

Henryk Kiereś

Dramat i teatr a "Poetyka" Arystotelesa

Człowiek w Kulturze 19, 141-154

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Henryk Kiereś
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Dramat i teatr a *Poetyka* Arystotelesa

1. Poetyka i jej recepcja

Jak wiadomo, znana jest nam jedynie pierwsza część Arystotelesowskiej *Poetyki*, w której Stagiryta wyjaśnia kwestię istoty tragedii, konfrontując tragedię z eposeją i rzucając ważne poznawczo, choć okazjonalne czy wstępne uwagi poświęcone komedii i sztukom pozaliterackim, np. muzyce, tańcowi czy malarstwu¹. Druga część dzieła zaginęła, prawdopodobnie dość wcześnie, a jak informuje jego autor na początku rozdziału szóstego, w części tej wyjaśnia się problem istoty komedii. Zawarta w *Poetyce* teoria poezji jest punktem odniesienia dla większości późniejszych historycznie traktatów o dramacie i teatrze, a więc także dla rozpraw o sztuce komediowej. Wspomniana teoria ma ogarnąć całość twórczości poetyckiej, a w części pierwszej ponad połowa jej zawartości (rozdziały od VI do XIX) jest wypełniona metodyczną analizą sztuki tragicznej, zaś pozostałe rozdziały, zarówno wstępne, jak i poświęcone eposowi, są pośrednio lub wprost odniesione do tragedii. Arystoteles nie kryje swojej sympatii do sztuki tragediowej i stawia ją wyżej od eposei, a samą eposeję traktuje jako swoistą hybrydę tworzoną przez wątki tragiczne i komediowe. Traktując o tragedii omawia kwestię jej historycznych początków, struktury artystycznej i specyfiki świata przedstawionego (fikcyjnego), ale wymienione wątki integruje pod kątem jej przyczyny celowej, czyli racji bytu tragedii, którą jest

¹ W artykule nawiązuję do rozważań, jakie zawarłem w monografii *Człowiek i sztuka. Antropologiczne wątki problemu sztuki*, Lublin 2006, s. 95-115.

katharsis-oczyszczenie. Dodajmy, że Stagiryta nie przywołuje w *Poetyce* bezpośrednio swojej ogólnej teorii sztuki, której zręby znajdziemy w jego innych dziełach, np. definicji sztuki czy tezy o ostatecznej racji bytu sztuki, a przypomina jedynie, że zasadą wszelkiej sztuki jest mimesis-naśladowanie, choć nie wyjaśnia, iż chodzi o naśladowanie natury (*technē mimētai tēn physin*); nie wyjaśnia także, na czym polega naśladowanie natury w sztuce.

Znawcy pism Arystotelesa zgodnie podkreślają, że *Poetyka* jest dziełem trudnym, stawiającym przed swoim czytelnikiem cały szereg wymogów poznawczych, ale że jej znajomość jest warunkiem *sine qua non* w pracy historyka czy teoretyka sztuki. Znawcy-humaniści akcentują, że może nawet nie chodzi o rekonstrukcję Arystotelesa ogólnej teorii sztuki, ile o zawarte w *Poetyce* pojęcia, a pośród nich przede wszystkim o pojęcie mimesis-naśladowania i katharsis-oczyszczenia. Pojęcia te są przedmiotem nieustającej debaty, ciągłych interpretacji i reinterpretacji, a szczególną trudność sprawia pojęcie katharsis-oczyszczenia². Jak już było mówione, Arystoteles stawia tezę, że przyczyną celową tragedii jest katharsis, które dotyczy uczuć litości i trwogi; uczucia te są wzbudzone przez tragedię i przez nią samą są 'oczyszczone'. Trudności interpretacyjnych nastrocza wyjaśnienie natury katharsis tragicznego, a przecież pozostaje pytanie, czy katharsis ma miejsce także w komedii, a jeśli tak, to jakie uczucia są przez komedię wywoływane i puryfikowane? A wreszcie można zapytać, do jakich rodzajów sztuk stosuje się pojęcie 'oczyszczenia' resp. w jakich sztukach dokonuje się 'oczyszczenie'.

