Tydeusie*, że przyszedłszy w zamiarze znalezienia syna, sam ginie. I także rozpoznanie jest w *Finidach*; zobaczywszy bowiem miejsce, rozumowały sobie, że los tutaj zginąć im przeznaczył, bo w tym również miejscu porzucone zostały<sup>104</sup>.

A jest także jeszcze rozpoznanie powstające z mylnego wniosku osoby drugiej, jak w *Odyseuszu*, *falszywym pośle*. Tu bowiem Odyseusz sądził, że tamten drugi poznał łuk, którego nie widział; że zaś poeta wprowadził przez to domniemane rozeznanie przy-

<sup>94</sup>gwiazdy, o jakich mowa w *Karkinoso* „Tyestesie” — Karkinos młodszy (ok. 400 p.n.e.); tragedia jego *Tyestes* jest nam nieznana. Podanie mówi, że Pelopidzi mieli na łopatkach błyszczące jak kość słoniowa miejsca, jak gdyby gwiazdy, odziedziczywszy znak ten od Pelopsa pradziada, który miał łopatkę z kości słoniowej [Pelopidzi to potomkowie Pelopsa, syna Tantala, ród obłożony klątwą. Pelops jako dziecko został zabity przez ojca i podany na ucicie bogów, a następnie, na polecenie Zeusa, wskrzeszony przez Hermesa. Zjedzony przez boginię Demeter kawałek łopatki Pelopsa zastąpiono kością słoniową. Tyestes był synem Pelopsa i Hippodamei]. [przypis tłumacza]

<sup>95</sup>w „*Tyro*” przychodzi do skutku rozpoznanie przez wannę — *Tyro*, nieznana Sofoklesa tragedia. *Tyro* porzuciła zrodzone z Posejdoną dzieci w wannie, po której poznane zostały. [przypis tłumacza]

<sup>96</sup>Odyseusz po bliźnie inaczej został poznany przez niańkę, a inaczej przez świniopasów — zob. Homer, *Odyseja* XIX, 386–475 i XXI 207–227. [niańka sama rozpoznała Odyseusza, myjąc mu nogi, zaś dwóm świniopasom Odyseusz celowo pokazuje swoją bliznę jako dowód swej tożsamości; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>97</sup>„*Niptra*” (gr. lm, dosł.: wody do mycia) — nazwa ustępu *Odysei*, XIX 386–475. [tu chodzi raczej tytuł zaginionej sztuki Sofoklesa, być może tożsamej z tragedią *Odyseusz kółcem zraniony*; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>98</sup>Orestes np. w „*Ifigenii*” dał poznać, że jest Orestesem; ona bowiem uczyniła to przez list... — Eurypides, *Ifigenia w Taurydzie* 747–821. [przypis tłumacza]

<sup>99</sup>I w Sofoklesa „*Tereusie*” mowa czółna tkackiego tutaj także należy — *Tereus*, nieznana nam tragedia. Zhańbiona przez szwagra swego Tereusa Filomela i pozbawiona przez niego języka, porozumiewa się z jego żoną Prokne za pomocą utkanej przez siebie szaty, wrobiwszy w nią obrazy, które wystawiały krzywdę doznana. [przypis tłumacza]

<sup>100</sup>poznaje kogoś wskutek jakiegoś wrażenia otrzymanego przez przypomnienie, jak w „*Cypryjczykach*” *Dikajogenesa* — Dikajogenes i jego tragedia *Cypryjczyki* nieznana. Według domysłu Welckera przybywa Teukros z Cypryjczykami na wyspę Salaminę. Na widok popiersia Ajasa płaczem wybuchnął i stąd poznał go bratanek Eurysakes. [przypis tłumacza]

<sup>101</sup>w „*Opowiadaniu u Alkinoosa*” także, bo cytarzysty słuchając, na wspomnienia owe łzy wylewać zaczął — zob. Homer, *Odyseja* VIII 521 i nast. i IX 1 i nast. [przypis tłumacza]

<sup>102</sup>w „*Choeforach*”: że przybył ktoś podobny, a podobny nikt inny nie jest oprócz Orestesa, on zatem przybył — zob. Ajschylos, *Choefory* [pol. *Ofiarnice*] 161–231. [W dramacie Elektra zauważa na grobie ojca złożony w ofierze pukiel włosów. Domyśla się, że ofiarę złożył ktoś z bliskich, zaś podobieństwo do jej własnych włosów doprowadza ją do wniosku, że był to jej przebywający na wygnaniu brat, Orestes. Potwierdzeniem wydają się ślady stóp, również podobne do jej własnych. Człowiek, który przybył, jest więc Orestesem; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>103</sup>Podobnie i Polyidosa... — Polyidos wcale nam nieznany. [przypis tłumacza]

<sup>104</sup>w Teodektesa „*Tydeusie*” (...) także rozpoznanie jest w „*Finidach*” — Ani *Tydeus*, ani *Finidy* nie są nam znane. [przypis tłumacza]

szle i także samo rozpoznanie, to stało się to przez wniosek mylny<sup>105</sup>. Ale ze wszystkich najlepsze jest rozpoznanie wynikające nadspodziewanie z samych zdarzeń przez prawdopodobieństwo, jak w Sofoklesa *Edypie* i w *Ifigenii* — bo to naturalne, że list mu polecić chciała<sup>106</sup>. I taki sposób poznawania już sam z siebie obejdzie się bez wymyślonych znamion i naszyjników. A drugie po nim miejsce zajmuje rozpoznanie, które powstaje przez rozumowanie.

## ROZDZIAŁ XVII

Fabuly zaś układać i opracowywać wysłowieniem należy tak, ażeby sobie ile możności uprzytomnić to przed oczyma. Tym sposobem bowiem oglądający, jak gdyby sam był przy przebiegu zdarzeń, najjaśniej dopatry się tego, co stosowne, i najmniej ujdą jego uwagi sprzeczności. A dowodem tego zarzut przeciw Karkinosowi podnoszony. Jego bowiem Amfiaraos ze świątyni powracał — i to uszłoby było uwagi widza niepatrzącego, ale na scenie przepadł, gdyż mu to widzowie za złe wzięli<sup>107</sup>. I powinien poeta ile możności nawet i w oznakach uczuć zarazem czynność swą objawiać. Najwięcej bowiem przemawiają do przekonania ci, którzy znajdują się w naturalnym uniesieniu, i najprawdziwiej sroży się oburzeniem porwany i gniewa się gniewem zdjęty. I dlatego poezja idzie najłatwiej w parze z talentem albo z natchnieniem, gdyż w natchnieniu łatwo przenieść się w położenie drugich, a z talentem łączy się zmysł spostrzegawczy. Nie tylko zaś podania, ale i utworzone (1455 b) samodzielnie fabuły powinien poeta zrazu ułożyć w ogólnym zarysie, a potem dopiero wstawiać epizody i rozszerzać jej granice. Mówię zaś o uwzględnieniu ogólnego zarysu, np. w *Ifigenii* tak: Po ofiarowaniu pewnej dziewicy, kiedy sprzed oczu ofiarujących niewidomie<sup>108</sup> zniknęła i przeniesiona została na inne miejsce, gdzie istniało prawo, aby przybywających cudzoziemców bogu ofiarować, dziewica ta została tamże ową ofiarującą kapłanką, a w niejaki czas potem zdarzyło się bratu przybyć do kapłanki (że zaś wyrocznia boga udać mu się tam kazała z powodu jakiegoś przewinienia, to leży poza podaniem, a cel przyjsia poza zarysem ogólnym). A skoro przybył tam i pochwycony, miał już być ofiarowany, dał się poznać — czy to w sposób, jak Eurypides wymyślił, czy jak Polyidos, zupełnie prawdopodobnie przemówiwszy, że nie tylko więc siostrze, ale i jemu przyszło na to, żeby być ofiarowanym. Stąd jego ocalenie. Następnie powinien poeta, dołożywszy imiona, epizody wstawiać, a zważać, aby były w związku z całością, jak np. Orestesa szaleństwo, wskutek którego pochwycony został, i ocalenie jego przez oczyszczenie się. W dramatach więc epizody zamknięte są w szczupłych granicach, a epopcja przez nie właśnie rozszerza się. *Odysei* mianowicie sama osnowa jest mała: Podczas nieobecności czyjejś przez długie lata i kiedy go śledzi Posejdon, a on sam jeden jest, nadto zaś sprawy jego domowe takie, że majątek mu ginie przez zalotników, a na syna jego czyhają — on sam przybył po przygodach i dawszy się niektórym znajomym poznać, zasadzkę urządził i ocalił się, a wrogów zgubił. To zatem jest sama osnowa, a reszta epizody.

<sup>105</sup>jak w „Odyseuszu, fałszywym pośle”... — *Odyseusz, fałszywy poseł* jest również tragedia nam nieznaną. Vahlen taki podaje domysł, chcąc miejsce to wyjaśnić: Odyseusz, nie chcąc być poznany jako Odyseusz, obawia się, że się tego ktoś po jego łuku domyśli. Ale był to wniosek mylny, bo ów ktoś łuku nigdy nie widział. Następstwem mylnego tego rozumowania było, że Odyseusz opowiadał może, jakim sposobem on, nie-Odyseusz, wszedł w posiadanie jego łuku. W przekonaniu, że tym sposobem najpewniej się przed rozpoznanie ubezpieczył, dał przez to właśnie posiadanie łuku owemu komuś podstawę do wniosku, że jest Odyseuszem. [przypis tłumacza]

<sup>106</sup>Ale ze wszystkich najlepsze jest rozpoznanie wynikające nadspodziewanie z samych zdarzeń przez prawdopodobieństwo... — Rodzaj rozpoznania uznany tu za najlepszy jest o tyle w niezgodzie z warunkiem najlepszej tragedii, o którym Arystoteles mówił poprzednio, tj. że zmianą szczęścia w nieszczęście, że zmiany tej nie sprawa zawsze. Pokazuje się zatem, że według Arystotelesa może mieć tragedia najlepszy rodzaj rozpoznania, podobnie jak i najlepszy rodzaj *pathosu*, a nie mieć tego przebiegu, który przez niego za najtragiczniejszy uznany został, czyli wyrażając się po dzisiejszemu: tragedia w całym przebiegu i w zakończeniu mniej tragiczna może zawierać sceny tragiczniejsze, niż tragedie inne, które znowu w całym przebiegu swoim są tragiczniejsze, i na odwrót. [przypis tłumacza]

<sup>107</sup>zarzut przeciw Karkinosowi podnoszony. Jego bowiem Amfiaraos ze świątyni powracał... — Nie wiadomo, o jakiej tragedii Karkinosa mowa. [przypis tłumacza]

<sup>108</sup>niewidomie (daw.) — dziś: niewidocznie. [przypis edytorski]

## ROZDZIAŁ XVIII

W każdej zaś tragedii jedną część stanowi zawiązanie, drugą rozwiązanie. Zdarzenia poza tragedią i niektóre w tragedii stanowią zwykle zawiązanie, reszta rozwiązanie. Zawiązaniem zaś nazywam wszystko od początku aż do ostatka tej części, w której znajduje się zmiana nieszczęścia w szczęście albo szczęścia w nieszczęście, rozwiązaniem znowu wszystko od początku zmiany aż do końca. W *Lynkeusie* np. Teodektesa stanowią zawiązanie zdarzenia poprzednie i schwywanie chłopca, a następnie odprowadzenie ich, a rozwiązanie rozciąga się od potępienia Danaosa aż do końca.

