

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz

O "katharsis" - raz jeszcze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 239-260

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ELŻBIETA SARNOWSKA-TEMERIUŠZ

O „KATHARSIS” — RAZ JESZCZE

Poetyka Arystotelesa podobna jest do „Syzyfowego głazu”, który nieustannie, przez wiele stuleci, stacza się, przygniatając tych, co usiłują go podźwignąć. „Podźwignąć” — znaczy w tym wypadku zrozumieć i objaśnić. Paralela ta, nieco ryzykowna, gdy zważy się, że chodzi o dzieło, którego doniosłości dla nauki i kultury europejskiej nie sposób przecenić, zdaje się jednak dość dobrze przystawać do sytuacji badawczej, którą określa. Od wielu stuleci borykają się z tekstem Arystotelesowej rozprawy całe pokolenia badaczy, komentatorów, interpretatorów, którzy z ogromnym wysiłkiem starają się „podnieść” *Poetykę* na płaszczyznę czytelności i zrozumiałości. Stawiają sobie oni za cel wyjaśnienie wszystkich zawiłań występujących w zwięzłym wykładzie Stagiryty oraz zinterpretowanie koncepcji współtworzących przedstawioną przezeń teorię. I kiedy może się zdawać, że trud ten uwieńczony został sukcesem, że co miało być objaśnione i uczynione zrozumiałym, stało się jasne i czytelne — wówczas budzą się nowe wątpliwości, otwierają się inne perspektywy interpretacyjne, rodzi się konieczność prowadzenia dalszych działań badawczych. Rozprawa Arystotelesa całym ciężarem swych wieloznacznych terminów i zagadkowych kategorii „obsuwa się” na ramiona kolejnych „Syzyfów”, którzy — nadal nieznużeni — rozpoczynają swoje prace, tyle że nie całkowicie od nowa, próbują bowiem choćby częściowo wyzyskać dla postępu badań ustalenia swych poprzedników, sformułowane przez nich hipotezy i propozycje. W ten sposób dzieje tej specyficznej hermeneutyki, jaka ukształtowała się i rozwinęła niejako w odpowiedzi na fakt istnienia Arystotelesowej *Poetyki* — toczą się dalej.

Jednym z najbardziej fascynujących naukowo wątków owych dziejów jest, naszym zdaniem, historia badań dotyczących kategorii *katharsis*. W hermeneutyce, której przedmiot stanowi *Poetyka*, hermeneutyczna wiedza o pojęciu *katharsis* i hermeneutyczna sztuka objaśniania i interpretowania tego pojęcia tworzy niemalże osobny, wartko płynący nurt. Jego źródła szukać trzeba w czasach, gdy powstawały najwcześ-

niejsze komentarze do dzieł Arystotelesa, tzn. mniej więcej w I w. p.n.e.

W epoce odrodzenia, gdy *Poetyka* Arystotelesa — wydawana, przekładana na łacinę oraz na języki narodowe i opatrywana komentarzami (które często przerastały wielokrotnie jej objętość) — patronować zaczęła autonomizującej się wiedzy o poezji, zagadnienie *katharsis* podjęte zostało wraz z innymi problemami, które przez badaczy Arystotelesowej teorii poezji były uznane za ważne, warte dyskusji, a zarazem wymagające naukowego opracowania i wyjaśnienia. Zaznaczyć trzeba, że w dobie renesansu dokonało się także coś więcej. *Poetyka* Arystotelesa zaczęła ówczas funkcjonować jako żywy element teoretycznej tradycji starożytnej, zyskując tym samym rangę współczynnika w procesie formowania się nowożytnej teorii poezji. Kategoria *katharsis* miała w tym również swój udział. Weszła, wraz z innymi składnikami Arystotelesowskiej teorii, do pojęciowego zasobu europejskiej poetyki.

Historia badań nad *katharsis* nie zakończyła się w odrodzeniu. Kolejne epoki dopisywały do dziejów „hermeneutyki *katharsis*” następne rozdziały. I w naszych czasach zainteresowanie tą tajemniczą kategorią nie wygasło. Przeciwnie, obserwować się daje, zwłaszcza w ciągu ostatniego 30-lecia, jak gdyby ożywienie inicjatyw badawczych w tym zakresie¹. Pojawiają się dość liczne próby reinterpretacji pojęcia oparte na dawniejszych wypowiedziach, ale też w opozycji do nich; zarysowują się nowe stanowiska polemiczne, mamy również do czynienia z dość wyraźną polaryzacją postaw badawczych, a wreszcie z występowaniem koncepcji znamionujących odchodzenie od typów eksplikacji utrwalonych w tradycji. Rozważania, które przez stulecia narosły wokół problemu *katharsis*, mogłyby same być przedmiotem osobnych analiz. Coraz częściej też zdarza się, że, w rzeczy samej, przyciągają one uwagę badawczą i dostarczają materiału dla swoistej „meta-wiedzy”. Jeśliby ponownie, tym razem dla opisu sytuacji panującej w zakresie badań nad *katharsis*, odwołać się do zabiegu metaforyzacyjnego — trzeba by przyrównać omawiany stan rzeczy do góry ustawionej wierzchołkiem w dół. Kategoria *katharsis* to szczyt, na którym wspiera się cały maszyw literatury przedmiotu.

Nie będziemy tu nawet usiłować pokusić się o szkicową choćby prezentację kolejnych etapów badań nad *katharsis*. Chcielibyśmy natomiast w syntetycznym zarysie zawrzeć najogólniejszą charakterystykę

¹ Literaturę przedmiotu znaleźć można m. in. w następujących pracach: L. Cooper, A. Gudeman, *A Bibliography of the „Poetics” of Aristotle*. New Haven 1928. — M. T. Herrick, *A Supplement to Cooper and Goodeman's Bibliography of the „Poetics” of Aristotle*. „American Journal of Philology” 52 (1931). — G. F. Else, *A Survey of Works on Aristotle's „Poetics”*. „Classical Weekly” 48 (1955). Zob. też R. Chodkowski, *Nowsze próby interpretacji Arystotelesowskiej katharsis*. W zbiorze: *Z zagadnień literatury greckiej*. Lublin 1978.

dróg, na których odbywał się rozwój wspomnianych badań, oraz rezultatów uzyskanych w ramach poszczególnych kierunków badawczych. Właśnie o nurtach i kierunkach badawczych mówić bowiem można w odniesieniu do wiedzy o *katharsis*, choć znaczenie użytych tu określeń ulec musi oczywiście „pomniejszeniu”, stosownie do sytuacji: chodzi przecież w końcu o wiedzę, która ma jako przedmiotowy układ odniesienia drobny tylko składnik Arystotelesowej *Poetyki*.