Przywołane trudności owocują wielością stanowisk, a różnice te są spowodowane tym, że badacze stosują odmienne metody analizy tekstu *Poetyki*, a także tym, że na ogół unikają lub w stopniu niedostatecznym uwzględniają myśl filozoficzną Arystotelesa, a więc jego metafizykę i antropologię, a także jego ogólną teorię sztuki. Bez tego kontekstu prowadzone wyjaśnienia poruszają się jedynie w aspektach historycznym i filologicznym, i choć są to aspekty ważne, prowadzące do twierdzeń intuicyjnie trafnych, to jednak twierdzenia te są po-

² Zob. E. Udalska, red., *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, Warszawa 1989.

zbawione ostatecznościowych uzasadnień. Brak takich uzasadnień prowadzi do relatywizmu w teorii dramatu i traktowania *Poetyki* jako dzieła o wartości jedynie historycznej³.

2. Arystoteles o sztuce i jej przyczynie celowej

Arystoteles nie poświęcił ogólnej teorii sztuki osobnej rozprawy, ale w jego pracach spotykamy szereg ważkich teoretycznie twierdzeń, które wprost lub pośrednio dotyczą problemu istoty i racji bytu sztuki, statusu ontycznego wytworów sztuki oraz kryteriów twórczości artystycznej. Według niego sztuka jest sprawnością intelektu praktycznego, wykorzystującego wiedzę w wytwarzaniu, czyli w świadomym i celowym powoływaniu do bytu nowych stanów rzeczy. Jest ona zasadą poprawnego wytwarzania dzieł zamierzonych, która w każdej ze sztuk realizuje się w sposób zgodny z jej szczegółowym celem: inaczej w medycynie, inaczej w budownictwie, a jeszcze inaczej w poezji, muzyce czy hodowli. Pierwszymi wytworami człowieka są pojęcia, rezultat poznawczego interioryzowania treści realnie istniejących rzeczy, które ztematyzowane w refleksji stają się tworzywem autonomicznych operacji twórczych. Kryterium tych operacji jest piękno, czyli analogicznie rozumiana doskonałość bytowa: harmonia części składowych wytworu, proporcja części i całości, jedność bytowa i odpowiednia wielkość, czyli dostosowanie dzieła do pojemności poznawczej człowieka. Owocem operacji twórczych jest forma dzieła, przyczyna wzorcza w procesie eksterioryzacji formy w zewnętrzną, psychiczną lub pozapsychiczną materię, zawierającą w sobie także cel sztuki, jaki ma być osiągnięty przez artystę w dziele. Forma sztuki określa jej celowość, zaś artysta określa to, co konieczne do urzeczywistnienia zamierzonego dzieła, przede wszystkim stosownej materii, ale także odpowiednich środków i czynności.

Artysta tworząc naśladuje naturę, a wytwarzając dopełnia braki zastane w naturze (a dokładnie mówiąc – braki występujące w bytach-

³ Por. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, Kraków 2002, tłum. J. Balbierz; B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, szczególnie rozdział IX: *Katharsis jako kategoria estetyczna*, s. 180-235.

konkretach) oraz aktualizuje możliwości bytowe, np. medycyna usuwa chorobę, która jest brakiem zdrowia; architektura buduje dom, który jest w możliwości natury, zaś literatura tworzy światy fikcyjne jako możliwe i prawdopodobne. W ten sposób sztuka zabezpiecza życie ludzkie na poziomie wegetacji (wzrastania), dyscyplinuje zmysły i uczucia oraz myślenie i działanie, a także aktualizuje osobowe (duchowe) życie człowieka i bogaci jego doświadczenie o to, co możliwe (fikcyjne), ale realnie prawdopodobne. Kiedy sztuka osiąga zamierzony cel w sposób niezawodny, wówczas jej dzieła i ich twórca budzi podziw i uznanie, a jest tak dlatego, bo dzieła te realnie doskonaliły świat, zaś korzystający z nich człowiek osiąga za ich pomocą ostateczny cel swojego życia⁴.

Charakterystyczne, że Arystoteles poświęca wiele uwagi sztukom literackim. W *Poetyce* znajdujemy rzetelną próbę uporządkowania problemu poezji, a uporządkowanie to dotyczy dwóch pozornie odległych od siebie aspektów problemu poezji, mianowicie, Stagiryta włącza poezję w zakres sztuki oraz buduje teorię sztuki poetyckiej, daje więc teoretyczne podstawy krytyce i poznaniu humanistycznemu. Dokonuje się to w nawiązaniu do dorobku poznawczego tradycji, ale także w polemice ze skrajnymi jej nurtami, polemice prowadzonej z perspektywy realizmu w teorii bytu, antropologii i ogólnej teorii sztuki. Można sądzić, że włączenie poezji w poczet sztuk miało znaczenie epokowe: pozbawiło ją godności depozytariuszki kultury, lecz zarazem wskazywało na należne jej i niezastępowane miejsce w ludzkim życiu i kulturze. Jeszcze Platon, nauczyciel Arystotelesa, odnotowuje, że pomiędzy poezją i filozofią toczy się spór o to, która z nich jest źródłem prawdy, a tym samym fundamentem kultury: czy jest nim poetycki 'mythos' czy filozoficzny 'logos'? Wraz z inkubacją filozofii w kulturze starożytnej Grecji wzrasta się krytyka poetyckich mitów. Zarzuca się im naiwność i niesprawdzalność, a także oskarża się je o determinizm ontologiczny oraz fatalizm i pesymizm antropologiczny. Krytycy mitów zgodnie i lojalnie przyznają, że Homer i Hezjod są „ojcami Hellady”, ale jednocześnie proklamują rozbrat z epoką mitologiczną na rzecz kultury opartej na doświadczeniu i krytycznym