Cztery zaś są postacie tragedii, tyleż bowiem i części jej wymieniono<sup>109</sup>: jedna zawiąklana, której istotą sceny przełomu i rozpoznania, druga prosta, trzecia, w której przeważa *pathos* (patetyczna), np. (1456 a) *Ajasy*<sup>110</sup> i *Iksjony*<sup>111112</sup>, czwarta na charakterach osnuta (etyczna), np. *Friotydy*, *Peleus*<sup>113</sup>, a cudownością nacechowanymi są takie jak *Forkidy* i *Prometeusz* i wszystkie, których scena w Hadesie<sup>114</sup>.

Otóż należy najlepiej wszystko usiłować wprowadzić, albo przynajmniej jak najwięcej i co najważniejsze, zwłaszcza, że teraz poetów na nice biorą. Skoro bowiem pojawili się poeci dobrzy pod każdym względem, wymagają od jednego, ażeby zalety właściwe każdemu poprzedniemu przewyższył.

A słusznie jest, żeby i tragedię inną nawet, chociaż wcale może fabułą nie równą, uważać za taką samą; zachodzi to zaś wówczas, kiedy zawiązanie i rozwiązanie jest w nich to samo. Wielu zaś poetów, dobre wprowadziwszy zawiązanie, źle je rozwiązuje, a potrzeba nad oboma zapanować.

A o czym już poprzednio wspomniano, należy pamiętać i sposobem epicznym nie układać tragedii. Do epicznych zaś liczę układ z wielką ilością fabuł, jak gdyby ktoś np. całą fabułę *Iliady* w tragedii opracował. Tam bowiem z powodu rozciągłości części otrzymują stosowną długość, a w dramatach wypada skutek przeciwny życzeniu poety. Dowodem zaś tego, że wszyscy, którzy całe zburzenie Ilionu opracowali, a nie częściami jak Eurypides, albo też całe podanie o Niobe<sup>115</sup>, a nie jak Ajschylos, bądź przepadają, bądź źle wychodzą przy współzawodnictwie; toż i Agaton przepadł przez to jedno<sup>116</sup>. W scenach natomiast przełomu i w zdarzeniach prostych w przedziwny sposób dochodzą poeci do tego, czego widzowie sobie życzą; bo jest to o tyle zgodne z zadaniem tragedii, o ile z naturalnym uczuciem ludzkim — tak się zaś dzieje, kiedy mądry a zły oszukany zosta-

<sup>109</sup> Cztery zaś są postacie tragedii, tyleż bowiem i części jej wymieniono — Że tutaj nie ma mowy o częściach tragedii, które Arystoteles wymienił przy definicji w rozdz. VI, rzeczą jest jasną. Nigdzie jednak poprzednio innych części bezpośrednio wymienionych nie znajdujemy i tylko z zestawienia poprzednich wypowiedzi autora z uwagami podanymi tutaj, a odnoszącymi się do zawiązania i rozwiązania, wywnioskować możemy, że przez cztery te części mamy rozumieć w tym miejscu: 1. przełom i rozpoznanie, 2. przejście proste, 3. *pathos*, 4. charakter. [przypis tłumacza]

<sup>110</sup> *Ajas* a. *Ajaks*, zw. *Wielkim* (mit. gr.) — syn Telamona, króla Salaminy, uczestnik wojny trojańskiej, najdzielniejszy po Achillesie wojownik achajski. Rywalizował z Odyseuszem o zbroję po poległym Achillesie. Kiedy zbroję przyznano Odyseuszowi, oszalał z gniewu i wyrzwał stado baranów, sądząc, że morduje wodzów achajskich. Oprzytomniawszy, ze wstydu popełnił samobójstwo. [przypis edytorski]

<sup>111</sup> *Iksjon* (mit. gr.) — król Lapitów w Tesalii, wslawiony jako pierwszy zabójca własnego krewnego (teścia Deioneusa, z tej winy oczyścił go sam Zeus) oraz jako śmiałek, który zakochał się w Herze, małżonce Zeusa, i próbował ją uwieść, za co został ukarany strąceniem do Tartaru i przykuciem do wiecznie obracającego się, płonącego koła. [przypis edytorski]

<sup>112</sup> „Ajasy” i „Iksjony” — Sofokles napisał także *Ajasa Lokryjczyka*, którego zabija Atena; prócz tego tragedie o Ajasie pisali: Ajschylos, Astydamos młodszy i Teodektes. Tragedie *Iksjon* pisali: Ajschylos, Eurypides, Timesiteos, a może i Sofokles. W *Iksjonie* Eurypidesa znajdowała się scena, w której wprowadzony był Iksjon, za popełnione zbrodnie w koło wpleciony. [przypis tłumacza]

<sup>113</sup> „Friotydy”, „Peleus” — Sofoklesa *Friotydy* i Eurypidesa *Peleus* nie są nam znane. [przypis tłumacza]

<sup>114</sup> „Forkidy” i „Prometeusz” — *Prometeusz w okowach*, dochowana do czasów naszych tragedia z trylogii Ajschylosa. *Forkidy* tegoż poety nieznane. [przypis tłumacza]

<sup>115</sup> *Niobe* (mit. gr.) — żona króla Teb Amfiona, matka liczego potomstwa, szczyliła się, że ma więcej dzieci niż bogini Latona, która miała tylko Apollina i Artemidę. Apollo i Artemida z zemsty zabili z łuków dzieci Niobe na jej oczach. Rozpaczącą Niobe na koniec Zeus zamienił w skałę, co czasem interpretuje się jako skamienienie z bólu i rozpaczy. [przypis edytorski]

<sup>116</sup> *Agaton przepadł przez to jedno* — O jakiej Agatona tragedii mowa, nie wiemy. [przypis tłumacza]

nie, jak Syzyf<sup>117</sup>, i kiedy mężny znowu a niesprawiedliwy ulegnie<sup>118</sup>. A jest to, jak mówi Agaton, prawdopodobny wypadek, bo prawdopodobnym mieni on to, że się wiele rzeczy dzieje przeciw prawdopodobieństwu<sup>119</sup>.

A chór należy uważać za jedną z osób występujących i za część całości, i współdziałać on powinien nie jak w Eurypidesie, ale jak w Sofoklesie. U późniejszych zaś poetów pieśni śpiewane związane są tak mało z fabułą, jak z inną jakąś tragedią, i dlatego śpiewa tam chór ustępy luźnie wstawione, za przykładem Agatona, który pierwszy taką nowość wprowadził. A przecież cóż za różnica, czy się śpiewa ustępy luźnie wstawione, czy wsuwa dialog, czy całą scenę z jednego dramatu w drugi?

## ROZDZIAŁ XIX

O innych zatem częściach była już mowa, a pozostaje mówić o wysłowieniu i o sposobie rozwijania myśli. Rzecz więc o rozwijaniu myśli niechaj mieści się w wykładach o retoryce, właściwa jest bowiem raczej tamtej nauce. Należy zaś do rozwijania myśli wszystko, co osiągnięte być powinno przez wyrażenie. Częściami zaś jego są: dowodzenie, zbijanie, rozbudzanie uczuć, (1456 b) np. litości albo bojaźni, albo gniewu i innych podobnych, a prócz tego wzbudzanie przekonania o wartości czegoś mniejszej i większej. A rzeczą jest jasną, że i w zdarzeniach należy z tych samych wychodzić zasad, czy to przyjdzie wystawić zdarzenia litość budzące, czy zdarzenia straszne, czy wielkie, czy prawdopodobne; różnica na tym jedynie polega, że one powinny okazywać się takimi bez wystąpienia osób na scenie, tamto zaś powinno być osiągnięte w mowie przez mówiącego i przez mowę dział się musi. Jakież by bowiem było zadanie mówiącego, gdyby się okazywała należycie rzecz sama przez siebie, a nie przez mowę?

A z rzeczy odnoszących się do wysłowienia jedną część nauki stanowią sposoby wyrażania się, które powinna znać sztuka aktorska i ten, który umiejętnie zajmuje się czymś podobnym, np. co to jest rozkaz, prośba, opowiadanie, groźba, pytanie, odpowiedź, albo coś w tym rodzaju. Bo ze znajomości albo niezajomości tych rzeczy nie spada na kunszt poetycki żadna nagana godna jakiegoś zastanowienia. Któż by bowiem przypuścił błąd w tym, co gani Protagoras<sup>120</sup>, że poeta w mniemaniu, jakoby błagał, daje rozkaz, gdy mówi: „O gniewie śpiewaj, bogini”<sup>121</sup> — gdyż polecić komuś uczynić coś albo zaniechać jest rozkazem, jak powiada. Dlatego pomińmy tę naukę, jako należącą do sztuki innej, a nie do sztuki poety.