Zanim przystąpimy do zapowiedzianego omówienia — jedna jeszcze dygresja. Posłużyliśmy się — wspominając o rozważaniach badawczych dotyczących *Poetyki* jako całości, a także o tych dociekaniach, które koncentrują się przede wszystkim (bądź też jedynie) wokół kategorii *katharsis* — nazwą „hermeneutyka”. Wymaga to pewnych dodatkowych wyjaśnień. O hermeneutyce mówi się na ogół w związku z egzegezą *Pisma św.* oraz innych przekazów uznanych za obdarzone walorami sakralnymi; ponadto zaś w związku z egzegetycznymi badaniami nad arcydziełami literatury i kultury. Podkreśla się również fakt, iż hermeneutyka zmierza głównie do odkrycia i ujawnienia tego, co utajone; do wydobycia na jaw tego, co niejawne; do odczytania sensów głębinowych, znaczeń „naddanych”, dodatkowych².

Poetyka Arystotelesa nie jest pracą o charakterze alegorycznym. Posiada sens jawny. Odsyła swymi treściami do wielu zróżnicowanych kontekstów: filozoficznego, etycznego, retorycznego. Ale nie odsyła do ukrytych poziomów znaczeniowych. Dla współpracowników i uczniów Arystotelesa, dla jego współczesnych, tych przynajmniej, którzy w mniejszym lub większym stopniu obeznani byli ze sprawami teorii poezji — była ona najpewniej przekazem całkowicie zrozumiałym i jednoznacznym, choć prawdopodobnie nie najłatwiejszym w odbiorze. Z biegiem czasu jednak swoją czytelność i zrozumiałość w dużym stopniu utraciła.

Trudności interpretacyjne w wypadku *Poetyki* w ogólności, a kategorii *katharsis* w szczególności, dają się ująć w dwu zasadniczych punktach: pierwszy z nich to, by się tak wyrazić, wątpliwości związane z identyfikacją kodu, do którego odwołuje się Arystoteles; drugi — to niepewność powstająca w konfrontacji z określonym „aktem teoretycznym”, wypowiedzią aktualizującą możliwości systemu. W odniesieniu do *katharsis* można te kłopoty badawcze opisać, w największym skrócie, następująco. Zrekonstruowano już, przynajmniej w przybliżeniu, kategorię *katharsis* będącą składnikiem współczesnego Arystotelesowi systemu pojęć religijnych, etycznych, psychologicznych, estetycznych. Nie ma wszakże zgody wśród badaczy co do tego, z jakiego kodu przejął (modyfikując ją zarazem) Arystoteles kategorię *katharsis*, tworząc swoją

² Zob. interesujące uwagi M. Janion w szkicu *Hermeneutyka* („Teksty” 1972, nr 2).

teorię poezji. Po wtóre zaś — nie zdołano wciąż jeszcze rozstrzygnąć w sposób ostateczny problemu: czy definicja tragedii, której elementem jest pojęcie *katharsis*, korzysta z dwu, czy też z jednego systemu teoretycznego. Inaczej rzecz ujmując: czy definicja ta wypowiedziana jest wyłącznie w języku teorii samej sztuki tragediowej czy również w języku teorii i psychologii odbioru dzieła artystycznego.

Sprawa komplikuje się dodatkowo, jeśli uwzględnimy przekształcenia, jakim podlegają elementy systemowe w konkretnym „użyciu” ich przez Arystotelesa. Dla pojęcia *katharsis* „użycie” to oznacza zarazem przetworzenie w kategorię wiedzy o poezji (choć — dodajmy — nie jest to akt pierwszorazowy, terminem literackim stała się bowiem *katharsis* znacznie wcześniej, do nadania jej takiej rangi przyczynili się m. in. sofisci oraz Platon). Z jakiegokolwiek bowiem repertuaru pojęciowego: z religii, etyki, psychologii czy estetyki zaczerpnął Arystoteles tę kategorię — przywołałszy ją, poddał równocześnie istotnym transformacjom. Nie wystarczy zatem wskazanie proveniencji wprowadzonego do *Poetyki* pojęcia, trzeba również uchwycić istotę jakościowych zmian, które się w nim dokonały.

Jeśli z kolei, nie wychodząc już poza granice wiedzy o poezji, zastanowimy się nad skonstruowaną przez Arystotelesa definicją tragedii — staniemy wobec analogicznej konieczności: uzmysłowienia sobie innowacji, jakie towarzyszyły teoretycznemu aktowi sformułowania owej definicji. Bez względu bowiem na to, czy uznamy tę wypowiedź jedynie za przejaw zainteresowania naturą samej sztuki tragediowej, czy też dostrzeżemy w niej również owoc refleksji nad zjawiskiem odbioru tragedii, powinniśmy mieć na uwadze współczynnik twórczej inwencji charakteryzujący teoretyczne koncepcje Arystotelesa. Uwidocznia się on szczególnie wyraziście na przykładzie pojęcia *mimesis*, fundamentalnego zarówno dla całej wyłożonej w *Poetyce* teorii, jak też dla teorii tragedii. Arystotelesowska *mimesis*, choć wywiedziona z naukowej tradycji greckiej, przede wszystkim z myśli Platońskiej, wzbogacona jest równocześnie o pierwiastki nowe. Uwzględnienie ich to podstawowy warunek prawidłowego rozszyfrowania tekstu *Poetyki*. Teoretycznoliteracka kategoria *katharsis*, występująca *nb.* w *Poetyce* raz tylko, pojawia się w ścisłym związku z pojęciem *mimesis*. Oba stanowią część tego samego członu definiującego, oba służą objaśnieniu pojęcia tragedii.

Przywołajmy obecnie słynną Arystotelesowską definicję, o której według słów Władysława Tatarkiewicza, „wypisano jeśli nie morza, to jeziora atramentu”. Przytoczmy ją w dwu różnych tłumaczeniach polskich:

Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności [akcji] poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczegól-

nym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi [właściwego sobie] oczyszczenia tego rodzaju afektów.

Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej i zamkniętej; posiada określoną wielkość; jest tworem mowy ozdobnej, a w każdej swej części odmiennej; ma postać nie opowiadania, lecz działania; wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia³.

Podobnie jak próby przekładowe dokonywane w innych językach, tak też tłumaczenia polskie nie są w stanie wyzwolić nas całkowicie od uczucia niepewności, nie gwarantują pełnej adekwatności znaczeniowej w stosunku do oryginalnego tekstu. W toku drobiazgowych analiz filologicznych wykazywano niejednokrotnie, iż kłopoty związane z prawidłowym rozumieniem Arystotelesa rozpoczynają się na poziomie językowym, w warstwie słownikowej i syntaktycznej jego wypowiedzi. Bez względu jednak na to, na jakich decyzjach filologicznych wsparte są tłumaczenia, nie zmniejszają w niczym trudności interpretacyjnych, które rozpoczynają się wówczas, gdy dane nam sensory usiłujemy zrozumieć i wyjaśnić.

Pojęcie *katharsis* współtworzy końcową część Arystotelesowskiej definicji tragedii. W wersji oryginalnej brzmi ona: „*di'eleou kai fobou perainousa tēn tōn toioutōn pathēmatōn katharsin*” (*Poetyka*, VI. 1449 b 27—28). Filologiczne analizy tego zdania (którego podmiotem jest tragediowa *mimesis*) wydobywały z całą skrupulatnością na jaw wszystkie zasadzki, które w tym krótkim twierdzeniu czyhają na komentatora i interpretatora.