⁴ Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996; H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996.

rozumie. Wielu banalizuje poezję, a niektórzy widzą w niej „piękne kłamstwo”, czyli rozsądek fałszu (*pseudos*) oparty na świadomie wywołanej przez poetę iluzji poznawczej. Gronu krytyków przewodni Platon, który gromi poezję za jej fałszywą teologię, za wywoływanie „widziadeł” i schlebianie niskim gustom, a poetom zarzuca, że „uważają się za mądrych w tych sprawach, na których wcale się nie znają” (*Państwo*, 379a, 607a; *Sofista*, 219a, 267a; *Prawa*, 597d, 665d). Jednakże są i tacy, jak na przykład sofista Gorgiasz, którzy doceniają „magiczną siłę” poezji, jest ona bowiem „oszustwem (*apáte*), w którym oszukujący jest sprawiedliwszy od nieoszukującego, a oszukany mądrzejszy od nieoszukanego” (*Pochwała Heleny* 8, 10). Poeta jest więc „oszustem”, lecz różni się od kłamcy, który zna prawdę, ale skrywa ją i świadomie wprowadza innych w błąd. Na czym wobec tego polega „oszustwo” poetyckie?

Zdaniem Arystotelesa „sztuka rodzi się wtedy, kiedy z wielu podobnych doświadczeń zrodzi się jedno ogólne ujęcie rzeczy”. Poznanie artystyczne (poetyckie) wyrasta więc z realnego doświadczenia, zaś dzieła sztuki są obrazem zawartej w tym doświadczeniu wiedzy oraz wyrazem woli doskonalenia świata. Rzecz jasna, wiedza może być fałszywa lub sztuce może trafić się błąd i w konsekwencji dzieła sztuki zamiast doskonalic świat będą w nim pomnażać braki. Dotyczy to wszystkich sztuk, także poezji. Wynika z tego, że sztukę należy znać i rozumieć – i dlatego właśnie Arystoteles wyjaśnia „jak należy tworzyć, aby utwór poetycki był piękny”. W tym celu wnika poznawczo w jego naturę, przywołuje przykłady dzieł wzorcowych, tropi błędy poetyckie i gani poetów goniących za poklaskiem tłumu i modami. Jednocześnie jest świadom, czego daje wyraz w *Poetyce* i co z pewnością rozważał w zaginionych dziełach, z pewnością rozważał w zaginionych dziełach, że sztuki literackie wymagają interpretacji. Przedstawione w nich światy są poetyckimi, czyli metaforycznymi uogólnieniami, a więc jeśli dotyczą życia i „dotykają prawdy”, to czynią to w sposób pośredni, poprzez fikcyjne światy i obrazy, postaci i wydarzenia. Zadanie krytyka-humanisty polega zatem na rozstrzygnięciu, co usprawiedliwia powstanie *hic et nunc* dzieła i czy jest ono realnie kulturotwórcze.