## ROZDZIAŁ XX

Wyrażenia zaś wszelkiego części są następujące: głoska, sylaba, spójnik, łącznik, imię, czasownik, odmiana i wypowiedź. Otóż głoską jest dźwięk niepodzielny, nie każdy jednak,

<sup>117</sup>Syzyf (mit. gr.) — przebiegły założyciel i król Koryntu, który zdradził sekret Zeusa, a następnie podstępnie uwięził posłanego po niego Tanatosa (Śmierć), za co został skazany na pośmiertne męczarnie w Tartarze, najmroczniejszej części podziemnej krainy zmarłych: wtaczanie na górę kamienia, który zawsze stacza się na dół tuż przed osiągnięciem szczytu. [przypis edytorski]

<sup>118</sup>dochodzą poeci do tego, czego widzwowie sobie życzą (...) bo jest to o tyle zgodne z zadaniem tragedii, o ile z naturalnym uczuciem ludzkim... — Arystoteles chce powiedzieć: „Jeżeli jednak niektórzy poeci umieją uniknąć błędu wymienionego i tragedii epicznie nie układają, to wymyślili za to inny układ dramatu, który również niezgodny jest z zadaniem tragedii, bo zamiast uczuć trwogi i litości obudzają tylko uczucie im pokrewne, tj. naturalne uczucie ludzkie (uczucie słuszości). O ile uczucie takie z tamtymi spowinowacone jest mniej albo więcej, o tyle także dramatom tego rodzaju przyznać możemy tragiczność mniejszą lub większą”. Z przykładów o „mądrym a złym”, „mężnym a niesprawiedliwym”, pokazuje się, że to nie są charaktery uznane przez Arystotelesa za tragiczne (rozd. XIII). Autorowie jednak lubią trzymać się takiego układu, bo widzwowie bardziej z niego są zadowoleni przez swoją „miękkłość” niż z układu wywołującego uczucia silniejsze, tragedii właściwe. [przypis tłumacza]

<sup>119</sup>A jest to, jak mówi Agaton, prawdopodobny wypadek, bo prawdopodobnym mieni on to, że się wiele rzeczy dzieje przeciw prawdopodobieństwu — Jeżeli np. „mądry a zły oszukany zostanie”, to jest to wypadek prawdopodobny, ale takie prawdopodobieństwo jest prawdopodobieństwem wyjątkowym, a nie prawdopodobieństwem takim, jak je pojmuje Arystoteles, przemawiającym ogólnie do przekonania. Arystoteles zatem wyraża się o takim układzie z naganą. Tu należałoby przenieść ustęp z rozdziału IX, o którym wzmianka w uwadze tamże. [przypis tłumacza]

<sup>120</sup>Protagoras z Abdery (ok. 480–ok. 410 p.n.e.) — filozof grecki, zaliczany do pierwszych sofistów; przypisuje mu się relatywizm poznawczy, brak możliwości ustalenia obiektywnej prawdy, a stąd stwierdzenie, że wszelkie racje są względne, co można wykorzystywać do przekonywania innych w życiu publicznym. [przypis edytorski]

<sup>121</sup>O gniewie śpiewaj, bogini — pierwsze słowa *Iliady*. [przypis edytorski]



lecz taki, z którego może powstać głos zrozumiały, gdyż i zwierząt dźwięki są niepodzielne, ale żadnego z nich nie nazywam głóską. A rodzajami jej są: samogłoska, półsamogłoska i głóska niema. Samogłoską jest głóska mająca dźwięk zrozumiały bez poruszenia języka albo warg, półsamogłoska — mająca dźwięk zrozumiały z poruszeniem, np. „s” i „r”, głóska niema zaś — z poruszeniem, niemająca dźwięku sama w sobie, ale stająca się zrozumiałą w połączeniu z inną głóską jakiś dźwięk mającą, jak „g” i „d”. A różnią się one ułożeniem ust i miejscem w nich, przydechem mocnym i słabym, długością i krótkością, tonem podniesionym, obniżonym i średnim. O szczegółach tych w nauce o miarach wierszowych rozprawić jest miejsce.

Sylabą zaś jest dźwięk bez samodzielnego znaczenia, złożony z głóski niemej i głósk mającej; bo też „gr” bez „a” [nie tworzy sylaby], a razem z „a” jest sylabą, np. „gra”. Ale i o tych różnicach rozprawić jest rzeczą nauki o miarach wierszowych.

A spółnikiem jest dźwięk bez samodzielnego znaczenia, który (1457 a) ani nie przeszkadza, ani nie pomaga w złożeniu z kilku dźwięków jednego dźwięku mającego znaczenie, a daje się kłaść i na końcu, i w środku; kłaść go jednak na początku mowy, sam dla siebie, niestosownie, np. „i”, „albo”, „zaś”. Albo też: jest to dźwięk bez samodzielnego znaczenia, który z więcej niż jednego dźwięku mającego znaczenie tworzyć może jeden dźwięk ze wspólnym znaczeniem.

A łącznikiem jest dźwięk bez samodzielnego znaczenia, który wskazuje początek albo koniec, albo określenie, np. owo „mówię”, owo „dokoła”, owo „inne”. Albo też: jest to dźwięk bez samodzielnego znaczenia, który ani nie przeszkadza, ani nie pomaga w złożeniu jednego dźwięku mającego znaczenie z kilku dźwięków, a kłaść się może i na końcu, i w środku<sup>122</sup>.

Imieniem zaś jest dźwięk z własnym znaczeniem, bez określenia czasu, którego żadna część samodzielnego znaczenia nie ma; w złożonych mianowicie nie używamy części składowych w tej myśli, jakoby i same dla siebie miały znaczenie, np. w wyrazie „Theodoros”<sup>123</sup> nie bierzemy za znaczącą części „δῶρον” (dar).

Czasownik zaś jest to dźwięk złożony, mający samodzielne znaczenie, z określeniem czasu, którego żadna część samodzielnie znaczenia nie ma, podobnie jak w imieniu. Mianowicie „człowiek” i „biało” nie określa czasu; przeciwnie, „idzie” i „przyszędł” zawiera w sobie takie określenie: tamto czasu teraźniejszego, to minionego.

A odmiana jest albo imienna, albo czasownikowa i raz oznacza wzgląd „tego” albo „temu” i inne tym podobne, drugi raz wzgląd co do jedności albo wielości, np. „ludzie” albo „człowiek”, kiedy indziej znowu wzgląd co do postaci wyrażenia, np. co do pytania, rozkazu; mianowicie: „czy przyszędł?”, „przychodź” są tego rodzaju odmianą czasownika.

Wypowiedź zaś jest to dźwięk złożony mający samodzielne znaczenie, którego pewne części mają samodzielnie jakieś znaczenia. Nie każda bowiem wypowiedź składa się z czasowników i z imion, np. definicja człowieka<sup>124</sup> nie składa się tak. Wypowiedź może obejść się bez czasowników, część jednak zawsze zawierać będzie coś mającego pewne znaczenie, jak np. w wypowiedzi „przybywa Kleon” wyraz „Kleon” ma znaczenie. Wypowiedź może być jednolita pod dwojakim względem: bo albo jedność oznacza, albo ją przez połączenie podaje, np. *Iliada* jest jednością przez połączenie, a definicja człowieka jednością jest przez to, że ona jedność oznacza.

## ROZDZIAŁ XXI

Imiona zaś dzielą się na pojedyncze — a pojedynczymi nazywam powstające z dźwięków bez samodzielnego znaczenia, np. „ziemia” — i na podwójne. Z tych zaś jedne powstają z dźwięku mającego własne znaczenie i z dźwięku bez własnego znaczenia — ale w imieniu samym tej różnicy nie ma — inne z dźwięków mających samodzielne znaczenie. Może być jednak imię i potrójnie, i poczwórnie, i wielokrotnie złożone, np. bardzo wiele imion, które trudniej jednym tchnieniem wymówić, do których należy (1457 b) Hermonaikoksanthus.

<sup>122</sup>A łącznikiem jest dźwięk... — Co rozumieć przez łącznik, trudno z określenia podanego wyjaśnić, zwłaszcza że i tekst mamy przed sobą zepsuty. [przypis tłumacza]

<sup>123</sup>Theodoros — imię greckie, znaczące dosłownie: Bożydar. [przypis edytorski]

<sup>124</sup>określenie człowieka — autor zapewne ma na myśli swoją definicję człowieka z *Topiki*: „istota dwunożna”. [przypis edytorski]

A wszelkie imię jest imieniem albo zwykłym, albo obcym, albo przerośnią, albo wyrażeniem ozdobnym, albo nowo utworzonym, albo wydłużonym, albo skróconym, albo zmienionym. Przez zwykle rozumiem takie, którym posługują się wszyscy, przez obce, którym posługują się ludzie obcy, tak iż imię to samo może być oczywiście i zwykłym, i obcym, tylko nie u tych samych ludzi; bo wyraz *σίγνον* (pocisk) jest dla Cypryjczyków zwykłym, dla nas obcym.

Przerośnią zaś jest przeniesienie nazwy na wyraz o innym znaczeniu, albo z gatunku na rodzaj, z rodzaju na gatunek, albo na jeden gatunek z drugiego gatunku, albo przeniesienie na podstawie stosunku. Przez przeniesienie zaś nazwy gatunku na rodzaj rozumiem np. „okręt mi oto spoczywa”, bo pozostawanie na kotwicy jest spoczywaniem czegoś. A przeniesienie nazwy z rodzaju na gatunek: „zaiste tysiącznych czynów dzielnych dokonał Odyseusz”<sup>125</sup>, bo „tysiąc” należy do rodzaju „wiele” i w tym wypadku użyte jest zamiast „wiele”. Z gatunku na gatunek np.: „spiżem duszę wyczerpawszy” i „odciawszy hartownym spiżem”<sup>126</sup> — tu bowiem czerpaniem cięcie nazywa poeta, a tam cięcie czerpaniem; oba bowiem wyrazy mają znaczenie odjęcia czegoś. Stosunkiem znowu nazywam taki skład, w którym drugie tak się ma do pierwszego, jak czwarte do trzeciego, powie się bowiem zamiast drugiego czwarte albo zamiast czwartego drugie. A niekiedy dodaje się do rzeczy określonej przerośnią rzecz drugą, która z tamtą pozostaje w jakimś stosunku. Rozumiem to zaś tak np.: czara tak się ma do Dionizosa<sup>127</sup>, jak tarcza do Aresa<sup>128</sup>, nazwie się zatem czarą tarczą Dionizosa, a tarczę czarą Aresa. Albo: starość tak się ma do życia, jak wieczór do dnia; nazwie się zatem wieczór starością dnia, albo (jak Empedokles) także starość wieczorem lub zachodem życia. Niekiedy zaś nie ma odpowiedniego wyrazu na jakies z pojęć pozostających w stosunku między sobą, niemniej jednak w podobny sposób powie się, np.: „ziarna rozrzucać” znaczy „siał”, a na rozrzucanie światła słonecznego nie ma wyrazu, a jednak tak się ma rozrzucanie to do słońca, jak sianie do tego, który ziarna rozrzuca, i stąd wyrażenie „siejąc światło boskie”. I można jeszcze inaczej używać przerośni tego rodzaju, mianowicie przez przydanie czegoś, co rzeczy innej przysługuje, zaprzeczając zarazem czemuś, co do tego należy — jeżeli np. tarczę nazwie się czarą, ale nie czarą Aresa, lecz czarą „bez wina”.