„*Dia*” — czy ma sens instrumentalny? czy też raczej oddaje kierunek? Innymi słowy: czy „oczyszczenie” dokonuje się za pomocą uczuć litości i trwogi, czy też poprzez te uczucia, niejako wskroś nich?

„*Perainein*” — czy to tyle co ‘spełniać się, urzeczywistniać, realizować’? czy też może ‘doprowadzić do końca, osiągać, uzyskiwać (coś jako) rezultat’?

„*Toioutōn*” — czy jest zaimkiem wskazującym (i równa się „*toutōn*”)? czy raczej nawiązuje tylko do wyrazu „*pathēmatōn*” i znaczy ‘tego rodzaju (afekty)’?

Z kolei: czy wyrażenie „*tōn toioutōn pathēmatōn katharsin*” powinno być uważane za konstrukcję wprowadzającą „zwykły” *genetivus*? czy też *genetivus separativus*? W drugim przypadku przekład musiałby ulegć zmianie na ‘oczyszczenie od uczuć’.

A wreszcie — ileż możliwości semantycznych kryje się w słowie „*pathēma*”: czy chodzi o ‘uczucie’, czy też o ‘doznanie duszy (wzrusze-

³ Trzy *poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył i opracował T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 13. BN II 57. — *Arystoteles, David Hume, Max Scheler. O tragedii i tragiczności*. Wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatarzkiewicza. Kraków 1976, s. 25.

nie)? a może nie służy ono wcale oznaczaniu faktu psychicznego, lecz literackiego? „Litość” i „trwoga” bowiem w języku *Poetyki* (który nie jest przecież językiem psychologii) może znaczyć tyle co ‘naśladowcze przedstawienie charakteryzujące się emotywną jakością trwogi i litości’.

I na koniec sama „*katharsis*”: czy posiada sens religijny (‘ekstazyjne wyładowanie zintensyfikowanych uczuć’)? etyczny (wówczas byłaby równoważnikiem znaczeniowym słowa „*purificatio*” ‘oczyszczenie, ulepszenie moralne, przetworzenie etycznie korzystne’)? medyczny (a więc oznacza ‘działanie zbliżone do funkcjonowania lekarstwa w organizmie’)? estetyczny (odwołuje się do swoistej, estetycznej transformacji uczuć)? ściśle literacki (odsyła do procesu „zachodzącego” w dziele, w nim używającego pełni i zarazem swój koniec)?

Różne koncepcje, które narosły przez stulecia wokół wypowiedzi o *katharsis*, były już wielokrotnie poddawane różnym zabiegom klasyfikacyjnym. Dla naszych aktualnych potrzeb badawczych przeprowadzimy możliwie najogólniejszy podział — poprzestaniemy na generalnej typologizacji, która pozwoli nam rozdzielić jedną tylko linią różnic teorie interpretacyjne. Po jednej stronie tej linii znajdują się koncepcje, które wcielają kategorię *katharsis* do szeroko pojętej teorii odbioru tragedii oraz do teorii zadań i celów twórczości tragicznej. W obszarze rozciągającym się po drugiej stronie wspomnianej linii podziału usytuować wypadnie poglądy, zgodnie z którymi *katharsis* należy do wiedzy, której przedmiotu doszukiwać się trzeba w wewnętrznej sferze zjawisk tragediowych. Te ostatnie koncepcje są — dodajmy to od razu — „młodsze” co do czasu swej krystalizacji, słabiej utrwalone w tradycji i bez porównania mniej liczne aniżeli teorie receptywno-funkcjonalne.

Zatrzymajmy się najpierw przy interpretacjach należących do pierwszego typu. Wszystkie one, bez względu na ostatecznie przybraną postać, mają wspólny punkt wyjścia. Jest nim założenie, iż końcowa część Arystotelesowskiej definicji określa oddziaływanie sztuki tragediowej na odbiorcę. Zadanie owo rozumiano jako wzbudzenie, wywołanie lub uaktywnienie uczuć (zwłaszcza litości i strachu) i zarazem ich „oczyszczenie”. Zanim przejdziemy do egzemplifikacji (w której znajdzie się też miejsce dla uwidocznienia — choć pobieżnego tylko — historycznych fluktuacji w zakresie „teorii funkcjonalnej”), zatrzymajmy w pamięci pierwszą z przesłanek składających się na wspomniane założenie: tragedia oddziałuje emocjonalnie.

Przesłanka druga kieruje uwagę badawczą ku tym zjawiskom w psychice odbiorcy, które zachodzą po reakcji emocjonalnej, czyli właśnie ku procesowi kathartycznemu. I w tym momencie następuje znamienne zróżnicowanie postaw interpretacyjnych w zależności od tego, w jakiej tradycji naukowej (stanowiącej kontekst dla *Poetyki* Arystotelesa) po-

szukuje się proveniencji kategorii *katharsis*, jakie przyznaje się jej treści.

Zwrot w stronę tradycji orficko-pitagorejskiej sprawiał, że starano się związać analizowany termin z sensem religijnym czy też religijno-obrzędowym, z treściami kultów orgiastycznych, z myśleniem spirytualnym. Często kojarzono też w tym nurcie badawczym kathartyczne działanie tragedii z wpływem muzyki na dusze ludzkie i dowodzą bliskości obu pojęć *katharsis* — tego z teorii muzyki i tego z teorii poezji. „Oczyszczenie” pojęte w duchu religijnym miało być elementem siatki pojęciowej, która spajała je z kategorią „inicjacji”, „wtajemniczenia”, „mistycznego szału”, duchowego „uniesienia” i „entuzjazmu”. Pokrewnych nieco, choć zarazem bardziej zróżnicowanych znaczeń dla tak zakwalifikowanej *katharsis* doszukiwano się również w pismach Platona⁴.

Znacznie silniej ugruntowała się jednak inna postawa interpretacyjna, medyczną czasem zwana z powodu analogii, która odegrała istotną rolę w kształtowaniu się tej postawy. Trudno z całą pewnością wskazać antyczne jeszcze źródła takiego sposobu objaśniania *katharsis*, ale trzeba bez wątpienia przypomnieć tu poglądy neoplatoników. Jamblich (IV w. n.e.) stwierdzał:

Afekty zamknięte w naszym wnętrzu stają się gwałtowniejsze, a wydobyte na zewnątrz spełniają się, oczyszczają i biorą koniec wskutek namowy, nie przemocy. Dlatego w tragedii [i komedii] patrząc na cudze afekty, czynimy je własnymi, doprowadzamy do większej miary i oczyszczamy.

Zbliżoną opinię wyrażał Proklos (V w. n.e.):

Spełnienie afektów na przedstawieniu [w teatrze] czyni nas od nich wolnymi na potem [tj. w życiu]⁵.