3. Tragedia i 'katharsis'

Jak było sygnalizowane, tradycja przedarystotelesowska odniosła się ambiwalentnie do tragedii i do jej przyczyny celowej: 'katharsis'-oczyszczenia. Na przykład Platon podkreśla, że „sztuka jest racjonalną robotą” i że racją jej bytu jest naśladowanie (urzeczywistnianie) wiecznych prawzorów rzeczy, zaś kryterium oceny dokonań jest pożytek. Na tym tle rozważa problem poezji, a zalicza do niej epopcję, lirykę, tragedię i komedię. O sztukach tych wypowiada się okazjonalnie, lecz akcentuje, że powinien je cechować wewnętrzny ład (*orthótes*) i umiar (*sofrosýne*), które gwarantują im realizację ich celu właściwego. Platon sądzi, że tragedia osiąga swój cel wtedy, gdy jest „naśladowaniem najlepszego i najszlachetniejszego sposobu życia”, a więc kiedy dostarcza obywatelom wzorów życia cnotliwego, a nie – jak to czyni poezja tradycyjna – wzbudza litość i trwogę, a tym samym osłabia cnotę-dzielnosć (*aretè*) (*Prawa* 817 b, *Państwo* 392 d-394 d). Jak wiemy, Arystoteles dojrzał w 'katharsis' przyczynę celową tragedii. Platon rozważa problem sztuki w kontekście wizji idealnego państwa i dlatego właśnie, ze względów systemowych, podporządkowuje sztukę celowi, jakie ma osiągnąć doskonałe państwo. Arystoteles zwraca się ku realnemu światu i na kanwie wiedzy historycznej o formach sztuki i filozoficznej analizy przywraca 'katharsis'-oczyszczeniu jego właściwe miejsce.

Termin 'katharsis' pojawia się w *Poetyce* w słynnej definicji tragedii, w której stwierdza się między innymi, ale przede wszystkim, że tragedia „jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej (...), przedstawienie w formie dramatycznej (...), które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do 'oczyszczenia' tych uczuć” (1449 b). W kilku miejscach *Poetyki* Arystoteles przypomina z naciskiem, iż wspomniane 'oczyszczenie' jest celem tragedii. Jego skąpe uwagi na temat istoty doświadczenia katartrycznego sprawiły, że w sporze o katharsis konkurują ze sobą różne wykładnie: etyczna, medyczna, religijna, estetyczna i intelektualistyczna. Interpretacje te zebrał i kompetentnie skomentował H. Podbielski, który słusznie stwierdza, że każda z nich dotyka jakiegoś ważnego aspektu problemu katharsis, lecz aspekt ów absolutyzuje, a tym samym wprowadza do teorii katharsis redukcjonizm. Z kolei, na kanwie trafnych postulatów badawczych, respektujących

przywołanie istotnych ogólnofilozoficznych wątków myśli Arystotelesa i wiążących katharsis z teorią mimesis-naśladowania, Podbielski wyjaśnia istotę doświadczenia katartycznego w sposób następujący: „(...) dzięki temu, że mimesis stanowi uporządkowany układ treści, oparty na wewnętrznej logice prawdopodobieństwa i konieczności, umysł odbiorcy dokonuje oceny: nieszczęście dotknęło człowieka – (a) niewinnego, (b) podobnego do mnie. Z kolei „niewinność” na zasadzie „sympatii” wywołuje w sferze uczuciowej odbiorcy litość, „prawdopodobieństwo” zaś wywołuje trwogę. W tym samym momencie rozpoczyna się następny proces: umysł poznaje, że to nieszczęście dzieje się w świecie fikcji. Dystans fikcji i logika wewnętrzna przedstawionego świata dokonuje „sublimacji” (oczyszczenia) uczuć sprowadzając je do właściwej „miary”, dzięki czemu, zgodnie z Arystotelesowską definicją cnoty, „stają się przeżyciem pozytywnym (cnotą) i sprawiają przyjemność”⁵.

Zgodnie z przedstawioną propozycją rozwikłania zagadki katharsis, udana artystycznie fikcja wywołuje złudzenie realności, wywołuje pozór obcowania z realnym światem, czego następstwem jest sytuacja realnego przeżywania litości, żywionej do bohatera dramatu, i trwogi, czyli dostrzeżenia, że to, co się przytrafiło bohaterowi tragedii, dotyczy także widza, że jest możliwe na mocy wspólnoty natury ludzkiej. Wraz z powrotem do realnego świata, „zdemaskowaniem” iluzji i fikcyjności świata dramatu, następuje swoista „ulga” psychiczna i przyjemność płynąca z podziwu dla dzieła, dla jego prawdziwości (konsekwencji przedmiotowej) i artystycznej siły czy sprawności w wywoływaniu iluzji realności.

Jeśli przywołany opis doświadczenia katartycznego jest trafny, to i tak należy dodać, że ujmuje on to doświadczenie przede wszystkim w jego wymiarze psychologicznym czy osobowościowym. Takie ujęcie jest typowe dla teorii tzw. przeżycia estetycznego, które w ślad za tradycją kantowską głosi, że poznanie zawartości dzieła sztuki – jego świata fikcyjnego – w przeżyciu estetycznym jest „bezinteresowne”, czyli zdystansowane wobec realnego świata, skupione na tym, „co” i „jaki”, a obojętne na związek dzieła z prawdą i dobrem. A przecież doświadczenie katartyczne zostawia „piętno” w życiu osobowym

⁵ Wstęp, w: Arystoteles, *Poetyka*, s. LXXXVIII.

człowieka, skłania do refleksji, a tym samym odsłania ostateczną rację bytu sztuki: jej odniesienie do prawdy i dobra.