Wyraz zaś nowo utworzony jest to wyraz, który kładzie poeta sam, chociaż go nikt w ogóle nie używa; bo wydają się takimi niektóre, np. *ἔρυσσας* zamiast *κέρατα* (rogi) i *ἀρηιτῆς* zamiast *ἱερέυς* (kapłan). A są jeszcze imiona rozszerzone (1458 a) albo skrócone, pierwsze przez użycie w nich samogłoski długiej zamiast właściwej krótkiej, albo przez wtrącenie sylaby, drugie — jeżeli się z wyrazu coś ujmie. Rozszerzone np. jest *πόλνος* (miasta) z *πολέως* i *Πηληιάδεω* (Pelidy) z *Πηλείδου*; skrócone zaś np. *κεῖ* (jęczmień) i *δῶ* (dom), i *ὄψ* (widzenie)<sup>129</sup> w wierszu *μία γίνεταί ἀμφοτέρων ὄψ* (jedno powstaje z dwojga oczu widzenie). Zmienionym znowu staje się imię wtenczas, jeżeli jedną jego część pozostawi się, a drugą przemieni, np.: *δεξιτέρων κατὰ μαλζόν* (w prawą pierś) zamiast *δεξόν*<sup>130</sup>.

A same imiona jedne są męskie, drugie żeńskie, trzecie nijakie. Męskie są wszystkie zakończone na *ν*, *ρ*, *ς*, i na spółgłoski złożone z *ς*, których jest dwie: *ψ* i *ξ*. Żeńskie są wszystkie zakończone na samogłoski z natury długie, mianowicie na *η* i *ω*, a pomiędzy samogłoskami dających się wzdłużać: na *α* długie, tak że równa wypada liczba zakończeń męskich i żeńskich, gdyż *ψ* i *ξ* razem do *ς* należą. Na głoskę zaś niemą nie kończy się żadne imię ani na samogłoskę krótką, a na *ι* trzy tylko: *μέλι* (miód), *κόμμι* (guma), *πέπερι* (pieprz), na *υ* zaś kończy się pięć; a tak się też kończą nijakie: i na *ν*, i na *ς*<sup>131</sup>.

<sup>125</sup>zaiste tysiącznych czynów dzielnych dokonał Odyseusz — Homer, *Iliada* II 272. [przypis edytorski]

<sup>126</sup>„spiżem duszę wyczerpawszy” i „odciawszy hartownym spiżem” — Nie wiemy pewnie, z jakiego utworu cytaty te przytoczone, ze związku jednak widać, że w pierwszym mowa o zabijaniu, w drugim o czerpaniu np. wody kubkiem. [Są to cytaty z mistycznego poematu Empedoklesa *Καθαρευοί* (Oczyszczenia); red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>127</sup>Dionizos (mit. gr.) — bóg wina, płodnych sił natury i ekstazy religijnej. [przypis edytorski]

<sup>128</sup>Ares (mit. gr.) — bóg wojny i bitewnego szalu; gwałtowny, brutalny i okrutny. [przypis edytorski]

<sup>129</sup>skrócone zaś np. *κεῖ* (jęczmień) i *δῶ* (dom), i *ὄψ* (widzenie) — *κεῖ* zamiast *κεῖθι*, *δῶ* zamiast *δῶμα*, *ὄψ* zamiast *ὄψις*. [przypis edytorski]

<sup>130</sup>Zmienionym znowu staje się... — Arystoteles nie podał określenia na wyrażenie ozdobne, a może określenie to w tekście dzisiejszym opuszczone. [przypis tłumacza]

<sup>131</sup>A imiona same jedne są męskie, drugie żeńskie... — Ostatni ten ustęp rozdziału stosowniejsze znalazłby miejsce między uwagami gramatycznymi w rozdz. XX, mianowicie po określeniu odmiany. To, co w nim zresztą znajdujemy, jest częścią niedostateczną, częścią niedokładną. [przypis tłumacza]

## ROZDZIAŁ XXII

Zaletą zaś wyrażenia jest, żeby było jasne, a przecież nie pospolite. Najjaśniejsze polega na wyrażeniu się z wykorzystaniem słów powszechnie używanych, jest jednak pospolite. Przykładem zaś poezja Kleofonta i Stenelosa<sup>132</sup>. A uroczyście i wychodzące poza codzienność jest wyrażenie się słowami niezwykłymi. Niezwykłym zaś nazywam wyraz rzadszy, przenośnię, wzdłużenie i wszystko, co wychodzi poza pospolitość. Gdyby jednak ktoś samych tylko takich użył wyrażen, powstanie z nich zagadka albo barbaryzm; z przenośni mianowicie zagadka, z wyrazów obcych barbaryzm. Zagadka bowiem polega na tym, że mówiący połączy to, czego łączyć nie można. Przez samo zestawienie wyrazów uczynić tego niepodobna, ale można to sprawić przez przenośnię, np.: „zobaczyłem człowieka, co ogniem spiż na drugim przykuwał”<sup>133</sup> itp. Z wyrazów obcych powstaje barbaryzm. Należy to zatem do pewnego stopnia pomieszać. Że wyrażenie bowiem będzie niecodzienne i niepospolite, sprawią to zwroty niezwykle, jak: wyraz rzadszy, przenośnia, określenie ozdobne i inne wymienione sposoby mówienia, a jasność wypłynie ze słów powszechnie używanych.

(1458 b) W wielkiej mierze przyczyniają się do wyrażenia jasnego, a przecież niepospolitego formy wzdłużone, skrócone i zmiany w imionach. Przez pozór bowiem odmienny od powszechnego, wbrew zwykłemu wyrażeniu, wydobędzie się niezwykłość, a przez zachowanie wyrażen zwykłych jasność. Dlatego niesłuszne wydają nagany ci, którzy taki sposób mówienia poczytują za błąd i żartują z poety, jak np. Euklides starszy<sup>134</sup>, jakoby łatwo było tworzyć, gdyby się pozwoliło na dowolne wzdłużanie — i żartobliwy wiersz napisał na najwyraźniejszą prozą: *Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶν ἄδε βαδίζοντα* (Epicharesa ujrzałem do Maratonu idącego) i *οὐκ ἂν γὰρ ἐξάμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον* (zapewne nie zapragnąwszy jego ciemierzycy)<sup>135</sup>. Popisywać się niejako zatem, wyrażając się w taki sposób, śmiesznie jest, i we wszystkich tych wypadkach jest regułą ogólną zachowanie miary. Toż używający przenośni i wyrazów rzadszych, i innych wyrażen w sposób niewłaściwy i umyślnie dla obudzenia śmiechu taki sam skutek osiągnie. Trzeba się jednak przypatrzeć, jak zyskuje odpowiednie użycie tych środków w epecei, jeżeli się właściwe imiona podłoży w wiersze. Podobnie gdyby ktoś w miejsce wyrazów rzadszych i przenośni, i innych takich wyrażen podłożył używane powszechnie, przekonałby się, że prawdę mówimy. Tak np. ten sam wiersz jambiczny co Ajschylos, ułożył i Eurypides, jeden tylko wyraz zmieniając, słowo używane powszechnie na mniej zwykłe, a tak jedno brzmi pięknie, a drugie pospolicie. Napisał mianowicie w *Filoktecie* Ajschylos: „rak, który mi ciało na nodze zjada”, a Eurypides zamiast „zjada” położył „ucztuje”<sup>136</sup>. I również o tej prawdzie przekonać się można, jeżeli ktoś zamiast „a teraz taka nędzota, niedołęga i szkarada”<sup>137</sup> powie: „a teraz taki mały, bezsilny i szpetny człowiek”; również jeżeli zamiast: „stolek skromny przystawiwszy i stolik ubogi”<sup>138</sup> powie się: „stolek zły przystawiwszy i stolik niski” — i zamiast „wybrzeże ryczy”<sup>139</sup>, „wybrzeże krzyczy”. Podobnież Aryfrades<sup>140</sup> szydził z tragediopisarzy, że używają wyrażen, jakich by nikt nie użył, np.: *δωμάτων ἄπο* (z domów precz) zamiast *ἀπὸ δωμάτων* (precz z domów) i *σέθεν* (ciebie od) i *ἐγὼ δέ νιν* (ja więc go) i (1459 a) *Ἀχιλλέως περί* (Achillesa wokół) zamiast *περὶ Ἀχιλλέως* (wokół Achillesa) itp. Bo przez to właśnie, że takich zwrotów nie ma w mowie codziennej, wszystkie wyrażenia tego rodzaju sprawiają, że wysłowienie staje się niezwykle — a to uszło jego uwagi. I rzeczą jest ważną używać wszystkich tych sposobów należycie, czy to imion

<sup>132</sup>Kleofonta i Stenelosa — O *Kleofoncie* była wzmianka w rozdz. II. Utwory *Stenelosa*, tragediopisarza, który żył współcześnie z Arystotelesem, są nieznanne. [przypis tłumacza]

<sup>133</sup>zobaczyłem człowieka, co ogniem spiż na drugim przykuwał — Przez spiż ogniem przykuwany mamy tu rozumieć bańki, których widocznie już wówczas w leczeniu używano. [przypis tłumacza]

<sup>134</sup>Euklides starszy — Nieznany nam wcale autor. [przypis tłumacza]