W epoce renesansu znaleźli się wśród licznych komentatorów *Poetyki* Arystotelesa i teoretyków poezji również tacy, którzy podjęli sugestię rozumienia *katharsis* jako oczyszczenia duszy od afektów (czemu, jak sądzono, towarzyszyć musiało odczucie przyjemności, stanowiące zarazem realizację „zewnątrznego” celu tragedii, jej — mówiąc słowami scholastyków — „przyczyny celowej”).

Antonio Sebastiano Minturno, autor wielkiego traktatu *O poecie* (1559), dokonujący, jak wskazuje już sam tytuł pracy, oglądu dzieł poetyckich z perspektywy ich twórcy, wypowiedział się za rozumieniem *katharsis* jako oczyszczenia duszy z afektów, za pośrednictwem wzbudzonych w odbiorcy litości i trwogi; tragedia, zdaniem Minturna, na-

⁴ Zawarte w myśli Platonskiej pojęcia *katharsis* omawia m. in. P. Vicaire w pracy: *Platon. Critique littéraire*. Paris 1960, s. 153—255.

⁵ Cyt. za: T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*. T. 1. Warszawa 1959, s. 919.

śląduje: „*ut misericordia captanda incutiendoque terrore animum a perturbationibus expiet*”⁶.

Wśród badaczy XVI-wiecznych, którzy w podobny sposób odczytywali sens Arystotelesowskiej wypowiedzi, dają się zauważyć dwie tendencje. Jedna z nich prowadziła do objaśniania aktu *katharsis* jako samounicestwienia się uczuć litości i trwogi; innymi słowy, te właśnie uczucia wzbudzone przez tragedię (i, jak sądzili niektórzy, doprowadzone do pewnej ekscytacji) ulegać miały następnie „samozagładzie”. Przesztawały istnieć albo też przynajmniej traciły swe napięcie i swoją siłę. Tendencja druga skłaniała do innego nieco rozumienia: uważano, iż chodzi o uwolnienie od uczuć lub o „rozluźnienie” emocjonalnego napięcia duszy (przynoszące ulgę przeżywającemu człowiekowi), zarazem jednak sądzono, że proces ten nie musi polegać na usuwaniu bądź też „rozładowywaniu” tych samych uczuć, które początkowo zostały wywołane. Tragedia zatem, budząc uczucia litości i trwogi, oddziaływać może za ich pośrednictwem na pewne (jakościowo zbliżone) emocje, może wypierać, łagodzić lub neutralizować inne, analogiczne przeżycia, wywołując zmiany w kształcie duchowego pejzażu.

Koncepcje renesansowych komentatorów *Poetyki* traktować trzeba jako antecedencje teorii, którą rozwinął, a także udokumentował, nadając jej przy tym postać niemalże interpretacyjnej doktryny, XIX-wieczny uczonek niemiecki, Jacob Bernays⁷. Odwołał się on w swych rozważaniach do niektórych fragmentów *Polityki* Arystotelesa i przedstawionych tam poglądów na temat zjawiska *katharsis* muzycznej. Sztuka muzyczna, której oddziaływanie na odbiorców rozpatruje Arystoteles w *Polityce*, rozumiana jest przezeń dość szeroko (rozumienie to dopuszcza udział słowa); wśród jej zróżnicowanych funkcji wymienia się doprowadzanie do stanu entuzjastycznego uniesienia, ekscytowanie duszy słuchacza. Arystoteles stwierdza m. in.:

Flet nie działa na uczucia kojąco, lecz raczej orgiastycznie, toteż należy go stosować w takich okolicznościach, w których chodzi raczej o wyzwolenie uczuć aniżeli pouczenie. [VIII. 1341 a]⁸

Jak rozumiał Arystoteles owo „wyzwolenie uczuć”, wyjaśnia następująca wypowiedź:

Uczucie [...], które w duszach niektórych z wielką przejawia się siłą, odzywa się we wszystkich duszach, a tylko tu w większym, tam w mniejszym stopniu, tak np. uczucie litości i strachu, a także i zachwyty; bo i do tego uczucia są niektórzy skłonni. Widzimy przecież, że pod wpływem świętych pieśni ludzie tacy, którzy posłyszają melodie wprawiające duszę w stan zachwyty, uspokajają się, jakby zażyli jakieś lekarstwo i środek uśmierający.

⁶ A. S. Minturno, *De poeta*. Venetiis 1559, s. 63.

⁷ J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Breslau 1857.

⁸ Arystoteles, *Polityka*. Z dodatkiem pseudo-Arystotelesowskiej *Ekonomiki*. Przełożył i przypisami opatrzył L. Piotrowicz. Warszawa 1964, s. 352.

Takie samo wrażenie muszą odczuwać ci, którzy są skłonni do uczucia litości i strachu i w ogóle ludzie wrażliwi, inni zaś, o ile kogoś któreś z tych uczuć poruszy; wszyscy jednak odczuwają w takim razie pewne oczyszczenie i ulgę połączoną z rozkoszą. Podobnie i śpiewy o takim oczyszczającym duszę charakterze sprawiają ludziom nieszkodliwą uciechę. [VIII. 1342 a]⁹

W poglądach sformułowanych w *Polityce* znalazł Bernays uzasadnienie dla swoich dążeń interpretacyjnych zmierzających do wykazania, że tragedia dokonując aktywizacji uczuć doprowadza zarazem owe emocje do szczególnego natężenia, sprawia, iż następuje jak gdyby przekroczenie normalnej miary afektów; końcowym etapem tego procesu jest „rozładowanie”, stan, w którym uczucia tracą swą „agresywność”, ustępują miejsca uspokojeniu, ukojeniu; dokonuje się oczyszczenie z uczuć, któremu towarzyszy przeżycie ulgi i przyjemności. Punkt widzenia Barnaysa spotkał się z uznaniem zainteresowanych problemem *katharsis* badaczy XX-wiecznych. Nawiązując do jego interpretacji, starali się oni równocześnie o bardziej precyzyjne rozpatrzenie końcowej fazy procesu oddziaływania sztuki tragediowej: fazy, w której afektywne pobudzenie przemienia się w stan przyjemnej ulgi. Na marginesie rozpatrywanej tu koncepcji należy uczynić jedno zastrzeżenie. Zwolennicy jej nie są mianowicie zgodni co do tego, czy Arystotelesowi chodziło o całkowite „wygaszenie” afektów, czy też jedynie o ich ukojenie. Druga możliwość wydaje się (jeśli oczywiście akceptuje się wspomnianą teorię interpretacyjną) bardziej prawdopodobna. Poruszając bowiem w *Etyce nikomachejskiej* rozmaite zagadnienia życia afektywnego człowieka, Arystoteles zwraca uwagę na konieczność zajęcia właściwej postawy wobec uczuć, ich etycznej transformacji. Sam fakt aktywności emocjonalnej uważa jednak za coś naturalnego, nie podkreśla szczególnie (w przeciwieństwie do Platona) ani jej „chorobliwego”, ani w ogóle negatywnego charakteru. Nie kwalifikuje afektów jako czegoś wstydlivego w życiu duchowym człowieka.