Zdaniem M. A. Krąpca przedstawioną przez H. Podbielskiego wykładnię 'katharsis' tragicznej należy istotnie dopełnić, bowiem podstawowym wymiarem 'katharsis' jest jego wymiar antropologiczny, a nie tylko psychologiczny. Arystoteles określa człowieka jako 'dzoön logikon' – byt żywy i rozumny, zaś sens ludzkiego życia widzi w spełnianiu się (aktualizowaniu potencjalności) poprzez poznanie, a szczególnie poprzez akty kontemplacji prawdy. W procesie poznania bierze udział cały człowiek, wszystkie jego władze i dyspozycje poznawcze, także jego uczucia tzw. wyższe (resp. bojowe), jakimi są właśnie litość i trwoga. Uczucia te pojawiają się w obecności zła zagrażającego realnemu dobru. „Litość-miłosierdzie” dotyczy dobra dotkniętego złem, zaś „trwoga-strach” jawi się w obliczu zła trudnego do uniknięcia. Sytuacja zagrożenia przez zło „powoduje psychiczne pobudzenie uczuciowe, mające na celu przezwycięzenie zła lub ocalenie dobra, a przez to wprowadzenie wewnętrznego, psychicznego ładu, który umożliwi kontemplację prawdy”. Dzieła wybitne, „naśladujące realne życie, „burzą” wewnętrzny spokój, budzą uczucia „strachu-trwogi” i „litości-miłosierdzia”. Doświadczenie takich właśnie uczuć na tle racjonalnego, mimetycznego, koniecznościowego układu treści nie tylko uspokaja, ale także uszlachetnia człowieka, doprowadzając go do ostatecznej kontemplacji prawdy w realnych ludzkich warunkach, gdzie skazające zło pogarsza bytowanie umiłowanego przedmiotu, a przez to także realnie oddziałuje na podmiot, który „musi sobie poradzić” z zagrożeniem zła, aby móc kontemplować prawdę i umocnić swój racjonalny ludzki sposób życia. I chyba te momenty zaczerpnięte z antropologii filozoficznej Arystotelesa zdają się głębiej tłumaczyć problematykę KATHARSIS. A doświadczenie „litości-trwogi”, akcentujące przeżywanie ludzkiej doli, posiada wymiar leczniczy, etyczny i estetyczny. One jednak są jakby nadbudowane na podstawowym spełnianiu się człowieka w akcie kontemplacji prawdy, jako ostatecznego przeznaczenia człowieka”⁶.

⁶ H. Kiereś, *Od mimesis do katharsis*, w: tenże, *U podstaw rozumienia kultury*, Lublin 1991, s. 201-215.

Dodać należy, że doświadczenie katartyczne zachodzi spontanicznie, w sposób naturalny i wielorako psychologicznie uwarunkowany, a jego „skutki”, czyli uświadomienie sobie jego głębi, kryjącej się za losami *dramatis personae* uwikłanych w „zblądzenie” i wynikłą z niego „niezawinioną winę” i wreszcie ponoszących bolesne konsekwencje własnych, lecz nieświadomie podjętych decyzji, ujawniają się dopiero w refleksji, jaka może nastąpić wraz z zakończeniem percepcji dzieła. Refleksja taka może nastąpić, ale nie musi, a niekiedy pojawia się dopiero po upływie czasu. W każdym razie wspomniane „skutki” doświadczenia katartycznego, czyli – by tak rzec – swoiste „zranienie” egzystencjalne stwarza okazję do refleksji nad światem i kondycją człowieka w świecie. W ten sposób realizuje się poznawcza funkcja sztuki. Powtórzmy jeszcze, że dobrze zbudowane dzieło i jego celowo sprokurowany fikcyjny świat wywołują iluzję, czyli poznawcze złudzenie obcowania z realnym światem i rzeczywistymi wydarzeniami. Efektem tej iluzji jest stan „zapomnienia” o realnym świecie i biegu codziennego życia, swoiste „zawieszenie” rzeczywistości, co w konsekwencji powoduje, że fikcję artystyczną przeżywamy realnie, jakbyśmy byli uczestnikami dziejących się *hic et nunc* wydarzeń. Zatem w doświadczeniu tym nie ma żadnej „estetycznej bezinteresowności”, bo prawda i dobro tworzą ostateczną głębię dzieła sztuki i uzasadniają jego istnienie. Dlatego widz angażuje się w dramat egzystencjonalnie, „całym sobą” w świat przedstawiony i dlatego musi on później „ochłonać”, zdystansować się do warstwy fenomenalnej dramatu tworzonej przez fikcyjne postaci i ich losy, aby zmierzyć się z rzeczywistym dramatem: dramatem człowieka w obliczu prawdy i dobra. O istnieniu tego dramatu świadczą dzieła kanoniczne: arcydzieła. Mają one charakter antropologicznie uniwersalny, bowiem ich bohaterowie – nasze „alter ego” – doświadczają „sytuacji granicznych” egzystencjalnie, w których rozstrzyga się ich życie.