<sup>135</sup>żartobliwy wiersz napisał on najwyraźniejszą prozą... — Przytoczone wiersze, czytane metrycznie, zawierają nienaturalne wzdłużenia i brzmiały tym samym śmiesznie dla ucha starożytnych. Wiersz drugi, nie mający myśli pełnej, brzmiał może pierwotnie inaczej. [przypis tłumacza]

<sup>136</sup>w „*Filoktecie*” Ajschylos (...) a Eurypides... — Obie tragedie są nieznanne. W polskim przekładzie więcej by zmienić potrzeba. [przypis tłumacza]

<sup>137</sup>a teraz taka nędzota, niedołęga i szkarada — Homer, *Odyseja* IX 515. [przypis tłumacza]

<sup>138</sup>stolek skromny przystawiwszy i stolik ubogi — Homer, *Odyseja* XX 259. [przypis tłumacza]

<sup>139</sup>wybrzeże ryczy — Homer, *Iliada* XVII 265. [przypis tłumacza]

<sup>140</sup>Aryfrades — Nieznany. [przypis tłumacza]

podwójnie złożonych, czy wyrazów rzadszych — a najważniejszą umieć posługiwać się przenośniami. Tego bowiem jednego i od kogoś innego nauczyć się nie można i ono jest objawem talentu. W przenośni bowiem umieć pięknie się wyrażać znaczy umieć dopatrzeć się podobieństwa. A z imion złożone podwójnie najlepiej nadają się do dytyrambu, wyrazy rzadsze do wiersza bohaterskiego, a przenośnie do wiersza jambicznego. I w eposie wszystkie wymienione rodzaje wyrażenia są stosowne, w wierszu zaś jambicznym, ponieważ należy w nim naśladować jak najlepiej mowę potoczną, stosownie jest używać imion takich, jakich by mówiący zwyczajnie użył, a do nich należy wyrażenie powszechnie używane, przenośnia i określenie ozdobne.

O tragedii zatem i naśladowaniu przez działanie niechaj wystarczy to, cośmy powiedzieli.

## ROZDZIAŁ XXIII

A co do sztuki opowiadania i naśladowania w wierszu, jasną jest rzeczą, że należy fabuły, jak w tragediach, układać dramatycznie, tj. wybrać do tego akcję jedną, całą i skończoną, mającą początek, środek i koniec, ażeby, jak cały obraz jeden, sprawiała przyjemność sobie właściwą, i że nie powinno to mieć podobieństwa z historią zwykłą, w której z konieczności nie o jednym czynie układa się opowiadanie, ale o jednym czasie, co w nim zdarzyło się z człowiekiem jednym lub z wieloma, z czego wszystkiego każdy szczegół przypadkowo tylko związany jest wzajemnie z innymi. Jak bowiem w tym samym czasie zaszła bitwa morska pod Salaminą i walka z Kartagińczykami na Sycylii<sup>141</sup>, które bynajmniej nie zdążyły do jednego celu, tak także w następstwie czasu dzieje się jedno po drugim, a z tego żadna jedność celu nie wynika. A prawie większa część poetów tak czyni. I dlatego, jak już powiedzieliśmy, z tej także strony nieporównany okaże się Homer w stosunku do poetów innych, że nie zabrał się do utworzenia poematu o całej wojnie, jakkolwiek miała ona i początek, i koniec; poemat bowiem taki za nadto byłby wielki i nie dający się łatwo objąć, a znowu w mierne zamknięty granice stałby się był zawily przez wielorakość treści. On tymczasem, jedną część wybrawszy, inne części zużytkował na liczne epizody, jak *Katalog okrętów*<sup>142</sup> i inne ustępy, którymi urozmaica poemat. A inni utwory wydają o jednym człowieku (1459 b) i do jednego odnoszące się czasu i do jednej akcji, ale z wielu rozmaitych złożonej, jak autor poematu *Cypria* i twórca *Iliady mniejszej*<sup>143</sup>. Dlatego też z *Iliady* i *Odysei* da się utworzyć po jednej tragedii albo po dwie tylko, a z *Cypriów* więcej, z *Iliady mniejszej* zaś przeszło osiem, jak np.: *Walka o zbroję, Filoktetes, Neoptolemos, Eurypylos, Żebry, Lakonki, Zburzenie Ilionu, Odptynięcie, Synon* i *Trojanki*.

## ROZDZIAŁ XXIV

A nadto i postacie te same, co tragedia, powinna mieć eposeja, bo musi być albo prosta, albo zawikłana, albo na charakterach osnuta, albo przewagą *pathosu* nacechowana. I części w niej powinny być te same oprócz kompozycji muzycznej i wystawy scenicznej, bo i sceny przełomu, i rozpoznania, i cierpień w niej potrzebne. A i rozwijanie myśli, i wysłowienie muszą być w niej dobre. I to wszystko uczynił Homer nie tylko po raz pierwszy, ale i wzorowo. Każdy też z obu jego poematów ułożony jest tak: *Iliada* prosta jest i patetyczna, a *Odyseja* zawikłana, gdyż naczelnie w niej miejsce zajmują sceny rozpoznania i charakterystyka osób. A do tego sposobem rozwijania myśli i wysłowieniem przewyższył poeta wszystko w tym rodzaju.

<sup>141</sup>W tym samym czasie zaszła bitwa morska pod Salaminą i walka z Kartagińczykami na Sycylii — według Herodota w tym samym dniu, w którym Grecy pokonali inwazyjną flotę perską w bitwie pod Salaminą, rozegrała się wielka bitwa pod Himierą na Sycylii, w której wojska Gelona, króla Syrakuz, i Terona, tyrana Agrigentum, zwyciężyły ekspedycyjną armię Kartagińczyka Hamilkara (Herodot, *Dzieje* VII, 166). Obie bitwy stanowiły przełomowe zdarzenia w zmaganiach z wielkimi zagrożeniami dla cywilizacji greckiej. [przypis edytorski]

<sup>142</sup>„Katalog okrętów” — tradycyjna nazwa fragmentu II księgi *Iliady* (II 479–779), w którym Homer wymienia zgromadzone na wyprawę trojańską wojska achajskie z różnych krain i miast, ich wodzów i liczbę okrętów. [przypis edytorski]

<sup>143</sup>„poematu „Cypria” i (...) „Iliady mniejszej” — Eposeja *Cypria* opisująca zdarzenia zaszłe przed czasem, o którym mowa w *Iliadzie*, miała być utworem Stasinosa z Cypru, z końca VIII w. p.n.e.; *Iliada mniejsza*, opowiadająca zdarzenia późniejsze, aż do zburzenia Ilionu, była podobno dziełem Leschesa, Lesbijczyka, który żył w VII w. p.n.e. [przypis tłumacza]

W składzie zaś swoim ma epopeja pierwszeństwo przed tragedią co do długości i wiersza. Otóż określenie długości poprzednio podane jest dostateczne: początek mianowicie i koniec powinien być łatwy do objęcia. I byłoby tak istotnie, gdyby układ epopei starszych był zamknięty w szcuplejszych granicach i gdyby stosował się do ilości tragedii przeznaczonych na jednorazowe wystawienie. Co do rozszerzania zaś długości ma epopeja tę wielką korzyść sobie właściwą, że w tragedii nie można naśladować większej liczby zdarzeń równoczesnych, lecz tylko jedno, to jest to, co na scenie i które odgrywają aktorzy, w epopei zaś, ponieważ jest opowiadaniem, wystawić można wiele zdarzeń dokonywających się w tym samym czasie, a przez nie, jeżeli do rzeczy należą, zyskuje poemat na przepychu. Tak więc ma epopeja wyższość nad tragedią pod względem majestatyczności i wpływu na zmianę wrażeń i uczuć w słuchającym, a nadto podaje możliwość wstawiania w utwór rozmaitych epizodów. Jednostajność bowiem, wkrótce przesyty wywołująca, sprawia, że tragedie przez nią przepadają. Z drugiej strony wiersz bohaterski okazał się z doświadczenia najwłaściwszy. Bo gdyby ktoś naśladowanie przez opowieść stworzył w jakimś innym wierszu, okazałoby się, że jest to niewłaściwe. Wiersz bohaterski mianowicie jest pomiędzy wszystkimi i najuroczystszy, i najpoważniejszy i dlatego najlepiej do niego nadają się wyrażenia mniej zwykłe i przenośne. Toteż i naśladowanie przez opowieść odstępuje znacznie od innych. Wiersz zaś jambiczny i tetrametr (1460 a) mają w sobie żywioł ruchliwości i jeden nadaje się do tańca, drugi do czynnego działania. A jeszcze dziwniej by to wyglądało, gdyby je kto pomieszał, jak Chajremon. Dlatego żaden poeta nie zawarł dłuższego opowiadania w innym wierszu, tylko w bohaterskim. Ale, jak powiedzieliśmy, sama istota rzeczy uczy wyróżniać to, co dla niej najstosowniejsze.

A Homer, jak z wielu innych względów godzien jest pochwały, tak także dlatego właśnie, że sam jeden z poetów pewny jest siebie, jak mu występować należy. Poeta sam mianowicie powinien jak najmniej mówić, bo nie z tego względu jest naśladowcą. Otóż inni poeci sami po większej części występują, a naśladowają mało i rzadko; on zaś, w kilku słowach wstęp dołożywszy, wprowadza natychmiast męża albo niewiastę, albo inną jakąś postać, a żadnej bladej, ale każdą z właściwą jej charakterystyką.