O ile zwolennicy stanowiska „medycznego” w interpretowaniu *katharsis* zwracali się ku *Polityce* Arystotelesa, o tyle badacze aprobujący etyczny punkt widzenia poszukiwali argumentacji właśnie w teorii etycznej, postulującej poddanie afektów „rządowi” cnót i charakteru.

Pierwsze kroki na drodze etycznego objaśniania *katharsis* poczynione zostały również już w odrodzeniu. Łaciński termin „*purgatio*” (odpowiednik greckiej nazwy „*katharsis*”) znaczył w teorii etycznej tyle co „*purificatio*” — ulepszenie, moralnie pozytywne przekształcenie uczuć. Sądzono, iż tragedia wzbudza wprawdzie uczucia, równocześnie jednak oddziałuje kształcąco na charakter, „*ethos*”, „usposobienie duszy”, od którego zależy właściwa reakcja na afekty. Pod wpływem charakteru (pojęcie to, zaznaczmy z naciskiem, różniło się znacznie od przyjętego w psychologii i etyce dzisiejszej, m. in. tym, że nie musiało odnosić

⁹ *Ibidem*, s. 355.

się do indywidualnych aspektów duszy ludzkiej) uczucia zyskiwać mogły nowe nacechowanie. Owocem kontaminacji: wzbudzenia afektów przez naśladowaną w tragedii rzeczywistość oraz ich etycznego „ulepszenia” — jest przyjemność, pojęta tym razem jako rezultat moralnej „obróbki” uczuć, ich wyregulowania, ukształcenia¹⁰.

Omówione dotychczas koncepcje posiadają jedną cechę wspólną. Cały ciężar „gry interpretacyjnej” przeniesiony jest w obręb wiedzy o odbiorcy. To o niego w gruncie rzeczy chodzi, a nie o dzieło sztuki tragicznej. Na przeciwległym biegunie sytuują się te teorie, które czynią z kategorii *katharsis* element opisowej wiedzy o dziele tragediowym (nie pozbawionej wszakże *nb.* domieszek normatywizmu). Na rzecz postawy badawczej określanej czasem jako strukturalna, gdyż wiąże się ona ze skupieniem zainteresowań wokół problemów budowy tragedii, opowiedział się w latach pięćdziesiątych obecnego stulecia amerykański uczony, Gerald F. Else¹¹. Starał się on dowieść, że koncepcja *katharsis* mieści się całkowicie w immanentnie ukierunkowanej teorii tragedii i współtworzy teoretyczny opis dzieła tragediowego. Zgodnie ze swym przekonaniem Else analizuje kolejne człony Arystotelesowskiej definicji tragedii. Nawiązuje ponadto do nauki Arystotelesa o tzw. jakościowych częściach tragedii (w nomenklaturze łacińskiej: „*partes qualitatis*”), których w *Poetyce* wyliczono sześć: fabuła, charaktery, wyraz słowny, myśl, wystawa sceniczna i śpiew. Odwołuje się też do twierdzeń dotyczących podstawowych „składników” fabuły tragicznej: rozpoznania, perypetii i pathosu — czyli cierpienia. A oto podstawowe punkty wyznaczające przewód myślowy Elsego. Polemizując z teorią Bernaysa wskazuje on przede wszystkim na pomijanie przez nią wewnętrznego kontekstu, jaki dla pojęcia *katharsis* tworzy sama *Poetyka*. Else postępuje wprost przeciwnie. *Poetyka* jest dla niego wyłącznym niemal tematem poszukiwań badawczych.

Z wymienionych przez Arystotelesa „składników” fabuły tragediowej uwagę Elsego przyciąga przede wszystkim *pathos*. Definiowany przez Arystotelesa jako „działanie niszczące i bolesne [*praxis fthartikē ē odynera*]” (*Poetyka*, XI. 1452 b 11) — okazuje się zjawiskiem literackim, a nie psychicznym, przynależy do fabuły tragediowej, a nie do duszy ludzkiej (jako cierpienie w sensie psychologicznym). Else przy-

¹⁰ Wśród XVI-wiecznych zwolenników koncepcji etycznej był m. in. V. Maggi — badacz i komentator *Poetyki*. Z późniejszych reprezentantów tego nurtu wymienić warto G. E. Lessinga — jako autora *Hamburskiej dramaturgii* (1767—1769). W ostatnich czasach wątek etyczny powraca w badaniach nad *katharsis*, na ogół jednak w postaci eklektycznej, tj. w powiązaniu z innymi propozycjami interpretacyjnymi.

¹¹ G. F. Else, *Aristotele's „Poetics”: „The Argument”*. Leiden 1957. Tu również wiele informacji bibliograficznych, a także szkieletowa charakterystyka kierunków interpretacyjnych w dziedzinie współczesnej wiedzy o *katharsis*.

pomina tu spory wyrosłe na podłożu analiz semantycznych dwóch wymiennie stosowanych przez Arystotelesa terminów: „*pathos*” i „*pathēma*”. W toku owych polemik zwrócono uwagę na alternatywę różnorodności bądź też synonimiczności obu wyrazów. Else opowiada się za drugą możliwością, ale nie poprzestaje na tej decyzji. Stara się wykazać, iż terminy „*pathos*” i „*pathēma*” odnoszą się do rzeczywistości dzieła tragediowego, a nie do emocjonalnych mechanizmów odbioru.

„*Pathos*” jako element fabuły odznacza się, zdaniem Elsego, specyficzną jakością tragiczną, zdolnością do wywoływania litości i trwogi. Jednakże jest to zdolność skierowana „do wewnątrz” tragedii, a nie w stronę odbiorcy. Wywołane „uczucia” nie są efektem oddziaływania sztuki tragediowej na psychikę odbiorców, lecz są rezultatem konstrukcyjnej działalności poety, pochodną struktury utworu. Takie pojmowanie pathosu można, pod warunkiem, że uzna się semantyczną równoważność terminów „*pathos*” i „*pathēma*”, rozciągnąć także na definicję tragedii i odczytywać wyrażenie „*toioutōn pathēmatōn*” jako formułę określającą „bolesne działania” (naśladowane przez tragedię), a nie uczucia. Co do tych ostatnich, oznaczonych w Arystotelesowskiej definicji terminami „litość” i „trwoga” — Else wspiera swoją eksplikację analizą semantyczną słowa „*perainein*”. Wykazuje, iż może ono oznaczać proces stopniowego realizowania się w dziele zjawiska oczyszczenia, polegającego na „puryfikacji”, uwolnienia od zwały; zatem uznania bohatera, a ściślej: popełnionych przezeń działań (takich jak np. matkobójstwo), mimo całej ich straszliwości — za usprawiedliwione z moralnego punktu widzenia.