Arystoteles twierdzi, że tragedia nie musi być wystawiana w teatrze, można bowiem równie skutecznie zaktualizować ją i doświadczenie katartyczne dzięki lekturze tekstu poety, ale w innym miejscu dodaje, że obecność „widowiska” w tragedii, czyli jej inscenizacja teatralna daje tragedii przewagę nad epepeją, bo dzięki „widowisku” tragedia oddziałuje bezpośrednio na widza. M. A. Krąpiec dopełnia istotnie tę myśl w kontekście teorii teatru, instytucji powołanej do inscenizowania

utworów dramatycznych. Otóż siła teatru leży w tym, że w postaci fikcyjnego bohatera wciela się realny człowiek – aktor, a więc ktoś, kto aktualizuje treść dramatu i konkretyzuje (dookreśla) schematycznie zarysowaną osobowość bohatera. Aktor jest medium bohatera dramatu, a sztuka aktorska polega na tym, żeby być medium „przeźroczystym” (*medium quo*), a więc być tym, w czym widz widzi bohatera i dzięki czemu doznaje iluzji rzeczywistości. Iluzja ta jest warunkiem koniecznym doświadczenia katartycznego! Jeśli aktor jest mistrzem w sztuce, idziemy do teatru „na aktora”. Krąpiec dostrzega, że w przeciwieństwie do innych sztuk, wehikułem komunikacji w teatrze są znaki tzw. osobowe (w odróżnieniu od znaków tzw. rzeczowych), które wiążą się z ludzką egzystencją, z naszym „być”. W znakach tych wypowiada się i zarazem wyraża całe ludzkie życie osobowe: nasza wiedza, miłość, wolność, religijność, podmiotowość i suwerenność, a wypowiada się na tle celu, który chcemy realizować i realizujemy według określonego „scenariusza”, jednocześnie „reżyserując” i „grając aktora”. I właśnie aktor, analizując postać dramatu, aktualizuje ją w perspektywie własnego życia osobowego, jest on „żywym znakiem” losów Hamleta, jest „znakiem osobowym swego 'wzoru' osobiście przez siebie widzianego, rozumianego i emocjonalnie przeżywanego”. Swoista partycypacja widza w grze aktora powoduje, że „dokonuje się (...) także osobowa „przemiana” widza „oczyszczającego się” z małości (katharsis) dzięki grze aktora”⁷.

4. Problem komedii i katharsis komediowej

Jak było mówione, Arystoteles związał ‘katharsis’ z tragedią i w *Poetyce* nawet nie wspomniał, czy jest ono także celem innych sztuk, np. muzyki lub tańca, które w tradycji greckiej były wykorzystywane do oczyszczeń rytualnych (religijnych) i medycznych, lub komedii, która dzieli przecież z tragedią analogię dramatu. Część *Poetyki* poświęcona komedii zaginęła, a w wyjaśnieniach porównawczych, zestawiających

⁷ H. Kiereś, *Teatr jako sposób życia człowieka*, w: „Człowiek w Kulturze”, 12 (1999), s. 3-11.

tragedię z komedią nie znajdujemy mocnych podstaw interpretacyjnych. Ten stan rzeczy pobudza teorię sztuki do komentarzy natury historycznej i filologicznej, a także filozoficznej, a komentarzom tym przyświeca intencja wyjaśnienia tajemnicy katharsis komediowej.

Czy katharsis jest także celem komedii? Kwestię tę rozpatrzymy w nawiązaniu do istniejących komentarzy, ale głównie w oparciu o tekst *Poetyki* i zarysowaną powyżej antropologiczną wykładnię dramatu i antropologię teatru Krąpca, według której teatr jest swoistą syntezą życia ludzkiego w jego wymiarze osobowym.