Należy następnie umieszczać w tragediach sprawy nadzwyczajne, a w epopei przedstawić nawet rzecz trudną do pojęcia, a ona przede wszystkim sprawia wrażenie nadzwyczajności, dlatego, że nie patrzymy się na osobę działającą. I tak scena pogoni za Hektorem wydałaby się śmieszna w teatrze: tamci stoją spokojnie i nie ścigają, a ten daje znaki, zakazując im<sup>144</sup> — w epopei zaś uchodzi to naszej uwadze. A nadzwyczajność jest miła, czego dowodem, że wszyscy zwykli opowiadać z przesadą, w przekonaniu, że sprawiają tym przyjemność. A nauczył i innych przede wszystkim Homer opowiadać nieprawdę jak należy. Polega to zaś na wnioskowaniu fałszywym. Mniemają mianowicie ludzie, kiedy po pewnym zdarzeniu jest drugie albo dzieje się z tamtym, że jeżeli to drugie istnieje, to istnieje albo dzieje się i tamto pierwsze. A to nieprawda. Dlatego też w razie, jeżeli pierwsze jest nieprawdą, to byle drugie prawdą było, nie ma nawet konieczności dodawać tego, że tamto pierwsze istotnie jest albo stało się; bo właśnie w przekonaniu o prawdziwości tego drugiego dusza nasza daje się w błąd wprowadzić, jakoby i tamto pierwsze prawdą było. A przykładem na to jest ów ustęp z *Niptrów*<sup>145</sup>. I należy raczej wybierać to, co niemożliwe, a przemawiające do przekonania, niż to, co możliwe, a z przekonaniem sprzeczne. I nie należy fabuł składać z części, których rozumnie pogodzić jednych z drugimi nie można, owszem, najlepiej, żeby nic takiego wcale nie było albo niechaj to będzie poza obrębem fabuły, jak np. tragedia *Edyp* zawiera to trudne do pojęcia przypuszczenie, że Edyp nie wie, jak zginął Lajos. W samym dramacie jednak nie powinno być nic

<sup>144</sup>scena pogoni za Hektorem... — Homer, *Iliada* XXII 205. [przypis tłumacza]

<sup>145</sup>w przekonaniu o prawdziwości tego drugiego dusza nasza daje się w błąd wprowadzić, jakoby i tamto pierwsze prawdą było. A przykładem na to jest ów ustęp z „Niptrów” — Homer, *Odyseja* XIX 164–260. [Arystoteles wskazuje na scenę, która poprzedza mycie nóg: Odyseusz opowiada Penelopie, że jest Kreteńczykiem, który kiedyś spotkał jej męża, i na dowód prawdziwości swoich słów opisuje jej ubiór Odyseusza; Penelopa ze zgodnego z prawdą opisu ubioru wnioskuje, że poprzedzająca ten opis opowieść jest prawdziwa; stanowi to przykład wprowadzenia w błąd przez użycie pewnego prawdziwego elementu, jednak tutaj zmylona została postać utworu, a nie jego odbiorca; red. WL.] [przypis tłumacza]



takiego, jak np. w *Elektrze* opowiadają o igrzyskach pytyjskich<sup>146</sup>, albo w *Myzach*<sup>147</sup> występuje ów, co nie rzekłszy słowa, przybył z Tegei do Myzji. Dlatego śmiesznie jest mówić, że w przeciwnym razie zburzy się całą fabułę, gdyż z góry już fabułę w ten sposób układać nie należy. A jeżeli się już tak ułoży i okaże się to składniej, można i rzeczy niemożliwe wprowadzać. Toż i owe trudne do pojęcia w *Odysei* szczegóły odnoszące się do wysadzenia na ląd Odyseusza<sup>148</sup> okazałyby się widocznie nieznośne w poezji (1460 b), gdyby je jakiś pośledniejszy poeta był wymyślił — obecnie zaś Homer przez inne zalety w cień je usuwa, czyniąc przyjemnymi sprawy niemożliwe. A wysłowienie należy opracować szczególnie w ustępach mniej żywych, gdzie ani charakterystyki nie ma, ani myśli się nie rozwija, wysłowienie bowiem zbyt świetne przyćmiewa znowu charakterystykę i rozwój myśli.

## ROZDZIAŁ XXV

A co do zagadnień i ich rozwiązania, ile dla nich jest zasad umiętnych i jakie, to przez następujące uwagi rozjaśnić można. Skoro mianowicie poeta jest naśladowcą podobnie jak malarz albo jakiś inny mistrz, naśladować musi jeden z tych trzech rodzajów: naśladować mianowicie albo jak coś było lub jest, albo jak o czymś mówią ogólnie i jak się ono wydaje, albo jak coś być powinno. Wypowiada to zaś bądź sposobem zwykłym, bądź też w wyrazach mniej zwykłych i w przenośniach, jak to i wiele innych jest sposobów wyrażenia się, bo to pozwalamy poetom. Prócz tego nie te same są prawidła w polityce, co w kunszcie poetyckim, jak nie te same w nim, co w sztuce innej. Przeciwno samemu kunsztowi poetyckiemu dwojaki może być uchybienie: jedno przeciwko istocie jego, drugie podrzędne. Gdyby bowiem poeta podjął naśladowanie należycie, a zbłądził w nim przez nieudolność, będzie to uchybienie przeciwko samemu kunsztowi poetyckiemu; gdyby zaś podjęcie było niewłaściwe i gdyby mistrz podjął naśladowanie np. konia podnoszącego naraz obie nogi prawe albo gdyby popełnił błąd przeciwko jakiejś innej sztuce, np. przeciwko umiejętności lekarskiej albo jakiegokolwiek innej, to nie jest to błąd przeciwko istocie sztuki poetyckiego. Dlatego podnoszone w zagadnieniach zarzuty z tego stanowiska odpierać trzeba.

Najprzód jeżeli rzeczy wprowadzone są ze względu na sam kunszt poetycki niemożliwe, jest to błąd, ale błąd ten da się utrzymać, skoro tylko przez to poemat cel swój osiągnie — a o celu już mówiliśmy — skoro mianowicie tym sposobem bądź sama ta część poematu, bądź inna, wzbudzi większy podziw. Przykład w pogoni za Hektorem. Gdyby jednak cel ten można było mniej albo więcej osiągnąć także zgodnie z zasadami sztuki, błąd taki nie jest usprawiedliwiony, bo o ile można, nie powinno się go w zasadzie popełniać nigdzie. Należy zatem zastanowić się, do jakiego rodzaju błędów należy wytknięte uchybienie, czy to uchybienie przeciwko samej sztuce, czy tylko podrzędne. Bo mniejszy to błąd, jeżeli poeta nie wiedział, że sarna rogów nie ma, niż gdyby jej wcale nie umiał być wynaśladować.

A nadto, gdyby czyniono zarzut, że poeta napisał coś niezgodnie z rzeczywistością, to może w ten sposób odpierać go należy, że tak być powinno, jak to np. i Sofokles mówił, że sam tworzy ludzi, jakimi być powinni, że zaś Eurypides wprowadza takich, jacy są. A jeżeli ani jedno, ani drugie odparcie zarzutu niemożliwe, należy go odpierać uwagą, że tak ogólnie ludzie mówią, np. co do bogów; bo zapewne ani lepiej nie można o nich mówić, ani prawdy mówić, ale tak może (1461 a), jak o tym utrzymuje Ksenofanes<sup>149</sup> — dosyć

Sztuka

<sup>146</sup>w „Elektrze” opowiadają o igrzyskach pytyjskich — Sofokles, *Elektra* 680 i nast. [w dramacie wychowawca Orestesa podaje szczegółowy opis okoliczności jego rzekomej śmierci podczas igrzysk, które jednak zostały ustanowione w czasach historycznych (582 p.n.e.); wyraźny anachronizm razi Arystotelesa; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>147</sup>„Myzowie” — *Myzowie* była tragedia Ajschylosa. Telefos, syn Heraklesa, zabił w Tegei swoich wujów i zmuszony był udać się do Myzji dla zmycia z siebie tej plamy. Nie wolno mu było wymówić słowa przez całą tę drogę. Zużytkowanie tej okoliczności w tragedii gani Arystoteles. [przypis tłumacza]

<sup>148</sup>w „Odysei” szczegóły odnoszące się do wysadzenia na ląd Odyseusza — Homer, *Odyseja* XIII 119 i nast. [Arystoteles ma na myśli, że wydaje się niewiarygodne, iż Odyseusz nie obudził się, kiedy jego statek przybił do lądu na Itace, a żeglarze feaccy wynieśli go na brzeg; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>149</sup>co do bogów (...) jak o tym utrzymuje Ksenofanes — W jednym fragmencie jego powiedziane, że o bogach nic pewnego powiedzieć nie można. Ksenofanes z Kolofonu (ur. ok. 569 p.n.e.) uczył, że jest tylko bóg jeden, wyższy nad wszelkie istoty, doskonały, a pojmował go jako istotę wewnętrzną świata. [przypis tłumacza]

jednak, że tak ludzie mówią. W innych znowu wypadkach nie powie się, że tak jest lepiej, ale że tak istotnie było, np. co do broni: „a dzidy ich stały prosto na żeleźcach”<sup>150</sup> — taki bowiem był wówczas zwyczaj, jak dzisiaj jeszcze u Illiryjczyków. Względem zaś pytania, czy coś dobrze czy niedobrze przez kogokolwiek powiedziane zostało albo uczynione, to nie tylko na sam czyn albo wypowiedzenie uwagę zwrócić należy, zastanawiając się, czy to szlachetnie, czy nikczemnie, ale i na działającego także albo mówiącego, mianowicie: ze względu na kogo albo kiedy, albo komu, albo dla czego uczynił coś lub powiedział, np. czy z powodu większego dobra, ażeby do skutku przyszło, czy z powodu większego zła, ażeby nie nastąpiło.