W przebiegu tragediowych wydarzeń, sądzi Else, dochodzi do uodwodnienia, iż bohater, który przekroczył prawa boskie lub ludzkie dopuszczając się przestępstwa, jest w gruncie rzeczy niewinny, nie był bowiem świadom, że popełnia zbrodnię (jak np. Edyp, który pojął za żonę swą matkę, nie wiedząc, iż jest to jego matka). Litość i trwoga, które „wyłaniają się” jak gdyby stopniowo z rozwoju tragicznych wydarzeń, mają naturę niejako mieszaną: są aktami emocjonalnymi (przyczem, jak już wspomniano, należą do struktury utworu tragicznego), ale równocześnie mają w sobie coś z racjonalnego osądu — powstają w ścisłym związku z przeświadczeniem o niewinności bohatera, należą jakby do sfery, która nadbudowuje się nad „światem przedstawionym” tragedii i zawiera emotywno-oceniającą reakcję na ten „świat”. Wszystkie te dopełniające się w dziele tragediowym procesy (gdyż i afekty, i urzeczywistniające się w miarę ich krystalizacji oczyszczenie, rozumane są przez Elsego procesualnie) mają za podłoże naśladowanie poetyckie, w sensie mimetycznego odtwarzania czy też raczej mimetycznego wyobrażania działań; „zakotwiczone” są w fabularnej płaszczyźnie utworu. Istotną rolę w wytworzeniu się litości i trwogi i w „spełnieniu się” aktu *katharsis* odgrywa moment „rozpoznania [*anagnōrīsis*]”, dzięki

któremu objawia się czystość motywacji kierujących postępowaniem bohatera.

Interpretacja, którą proponuje Else, zastępuje więc odczytania psychologizujące — odczytaniami „strukturalnymi”. Wciela emocje, a także *katharsis* — do dzieła poetyckiego. W takim ujęciu tragedia dostarcza „przedmiotowionych” niejako emocji, zobiektywizowanych i znajdujących się na zewnątrz odbiorcy, który podczas recepcji dzieła wchodzi w kontakt z owymi afektami i aktem „oczyszczenia”. Samo oddziaływanie tragedii na odbiorcę interesuje Elsego w znacznie mniejszym stopniu; w każdym razie nie sprowadza on tego oddziaływania do procesu finalizującego się w akcie wzbudzenia i „oczyszczenia” uczuć u odbiorcy. Rozumie je raczej jako proces, którego rezultatem jest powstanie w duszy odbiorcy intelektualno-wzruszeniowych doznań — w sensie zrozumienia i przeżycia struktury tragedii w jej fabularnym i afektywnym aspekcie. Doznaniom tym towarzyszy odczucie przyjemności; przy czym zaznaczyć należy, iż koncepcja Elsego zapewnia kategorii przyjemności równocześnie inny status ontologiczny — przyjemność nie tylko jest przez tragedię wywoływana, jest również jej integralnym „składnikiem”, produktem jej wewnętrznej struktury. W ujęciu Elsego akt odbioru tragedii obejmuje zarówno recepcję jego fabularnej struktury, jak też struktury emocjonalnej. Jest ponadto, jak już wspomnieliśmy, doświadczeniem specyficznej, „naddanej” niejako w stosunku do planu emocji — przyjemności. Niewątpliwą zaletą propozycji Elsego wydaje się przeniesienie uwagi na płaszczyznę samego dzieła tragicznego. Słuszna jest też obserwacja, iż dawniejsze, zwłaszcza medyczne koncepcje *katharsis* utożsamiały ją na ogół z celem tragedii. Tymczasem, jak trafnie zauważa Else, Arystoteles miał na myśli raczej proces, którego rzeczywistym i wielokrotnie w *Poetyce* wzmiankowanym celem miała być przyjemność.

Teoria interpretacyjna Elsego budzi jednak pewne zastrzeżenia. Wywołuje je przede wszystkim swoją ekspansywnością i *sui generis* „agresywnością”. Odczytanie przezeń końcowego fragmentu definicji tragedii jako sformułowania odnoszącego się do bolesnych i pełnych grozy działań (nie zaś do uczuć litości i trwogi) wydaje się dosyć wątpliwe. Dyskusyjna pozostaje również bez wątpienia sprawa *katharsis* — oczyszczenia owych tragicznych zdarzeń w trakcie procesu rodzenia się (w strukturze utworu) afektów litości i trwogi.

Nasz sumaryczny przegląd chcielibyśmy zakończyć przywołaniem jednego jeszcze typu interpretacji, które określa się często mianem „estetycznych”. Jednym z renesansowych jego promotorów był, co warto przypomnieć, komentator *Poetyki* Arystotelesa, tłumacz jej i interpretator, znakomity badacz włoski Lodovico Castelvetro¹².

¹² L. Castelvetro (*„Poetica” d’Aristotele vulgarizzata et sposta*. Basel 1576. <Wyd. 1: 1570>) w zasadzie opowiada się za interpretacją „medyczną”; przyrów-

W swojej uproszczonej, początkowej postaci koncepcja estetyczna opierała się na przekonaniu, iż tragedia wzbudza „normalne” przeżycia emocjonalne, oddziałuje więc podobnie jak inne, rzeczywiste obiekty zdolne do wywoływania uczuciowej reakcji człowieka. Zasadnicza różnica, na którą zwracano uwagę, polegała na tym, że procesowi pobudzenia afektów towarzyszyło — jak sądzono — doznanie przyjemności estetycznej. Rezultatem tego połączenia miała być swoista dewiacja dokonująca się na terenie ludzkiej psychiki. Mianowicie afektom takim, jak litość i trwoga, których przeżywanie związane jest zwykle z odczuciami niemiłymi — w wypadku sztuki tragediowej (także w ogóle poezji, jeśli koncepcję tę uogólniano) towarzyszą doznania przyjemne. Tę właśnie dewiację, „sztuczną” przemianę charakteru naturalnych emocji, Platon poddawał szczególnie ostrej krytyce.

Bardziej skomplikowaną wersję wspomnianej koncepcji znaleźć można w pracach komentatorów i badaczy późniejszych. Współczesnym jej reprezentantem jest m. in. Samuel H. Butcher¹³. Nie wnikając we wszystkie niuanse tej propozycji przywołamy jednak jeden z jej podstawowych wątków. Butcher sądzi mianowicie, iż uczucia strachu i litości, które w życiu realnym niosą ze sobą coś dręczącego i mrocznego — wzbudzone przez tragedię, uzyskują zarazem, dzięki wpływowi rzeczywistości tragediowej, zdecydowanie odmienną naturę. Przechodzą z „niższych” form emocjonalnych w „wyższe”, bardziej wysublimowane. Przemiana, jakiej podlegają uczucia wywołane w duszy odbiorcy, przypomina nieco zjawisko, którym zajmowali się zwolennicy teorii etycznej. „Melioracja” uczuć ma wszakże w omawianym ostatnio przypadku charakter „ulepszenia” przez dodanie pierwiastka estetycznego, nie zaś — przez moralną „poprawę” afektów.