W różnych częściach *Poetyki* Stagiryta wyjaśnia pochodzenie nazwy „komedia” oraz genezę komedii jako gatunku literackiego-dramatycznego. Jest zdaniem, prekursorką komedii jest poezja tzw. szydercza, która ma charakter osobisty i jest adresowana do konkretnego człowieka. Przyznaje, że początkowo komedii nie traktowano poważnie i dlatego jej dzieje uległy zapomnieniu, a zyskała ona swą właściwą formę artystyczną dopiero wtedy, kiedy Ateńczyk Krates „odrzucił formę osobistego szyderstwa i zaczął układać wątki i fabuły o wymowie ogólnej”. Odnotujemy przy okazji, że w teorii komedii mówi się o komedii „starej” – właśnie szyderczej oraz o komedii „nowej” – opartej na uogólnieniu i przez to uniwersalnej. Mówi się także o komedii „wysokiej” i komedii „niskiej”. Ta pierwsza ma charakter „arystokratyczny”, a więc rozgrywa się w świecie wyższych stanów społecznych, zaś komedia „niska” ma charakter plebejski, jest oparta na prostych kanonach i jest rubaszna, obliczona nie tyle na „pouczenie”, co na rozrywkę. Do komedii „starej” (staroattycznej, szyderczej, satyrycznej) odnosi się Platon, kiedy mówi, że istota komedii leży w przyjemności doznawanej przez widza, jaka płynie z przedstawienia niepowodzeń życiowych, będących konsekwencją wad, np. pychy, zakłamania czy bezmyślności (*Fileb* 48-49e).

Zdaniem Arystotelesa, jak wszystkie sztuki, komedia jest sztuką naśladowczą, zrodziła ją przyrodzona człowiekowi skłonność do naśladowania, dzięki której człowiek „zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność”. Z tragedią łączy ją rytm, wiersz i śpiew, a dzieli sposób naśladowniczego przedstawiania ludzi działających, a mianowicie, w sztuce przedstawia się ludzi na trzy sposoby: bądź jako lepszych, bądź jako gorszych, bądź

takimi, jakimi są w rzeczywistości. Trzeci sposób przedstawienia jest właściwy dla epepei, natomiast tragedia i komedia różnią się tym, że „jedna pragnie przedstawić ludzi lepszymi, druga natomiast gorszymi, niż są w rzeczywistości” (1448a15).

Tragedia z komedią dzielą te same środki artystyczne, ale różny jest sposób przedstawiania postaci: bohater tragedii jest lepszy i dlatego jest on przedstawiany w sposób wzniosły, zaś bohater komedii jest gorszy, co wyraża się w śmieszności. Komedia jest zatem – co do rodzaju najbliższego – dramatycznym przedstawieniem śmieszności (1448b35).

Przy okazji omawiania problemu wielkości fabuły Arystoteles wyjaśnia, że stosowna jest taka długość fabuły (narracji), „w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może na zasadzie podobieństwa lub konieczności nastąpić przemiana (losu bohatera) ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście”, a nieco dalej ocenia zarzuty stawiane Eurypidesowi, że „wiele jego tragedii kończy się nieszczęściem” i powiada, że nieszczęście jest jakby istotą tragedii, zaś ci poeci, którzy łamią tę zasadę, czynią to „pod publiczność”, czyli „ze względu na takie upodobania widzów”. Myśl tę zwięźcza teza następująca: „Tymczasem nie jest to rodzaj przyjemności właściwy dla tragedii, lecz raczej dla komedii” (1453a35). W komedii zatem zmiana losu (*perypatia*) dokonuje się „z nieszczęścia w szczęście”.

I wreszcie najdłuższy fragment *Poetyki* dotyczący bezpośrednio komedii, w którym Arystoteles komentuje własną definicję komedii (dramatyczne przedstawienie śmieszności) i rozwija kwestię istoty śmieszności: „Komedia, jak stwierdziliśmy, jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu maska komiczna” (1449a30-35).