Inne znowu trudności usuwać należy, uwzględniając wyrażenie się. Jest to np. wyraz mniej zwykły: *οὐρεῖας μὲν πρώτων* (muły naprzód)<sup>151</sup>, bo może nie o mułach poeta mówi, ale o strażnikach. A co do Dolona, „który z postaci był szpetny”<sup>152</sup>, nie o ciele bezkształtnym, ale o twarzy wstrętnej jest mowa, bo Kreteńczycy wyrazu *εὐειδὲς* w znaczeniu *εὐπρόσωπον* używają. Podobnie w słowach: „mocniej namieszaj wina”<sup>153</sup>, nie ma mowy o winie niemieszanym, jakoby dla pijaków<sup>154</sup>, ale o prędszym mieszaniu. A inne wyrażenia przez przenośnię są użyte, np. „Inni tedy bogowie i mężowie spali przez całą noc”, a tuż potem mówi poeta: „a ilekroć na równinę trojańską spojrział, fletów i piszczałek odgłos”<sup>155</sup>, bo wyraz *πάντες* (wszyscy) zamiast wyrazu *πολλοί* (wielu) użyty jest przez przenośnię: „wszystko” bowiem jest to jeden rodzaj „wielości”. Podobnie przez przenośnię powiedziane: „sama jedna nie zachodzi”<sup>156</sup> — ta konstelacja bowiem jest wyłącznie najpowszechniej znana. Przez prozodię znowu można rozwiązać trudność, jak rozwiązywał Hippiasz Tazyjczyk: *δίδομεν δὲ οἱ* (dajemy mu)<sup>157</sup> i *τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω* (część jego psuje się na deszczu)<sup>158</sup>. Inne znowu zwroty przez interpunkcję, np. Empedokles mówi: „nagle stają się śmiertelnymi, co dawniej byli nieśmiertelnymi i mieszczanymi, co dawniej byli czystymi”<sup>159</sup>. Inne przez dwuznaczność: *παρῶχρηκεν δὲ πλέω νύξ* (minęła większa część nocy)<sup>160</sup>, bo *πλέω* jest dwuznaczne. Inne jeszcze wyjaśnić można

<sup>150</sup> *a dzidy ich stały prosto na żeleźcach* — Homer, *Iliada* X 152. [Arystoteles zapewne ma na myśli, że włócznie niełatwo wbić ostrzami w ziemię, tak żeby stały stabilnie w pionie i nie przewróciły się; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>151</sup> *οὐρεῖας μὲν πρώτων* (muły naprzód) — Homer, *Iliada* I 50. [gdzie mowa o tym, że Apollo, mszcząc się za zniewagę wyrządzoną przez Achajów, niosącymi zarazę strzałami z łuku poraził najpierw muły i psy; krytycy podnosili, że w pierwszej kolejności powinien przecież zaatakować ludzi; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>152</sup> *Dolona, „który z postaci był szpetny”* — Homer, *Iliada* X 316. [być może Arystoteles odnosi się do problemu wynikającego z mniemanej nieforemności ciała Dolona w połączeniu w występującym w tym samym wersie stwierdzeniem, że był szybki w biegu; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>153</sup> *mocniej namieszaj wina* — Homer, *Iliada* IX 203. [przypis tłumacza]

<sup>154</sup> *o winie niemieszanym, jakoby dla pijaków* — starożytni Grecy uważali picie wina rozcieńczonego wodą za przejaw cywilizacji. Wino nierozcieńczone pili tylko barbarzyńcy i pijacy. [przypis edytorski]

<sup>155</sup> *„Inni tedy bogowie i mężowie spali przez całą noc”, a tuż potem mówi poeta: „a ilekroć na równinę trojańską spojrział, fletów i piszczałek odgłos”* — Mowa tu o *Iliadzie* X 1–13, nie o *Iliadzie* II 1, tylko że czytamy tam *ἄλλοι*, nie *πάντες*, nadto w tekście dzisiejszym sprzeczności żadnej nie widzimy [ponieważ wszyscy prócz Agamemnona Achajowie śpią, natomiast wrzawa dociera do niego zapewne z obozu trojańskiego; red. WL]. [przypis tłumacza]

<sup>156</sup> *sama jedna nie zachodzi* — Homer, *Iliada* XVIII 489. [mowa o konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy, która nie zachodzi pod horyzont, wbrew słowom poematu nie jest jednak jedyną z konstelacji, która pozostaje widoczna na niebie przez cały rok, a jedynie najbardziej znaną; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>157</sup> *można rozwiązać trudność, jak rozwiązywał Hippiasz Tazyjczyk: δίδομεν δὲ οἱ* (dajemy mu) — Słowa *δίδομεν δὲ οἱ εὐχρῶς ἀγέσθ* czytamy w *Iliadzie* XXI 297. W tym miejscu odnoszą się do księgi II (sen Agamemnona), gdzie ich obecnie nie ma. Arystoteles miał zatem w swoim tekście słowa owe w *Iliadzie* II 15 zamiast *Τρώεσσι δὲ κήδε ἐφθπται*, jak dzisiaj czytamy. Hippiasz (nieznany nam zresztą wcale), pragnąc Zeusa uwolnić od zarzutu kłamstwa, zmienił akcent i uznał *δίδομεν* za infinitiv [bezokolicznik] w zastępstwie imperativu [trybu rozkazującego]. [przypis tłumacza]

<sup>158</sup> *τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω* (część jego psuje się na deszczu) — Homer, *Iliada* XXIII 328: miało być *οὐ*. Zarzucano, że to samo drzewo, które poeta dopiero co nazwał suchym, bezpośrednio potem mieni cokolwiek nadgniłym przez deszcz. Dlatego tenże sam Hippiasz zmienił *οὐ* na *οὐ*. [przypis tłumacza]

<sup>159</sup> *przez interpunkcję, np. Empedokles mówi: „nagle stają się śmiertelnymi, co dawniej byli nieśmiertelnymi i mieszczanymi, co dawniej byli czystymi”* — We fragmencie z Empedoklesa: *αἰψὰ δὲ θνήπῃ ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἄθαναπῃ εἶναι ζωρὰ τε πρὶν κέκρητο* przez przecinka między *ζωρὰ τε* i *πρὶν* (które w takim razie musi być spójnikiem) myśl staje się niezrozumiała. O co się właściwie rozchodziło, trudno orzec, zwłaszcza że i tekst fragmentu niepewny. [przypis tłumacza]

<sup>160</sup> *dwuznaczność: παρῶχρηκεν δὲ πλέω νύξ* (minęła większa część nocy) — Homer, *Iliada* X 252. Po słowach przytoczonych następują wyrazy: *τῶν δύο μοιρῶν, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λείπεται*. Tłumacząc zatem: „minęła większa część nocy niż dwie trzecie”, nie można tego pogodzić z dodatkiem, że jeszcze trzecia część pozostawała. Arystoteles wyjaśnia zatem: „z dwóch połówek nocy upłynęła część większa”, to jest cała połowa jedna, a z drugiej tyle, że razem wzięwszy wynosiło to dwie trzecie części całej nocy. O takim rozumieniu miejsca przytoczonego

przez przyjęte ogólnie znaczenie wyrazu; wszelkie np. napoje mieszane nazywa się winem; podobnie w tym znaczeniu powiedziane: „nagolenica z cyny świeżo obrabionej”<sup>161</sup>, i w tym rozumieniu spiżownikami (*χαλλεῖς*) nazywa się obrabiających żelazo; w tymże znaczeniu mowa, że Ganimedes Zeusowi wino nalewa, chociaż bogowie wina nie piją<sup>162</sup>. Mogłoby to jednakże powiedziane być i przez przenośnię. Także w razie, jeżeli wyraz wydaje się wskazywać na jakąś sprzeczność, uważać trzeba, ilorazie mógłby mieć znaczenie w tym zwrocie, np.: „tu utkwiała spiżowa dzida”<sup>163</sup> — jak to zatrzymanie się ma być rozumiane w tym miejscu. W ten sposób trudność taką rozstrzygać należy, albo tak, jakby łatwiej rozumieć to można — w sposób zatem zupełnie przeciwny, jak ci, o których (I 461 b) Glaukon mówi<sup>164</sup>, że zgoła bezpodstawnie przypuszczenia jakies czynią i na swoją rękę potępiwszy je, wnioski stąd wyprowadzają i poetę ganią, jakoby mówił, co tylko im samym się zdaje, jeżeli jest coś niezgodnego z ich urojonym zdaniem. Tak stało się z Ikariosem<sup>165</sup>. Mniemają mianowicie, że był Lakończykiem<sup>166</sup>; nieusprawiedliwiona jest zatem okoliczność, że Telemach<sup>167</sup> nie spotkał się z nim, kiedy się udał do Lacedemonu<sup>168</sup>. A rzecz zapewne tak się ma, jak utrzymują Kefaleńczycy, mówią bowiem, że Odyseusz u nich się ożenił i że jego teść nazywał się Ikadios, nie Ikarios — a tak przez pomyłkę zarzut ten nabral pozoru słuszności<sup>169</sup>.

I sprawy niemożliwe wprowadzone do poezji należy w ogólności usprawiedliwiać, albo że tak lepiej jest, albo że takie jest przekonanie powszechne. W poezji bowiem wybierać trzeba raczej rzeczy niemożliwe, a do przekonania przypadające, niżeli nieprzypadające do niego, a możliwe. I chociaż niepodobna, żeby ludzie byli tacy, jak ich to Zeuksis malował, to przecież tak jest lepiej; obraz bowiem powinien wznosić się ponad rzeczywistość. I podobnie usprawiedliwiać należy w poezji rzeczy trudne do pojęcia, a jeszcze i tak je wyjaśniać, że one niekiedy nie są z rozumem niezgodne, bo to rzecz prawdopodobna, że się coś nawet przeciw prawdopodobieństwu stało. Sprzeczności zaś pozornych tak dochodzić należy, jak się dochodzi w umiejętnym odpieraniu zarzutów, mianowicie: czy powiedziane jest to samo i o tym samym i w tejże samej myśli; należy zatem samego także poetę uwzględniać albo sprawę, o której on sam mówi, albo co by rozumiał o tym człowiek rozsądny. Ale słuszny będzie zarzut tak przeciw sprzecznościom, jak i przeciw nikczemności charakteru, jeżeli poeta bez żadnej konieczności sprzeczność

Sztuka

wiemy ze scholiów, gdzie zachowało się to wyjaśnienie z zaginionego pisma Arystotelesa *Ἀπορρηματα Ὀμηρικὰ* [Kwestie Homeryckie]. [przypis tłumacza]

<sup>161</sup>*nagolenica z cyny świeżo obrabionej* — Homer, *Iliada* XXI 592. Cyna wymieniona tu zamiast innego metalu według Arystotelesa. Ponieważ spiż i miedź od najdawniejszych czasów obrabiano, przeszło miano spiżownik na rzemieślników, którzy sporządzali narzędzia także z innych metali. [przypis tłumacza]