Koncepcje estetyczne jeszcze bardziej skomplikowane i wyrafinowane odżywiają ostatnimi czasy w teoriach, które, zgodnie zresztą z nomenklaturą stosowaną przez ich przedstawicieli, nazwać można terapeutycznymi¹⁴. Fundamentem podtrzymującym te konstrukcje teoretyczne jest pojęcie *mimesis*, a także pewna właściwość przedstawień naśladowczych. Właściwość ta bywa nazywana „dystansem estetycznym” bądź też „obramowaniem estetycznym”. Została ona — co niektórzy

nuje działanie tragedii do działania wina rozcieńczonego wodą. Emocje, które budzi sztuka tragediowa — to właśnie takie wino o słabszej mocy. Dzięki temu uczucia naturalne, silne (tym samym szkodliwe), wypierane są przez owe sztuką wzbudzone emocje. W koncepcji dotyczącej *katharsis* nałożyły się jakby na siebie ogólnoteoretyczne przekonania Castelvetra co do celu poezji, jakim miała być przyjemność, nie wykluczająca jednak możliwości pożytku.

¹³ S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. London 1894. Wyd. 4: 1932.

¹⁴ Zob. m. in. ujęcie problemu *katharsis* w pracy: J. D a w y d o w, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*. Przełożył K. P o m i a n. Warszawa 1971.

mają za złe reprezentantom tego nurtu badawczego — nie tyle wydobyta z tekstu *Poetyki* Arystotelesa, ile w sposób nieco sztuczny wydedukowana. Zjawisko „obramowania estetycznego” analizowane jest na ogół na podstawie tych wypowiedzi Arystotelesa w *Retoryce* i *Poetyce*, w których dowodzi on, iż naśladowanie przedmiotu z natury nieprzyjemnego — jest przyjemne właśnie dlatego, że jest prezentacją mimetyczną. Właśnie od tego momentu rozpoczynają się domysły i hipotezy interpretacyjne. Prowadzą one do wniosków, formułowanych niekiedy w sposób dość kategoriyczny, iż odbiór dzieła sztuki poetyckiej, a więc także i tragediowej, zawiera współczynnik dystansu. Odbiorca ma świadomość rozdźwięku istniejącego między rzeczywistością a tym, co przedstawione. Słowem, w uproszczeniu: ma poczucie nierealności tworu sztuki poetyckiej.

Właśnie ten akt eliminacji rzeczywistego charakteru obiektów, z którymi styka się odbiorca poezji, staje się głównym źródłem przyjemności estetycznej. Czy jednak iluzoryczna rzeczywistość sztuki poetyckiej może budzić naturalne, prawdziwe emocje? Zjawisko dystansu estetycznego musiałoby objąć swym zasięgiem również uczuciową reakcję odbiorcy. Tym samym afekty wzbudzone przez tragedię byłyby pozbawione waloru pełnej naturalności. W takim razie dzięki poezji, a sztuce tragediowej w szczególności, mógłby się realizować odrębny kształt życia emocjonalnego.

Łatwo jest zwykle poddawać krytyce to, co zostało już dokonane. Nie taki też cel przyświeca naszym rozważaniom. Jeśliby jednak spojrzeć na przypominane tutaj teorie nie tyle pod kątem ich niedociągnięć metodologicznych i niejasności merytorycznych, ile pod kątem zasadniczych występujących w nich „pominięć”, okazałoby się, że: teorie koncentrujące się wokół odbiorcy „gubią” na ogół problem poetyckiej *mimesis*; koncepcja estetyczna wspomagana jest dobudowywanymi i dość chybotliwymi konstrukcjami myślowymi; w teorii „strukturalnej” ulega właściwie unicestwieniu problem budzenia wzruszeń (a przecież o tym zadaniu poezji Arystoteles w *Poetyce* napomyka parokrotnie, wyraźnie ma przy tym na myśli oddziaływanie na odbiorcę). Wszystkie zaś wymienione koncepcje interpretacyjne nie przywiązują wagi do zadań, jakie przypisane zostały przez Arystotelesa poetyckiemu naśladowaniu.

Naśladowanie jest zasadniczym czynnikiem definiującym sztukę poetycką i sztukę tragediową. A skoro tak, imitacyjnymi poczynaniami poety powinny być objęte także i te jakościowe aspekty rzeczy, które mają wartość „wzruszeniową” (w sensie zdolności aktywizowania uczuć). Jakkolwiek bezpośrednim i najważniejszym obiektem zainteresowania twórcy dzieł tragediowych są, jak wynika z definicji, czynności ludzkie, nie wyklucza to jednak ogarnięcia mimetyczną twórczością również innych przejawów rzeczywistości. Jeżeli jednak świat tragedii jest światem naśladowczych przedstawień (które — szeroko rozumiane — mogą

być również „odtworzeniami” lub „wyobrażeniami” emotywnych jakości), w takim razie trzeba odnieść do niego ten rodzaj oddziaływania, który przypisany zostaje przez Arystotelesa wszelkiemu naśladownictwu:

Bo to, na co w rzeczywistości patrzymy z przykrością, to samo oglądane na obrazie w jak najdokładniejszym przedstawieniu sprawia nam radość, np. kształty najwstrętniejszych zwierząt i trupów. Przyczyna leży w tym, że uczenie się jest najwyższą rozkoszą nie tylko filozofów, ale również wszystkich innych ludzi, tylko że ci krótko biorą udział w tej rozkoszy. [*Poetyka*, IV. 1448 b 11—15]¹⁵

Równocześnie temu „pouczającemu” naśladowaniu poetyckiemu przypisana zostaje filozoficzna ogólność (której nie posiadają dokonania historyków).

W oparciu o te sugestie, wykryte w rozprawie Arystotelesa, podejmowane są w naszych czasach nowe próby interpretacji kategorii *katharsis* — w duchu intelektualistycznym. Do badaczy, którzy już znacznie wcześniej usiłowali nadać temu pojęciu znaczenie właściwie intelektualne, należał na początku XX w. uczonej niemiecki S. O. Haupt¹⁶. Jednakże proces pouczania — uczenia się, jakiego źródłem miała być, zdaniem Haupta, tragedia ujęta przez pryzmat teorii Arystotelesowskiej — nie z wiedzą jest związany, a przynajmniej nie z wiedzą naukową. Przypomina raczej misteryjne „oświecenie” (odpowiadałby mu łaciński termin „*illustratio*”), dzięki któremu odbiorca czerpie z losu tragicznych bohaterów — pożyteczną i przyjemną zarazem naukę.

Badacz współczesny, L. Golden, doszukuje się w tragediowej *katharsis* oddziaływania wywołującego w odbiorcy reakcję myślową:

A zatem tragedia musi powodować proces uczenia się polegający na przechodzeniu od szczegółu do ogółu w odniesieniu do sytuacji budzących litość i trwogę, a prowadzący do wyjaśniającego wglądu lub wniosku, które my kojarzymy z procesem uczenia się. To jest więc ostateczny cel tragedii, jak jest on określony przez Arystotelesa w rozważaniach *Poetyki* poza formalną definicją tragedii¹⁷.