Na czym polega osobliwość komedii i w jaki sposób realizuje się komediowe katharsis? Komedia przedstawia ludzi gorszych, czyli postaci posiadające jakieś wady, ale – co należy koniecznie dodać – nie chodzi o jakiegokolwiek wady, lecz o wady zawinione przez człowieka,

przez postać przedstawioną. Wady tego rodzaju, zazwyczaj wady moralne, są przeciwieństwem cnót – trwałych dyspozycji w czynieniu dobra, są zatem trwałymi dyspozycjami w czynieniu zła. Współtworzą one charakter człowieka i piętnują jego moralne oblicze, np. skąpstwo, zuchwałość, świętoszkowatość, podstępność. Co z wad wynika? Otóż człowiek, także niegodziwiec, jest bytem społecznym, zatem jego wady zagrażają dobru wspólnemu, dobru, które należy się człowiekowi na mocy jego natury, a inaczej mówiąc, wady godzą w dobro innych osób, znajdujących się w polu działania niegodziwca. Wynika z tego, że w przeciwieństwie do bohatera tragedii, na którym ciąży „wina niezawiniona” – konsekwencja „złudzenia” (*hamartia*), bohater komedii, tzw. bohater negatywny, jest skażony moralnie z własnej winy, jest obciążony „winą zawinioną”. Wada jest zarzewiem akcji komediowej i niesie ona ze sobą zagrożenie złem: niemożność osiągnięcia przez drugie osoby należnego im dobra i pozyskania szczęścia. Zagrożenie to jest przyczyną ich cierpienia. Zwrot akcji – perypetia – wiąże się zazwyczaj ze zręczną intrygą, za sprawą której ma miejsce zdemaskowanie i unieszkodliwienie zła, a tym samym ocalenie zagrożonego dobra. Zdemaskowane zło okazuje się bezsilne wobec dobra (jest brakiem dobra) i banalne, a to budzi śmiech. Śmiech jest spontanicznym wyrazem afirmacji dobra i zarazem manifestacją racjonalności świata, człowiek wraca do sytuacji macierzystej antropologicznie.

Podczas percepcji komedii jej miłośnik – dzielący z bohaterami wspólnotę natury – doznaje lęku przed złem i żywi obawę o zagrożone dobro, a także współczuje tym, którzy cierpią z powodu niemożności połączenia się z dobrem, kiedy zaś nastąpi zmiana kierunku akcji (za sprawą intrygi) „z nieszczęścia w szczęście”, widz przeżywa wespół z bohaterami komedii radość, a wobec upostaciowanego zła – skąpcą, pieniacza, intryganta czy świętoszka odczuwa jedynie politowanie, a odczuwa je szczególnie wtedy, kiedy bohater negatywny nie pogodzi się z dobrem i nie pojedna z bliźnimi, pozostanie sobą, zaś stan jego ducha – bezsilną złość – wyrazi brzydka i powykrzywiana maska komiczna. Komedia, szczególnie komedia klasyczna, np. *Skąpiec* Moliera czy *Zemsta* Fredry, oczyszcza ze strachu przed złem i obawą przed zagrożeniem dobra przez zło, choć – podobnie jak tragedia – pokazuje, że dobro jest trudne i że należy o nie zabiegać, bo bez dobra

– jak dowodzą tragedia i komedia – ludzkie życie jest absurdalne, czyli pozbawione celu.

Przywołana rekonstrukcja natury komedii i komediowego katharsis opiera się na stosowanej przez Arystotelesa analogii wyjaśnienia, przywołuje także jego ogólną teorię sztuki oraz – na kanwie wykładni M. A. Krąpca – realistyczną antropologię dopełnioną o antropologię teatru. Okazuje się zatem, że omawiane dziełko Arystotelesa nie jest jedynie szacownym zabytkiem myślowym, lecz że jawi się jako przyszłościowa „kopalnia” wiedzy o sztuce, wbrew temu, że należy ono do pism tzw. izagogicznych (elementarny wykład) i że nie zachowało się w całości (*Habent sua fata libelli!*)⁸.

Drama, theater, and Aristotle's *Poetics*

Summary

The author analyzes Aristotle's *Poetics*, underlining that it is a difficult work that requires a range of cognitive abilities of its readers, but on the other hand, that the knowledge of it is a *sine qua non* condition in the work of historian or art theorist. He recalls Aristotle's views on problem of essence and reasons of art as a being, ontic status of artefacts, and criteria of artistic creativity. He studies the nature of tragedy, comedy, and comedy's *katharsis*. The author bases on the analogy applied by Aristotle, also recalls his theory of art, and – following the interpretation given by M. A. Krąpiec – realistic anthropology completed by anthropology of theater.

The author notices that this Aristotle's work is not a respectable mental relic of the past only, but a proverbial „mine” of knowledge about the art, even though it belongs to isagogic letters (elementary lectures) and did not survive in whole.

⁸ Por. L. Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, w: “American Classical Studies”, 29, Atlanta 1992, s. 41-62; *Mimesis and Catharsis*, CP 93 (1969), s. 148-153.