<sup>162</sup>*mowa, że Ganimedes Zeusowi wino nalewa, chociaż bogowie wina nie piją* — Homer, *Iliada* XX 234. [gdyż bogowie piją nektar, a śmiertelnicy wino; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>163</sup>*tu utkwiała spiżowa dzida* — Homer, *Iliada* XX 270 i nast. [w opisie pojedynku włócznia rzucona przez Eneasza „utkwiała” w „złotej warstwie” tarczy Achillesa, przesywając dwie inne warstwy, gdy trzy pozostałe warstwy tarczy, składającej się w sumie z pięciu warstw: złotej, dwóch spiżowych i dwóch cynowych, pozostały nietknięte; tymczasem wydaje się logiczne, że warstwa ze złota była warstwą zewnętrzną, powstaje więc problem, w jaki sposób włócznia przeszła dwie następne warstwy, skoro utkwiała w pierwszej; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>164</sup>*ci, o których Glaukon mówi* — Nie wiemy, o jakim Glaukonie mowa. [przypis tłumacza]

<sup>165</sup>*Ikarios* (mit. gr.) — ojciec Penelopy. [przypis tłumacza]

<sup>166</sup>*Lakończyk* — Spartanin, człowiek mieszkający w Lakonii, krainie, która stanowiła główną część państwa spartańskiego. [przypis edytorski]

<sup>167</sup>*Telemach* (mit. gr.) — syn Odyseusza i Penelopy; jego podróż w poszukiwaniu ojca stanowi temat kilku spośród pieśni *Odysei* Homera. [przypis edytorski]

<sup>168</sup>*Lacedemon* — Sparta. [przypis edytorski]

<sup>169</sup>*Inne znowu trudności usuwać należy...* — Wyjaśnienia trudności podane w tym ustępie są po większej części błahе albo niedostateczne. Z jednej strony świadczy to o nierozwiniętej jeszcze wówczas krytyce utworów poetycznych, z drugiej o wielkiej względności Arystotelesa, który i w rzeczach podrzędniejszych nawet strzeże się przed narzucaniem poetom jakichkolwiek więzów zbytecznie ich krepujących. Pamiętać przy tym należy, że głównym zamiarem Arystotelesa nie było podanie samego rozwiązania tej lub innej trudności, ale wskazanie rozmaitych sposobów, przez które można je osiągnąć. [przypis tłumacza]

taką wprowadzi, jak np. Eurypides z Egeuszem uczynił<sup>170</sup>, albo jeżeli złość taką wystawi, jak w *Orestesie* złość Menelaosa.

Uchybienia zatem podnoszą krytykujący, wychodząc z pięciu podstaw, bo albo zarzucają niemożliwość, albo trudność pojęcia czegoś, albo moralną złość, albo sprzeczność, albo błędy przeciw prawidłom sztuki. Odparcia zaś zarzutów szukać należy w wyliczonych sposobach, a jest ich dwanaście<sup>171</sup>.

## ROZDZIAŁ XXVI

Mógłby jednak ktoś wielką mieć wątpliwość, czy przedniejsze jest naśladowanie w epepei, czy też w tragedii. Jeżeli bowiem naśladowanie szlachetniejsze jest przedniejsze, a takie ono będzie zawsze wobec bardziej wykształconych widzów, to rzeczą jest widoczną, że naśladowanie wszystkiego bez wyboru bardzo będzie nieszlachetne. W przekonaniu bowiem, że jeżeli się samemu nie przesadzi, widzowie tego nie spostrzegą, występujący używają w tym celu ustawicznych ruchów, pośledniejsi np. fletniści w koło się kręcą, jeżeli potrzeba krążek do rzucania w grze naśladować, a przodownika chóru szarpią, jeżeli grają *Scyllę*<sup>172</sup>. Otóż tragedia taka właśnie jest, jak to i aktorzy starsi sądzili o młodszych od siebie: Myniskos mianowicie nazywał Kallippidesa, jako zbyt przesadzającego, małpą, i także było (1462 a) o Pindarze przekonanie<sup>173</sup>. Jak zatem ci późniejsi mają się do tamtych, tak się ma cała sztuka dramatyczna do epepei. Powiadają więc, że epepeja stosowna jest dla widzów wykształconych, którzy wcale przyborów zewnętrznych nie potrzebują, tragedia przeciwnie, dla pospółstwa. Jeżeli zatem naśladowanie nieszlachetne jest niższe, to właśnie odnosi się to do tragedii. Ale najprzód jest to zarzut nie dotyczący kunsztu poetyckiego, lecz aktorskiego, bo i wygłaszający ustępy epiczne może przesadzać w gestach, jak Sozjstrat, i może to samo czynić śpiewający, jak to czynił Mnasiteos z Opus. Następnie i ruchy nie zasługują na potępienie wszystkie, jak nie zasługuje na nie taniec — chyba taniec motłochu — jak to i Kallippidesowi zarzucano i zarzucają dzisiaj jeszcze innym, że nie umieją naśladować niewiast wolno urodzonych. Nadto tragedia spełnia zadanie swoje nawet bez użycia ruchu, podobnie jak epepeja — wszakże okaże się w czytaniu, jaka jest. Jeżeli więc w czymś innym posiada wyższe zalety, nie ma konieczności czynić jej tego właśnie zarzutu. Następnie wyszczególnia się ona tym, że zawiera wszystko, co epepeja — bo i wiersza jej użyć może — a nadto śpiew i wystawę sceniczną, co niepoślednią część jej stanowi, gdyż przez nią sprawia się najskuteczniej przyjemność. Prócz tego jest w niej oczywistość i w czytaniu, i w grze, w dodatku zaś cel naśladowania dopięty tutaj w granicach szcuplejszych (1462 b), bo co więcej skupione, większą sprawia przyjemność niż co na długi ciąg czasu rozszerzone, a rozumiem to tak, jak gdyby ktoś np. *Edypa* Sofoklesowego w tak długą ułożył epepeję, jak *Iliada*. Prócz tego mniej jest jedności w naśladowaniu epicznym, a dowodem tego, że z jakiegokolwiek epepei kilka powstaje tragedii — tak, że jeżeli jedną fabułę poeci opracują, albo wyda się ona w krótkości tej obcięta, albo też, jeśli dostosowana do długości wiersza, rozwodniona. W przeciwnym znowu razie nie będzie w naśladowaniu jedności, a rozumiem to tak np., jeżeliby utwór złożony był z większej liczby akcji, jak to wiele takich części ma *Iliada* i *Odyseja*, które już same w sobie mają pewną rozciągłość — chociaż te właśnie poematy ułożone są jak

<sup>170</sup> sprzeczność taką wprowadzi, jak np. Eurypides z Egeuszem uczynił — Czy mowa o wystąpieniu Egeusa w *Medei* w. 658, czy w innej tragedii, noszącej tytuł *Egeus*, nie wiadomo. [Arystoteles zdaje się wskazywać, że wprowadzenie postaci Egeusza (Ajgeusa), który przybywszy do Koryntu, w trakcie rozmowy z Medeą obiecuje jej schronienie w swoim kraju, a następnie wraca do domu, jest nieuzasadnione, skoro bohaterka była czarownicą i nie potrzebowała pomocy, zaś ze spotkania z Egeuszem nic dla fabuły nie wynika; red. WL] [przypis tłumacza]

<sup>171</sup> Odparcia zaś zarzutów szukać należy w wyliczonych sposobach, a jest ich dwanaście — Sposoby te są: 1) można się powołać na cel sztuki, cel wywołania podziwu, 2) na to, że błąd nie dotyka kunsztu poetyckiego, ale jakiś inny, 3) na zadanie poety wystawienia tego, co być powinno, 4) na rozpowszechnione mniemanie, 5) na rzeczywistość, 6) na warunki kompozycji. W pozostałych sześciu sposobach uwzględnione jest wyrażenie się: 7) użycie wyrazu obcego, 8) przenośni, 9) zastosowanie prozodii, 10) rozdzielenie albo połączenie wyrazów ściślejsze, 11) użycie wyrazu dwuznacznego albo 12) wyrazu ogólnie znanego i utartego. [przypis tłumacza]

<sup>172</sup> przodownika chóru szarpią, jeżeli grają „Scyllę” — mityczna Scylla to potwór morski w postaci psa o sześciu pyskach i dwunastu przednich łapach, mieszkający pod skałą w morzu i ściągający żeglarzy ze statków. [przypis edytorski]

<sup>173</sup> Myniskos mianowicie nazywał Kallippidesa (...) o Pindarze... — Myniskos, znakomity aktor Ajschylosa; Kallippides, słynący za czasów Sokratesa; Pindar i wymienieni poniżej Sozjstrat i Mnasiteos nie są bliżej znani. [przypis tłumacza]

można najlepiej i są w stopniu możliwie najwyższym naśladowaniem jednej akcji. Jeżeli zatem tragedia wyszczególnia się pod wszystkimi tymi względami, a nadto pod względem dopięcia celu sztuki — bo obie nie powinny sprawiać pierwszej lepszej przyjemności, ale taką, jak określiliśmy — wypływa stąd widocznie, że zapewne wyższą ma wartość, skoro snadniej od epepei do celu swojego dochodzi.

O tragedii zatem i o epepei, tak samych w sobie, jak i o rodzajach ich i częściach, ile ich jest i czym się różnią, i jakie są przyczyny ich zalet albo wad, i o zarzutach i ich odpieraniu niechaj wystarczy, co powiedzieliśmy.

---

Ten utwór nie jest objęty majątkowym prawem autorskim i znajduje się w domenie publicznej, co oznacza że możesz go swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać. Jeśli utwór opatrzony jest dodatkowymi materiałami (przypisy, motywy literackie etc.), które podlegają prawu autorskiemu, to te dodatkowe materiały udostępnione są na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa – Na Tych Samych Warunkach 3.0 PL.

Źródło: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/arystoteles-poetyka/>

Tekst opracowany na podstawie: Arystoteles, Poetyka, nakładem wydawcy (wydał Stanisław Siedlecki), Kraków 1887.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Reprodukacja cyfrowa wykonana przez Bibliotekę Uniwersytecką w Toruniu z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów Biblioteki.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Kopeć-Gryz, Wojciech Kotwica.

Okładka na podstawie: Christian Cable@Flickr, CC BY 2.0

ISBN 978-83-288-5958-6

*Wesprzyj Wolne Lektury!*

Wolne Lektury to projekt fundacji Nowoczesna Polska – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

*Jak możesz pomóc?*

Przekaż 1% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Nowoczesna Polska, KRS 0000070056.

Dołącz do Towarzystwa Przyjaciół Wolnych Lektur i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: szczegóły na stronie Fundacji.