Odbiór tragedii jest zatem równoznaczny z aktem intelektualnym. W tekstach filozofów greckich (m. in. Epikura) odnajduje zarazem Golden potwierdzenie dla tego właśnie sensu terminu *katharsis*, który stanowi punkt wyjścia jego analiz, tzn. dla rozumienia *katharsis* jako „rozjaśnienia” czy też „wyjaśnienia” rozumowego (ang. „*intellectual clarification*”).

¹⁵ *Trzy poetyki klasyczne*, s. 8.

¹⁶ S. O. Haupt: *Die Lösung der Katharsis-theorie des Aristoteles*. Znaim 1911; *Wirkt die Tragoedie auf das Gemüt oder den Verstand, oder die Moralität der Zuschauer?* Berlin 1915.

¹⁷ L. Golden, *Mimesis and Catharsis*. „*Classical Philology*” 64 (1969), nr 3. Tę i inne wypowiedzi Goldena omawia Chodkowski (op. cit.).

Z odmienną nieco propozycją wystąpił H. D. F. Kitto. Według niego ostatecznym celem tragedii nie jest *katharsis* jako naukowe poznanie, lecz uzyskana przez odbiorcę możliwość pełniejszego i głębszego rozumienia rzeczy, wniknięcia w istotę zjawisk, z pominięciem tego, co przypadkowe. Jest ona warunkowana konstrukcją mimetycznej rzeczywistości tragediowej (z interpretacji strukturalnej czerpie Kitto m. in. takie pojmowanie terminu „*pathēmata*”, które czyni żeń synonim „*pathos*” — jako składnika fabuły)¹⁸.

Odnosimy jeszcze sugestię bułgarskiego badacza, Alexandre Niczewa. Najkrócej można by przedstawić ją w takim sformułowaniu: jest to próba przełożenia na język teorii odbioru — twierdzeń ukształtowanych w obrębie interpretacji „strukturalistycznej”. Niczew uważa bowiem, iż wzbudzone w odbiorcy przez tragedię litość i trwoga są związane z „błędą opinią” odbiorcy co do bohatera. Wskutek konstrukcji zdarzeń tragediowych okazuje się, że bohater dopuścił się przestępstwa, a odbiorca, który go początkowo uniewinnił, przeżywa „oczyszczenie” — transformację swego błędnego mniemania. Równocześnie wygasa w nim trwoga (spowodowana losami bohatera) i litość, które okazują się uczuciami — w świetle rozwiązania zdarzeń — nie uzasadnionymi. Oddziaływanie tragedii wytłumaczone zostaje przez Niczewa jako proces wywołujący emocje (na krótko) i zarazem tłumiący afektywną reakcję; ustaje ona jeszcze przed zakończeniem aktu recepcji¹⁹.

Reprezentanci koncepcji intelektualistycznej nie tracą ani na chwilę z pola widzenia koncepcji *mimesis* i pojęcia celu poetyckich przedstawień. To założenie, bez wątpienia słuszne, staje się jednak dla nich okazją do nazbyt, jak sądzić można, swobodnego kojarzenia poszczególnych elementów pojęciowych Arystotelesowskiej teorii poezji i do odkrywania relacji tam, gdzie są one problematyczne.

Aby to nasze przypomnienie kłopotów związanych z interpretowaniem kategorii *katharsis* było czymś odrobinę więcej aniżeli tylko reminiscencją o charakterze historycznym, pragnęlibyśmy dopełnić niniejsze rozważania pewnym zabiegiem badawczym.

Nie będzie to — podkreślmy — doprowadzona do ostatecznej postaci próba nowej interpretacji pojęcia *katharsis*. Spostrzeżenia nasze nie mogą do rangi takiej próby pretendować przede wszystkim z racji swej prowizoryczności i szkicowości. Pozostają na poziomie hipotez dotyczących możliwości interpretacyjnych. To, co chcielibyśmy tu zasygnalizować, jest w jakiejś mierze produktem przemyśleń związanych z uświadomieniem sobie „pominięć” zauważalnych w poszczególnych teoriach interpretacyjnych, ale też równocześnie właśnie z ustaleń owych teorii czerpie inspiracje. Prócz tego jednak pomocy w rozwiąza-

¹⁸ H. D. F. Kitto, *Catharsis. The Classical Tradition*. W zbiorze: *Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan*. New York 1966.

¹⁹ A. Ницев, *L'Énigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Sofia 1970.

niu tajemnicy *katharsis* raz jeszcze spróbujemy poszukać u samego Arystotelesa.

Rekonstrukcja Arystotelesowskiej „teorii uczuć” wymagałaby oglądu, pod tym właśnie kątem, wielu pism. Przy różnych bowiem okazjach i w różnych pracach pojawiało się zagadnienie afektów. Jeden punkt wszakże wydaje się tu najistotniejszy: afekty (w sensie ‘uczucia, namiętności’) charakteryzują się w rozumieniu Arystotelesa swoistą trwałością. Zależą od szeroko pojętych (a więc obejmujących dyspozycje, stany, zdolności) jakości duszy; ściślej zaś — naturą jakościową odznaczają się „zdolności” warunkujące przeżycia emocjonalne. W *Etyce nikomachejskiej* Arystoteles pisze:

Otóż, ponieważ trojaki są zjawiska w życiu psychicznym: namiętności, zdolności i trwałe dyspozycje, przeto dzielność etyczna musi należeć do jednego z tych trzech rodzajów. Namiętnościami nazywam: pożądanie, gniew, strach, odwagę, zawiść, radość, miłość, nienawiść, tęsknotę, zazdrość, litość — w ogóle wszystko, czemu towarzyszy przyjemność lub przykrość; zdolnościami zaś nazywam to, dzięki czemu możemy doznawać wymienionych wyżej namiętności, więc dzięki czemu zdolni jesteśmy [np.] gniewać się, smucić się lub litować; trwałymi wreszcie dyspozycjami nazywam to, dzięki czemu odnosimy się do namiętności w sposób właściwy lub niewłaściwy [...]. [II. 5. 1105 b 23—24]²⁰

„Zdolności” są więc jak gdyby początkiem procesów emocjonalnych, które zachodzą w człowieku — rzecz to godna podkreślenia — w sposób niespodziewany, bez udziału świadomej decyzji; zaznacza bowiem Arystoteles, iż „w gniew lub strach popadamy niezależnie od postanowienia” (II. 5. 1106 a 9)²¹. Tym zresztą m. in. różnią się uczucia od działań intelektualnych, warunkowanych „dyspozycjami”, uzależnionych od rozumowego osądu, namysłu i właśnie — od postanowienia.

Uczucia, czyli, by tak się wyrazić, afektywne stany duszy, zakorzenione są w naturze ludzkiej, we wrodzonych „określeniach” duszy człowieka; przyczyny ich mają w sobie trwałość i niełatwo poddają się przemianom. W *Kategoriach* Arystotelesa czytamy:

To usposobienie, z którym się człowiek rodzi, jako rezultatem pewnych niezmiennych afektów, bywa nazywane jakością; na przykład szaleństwo, gniewliwość i tym podobne, bo według nich ludzi się kwalifikuje, nazywając ich szaleńcami i gniewliwymi. [VIII. 9 b 33]²²

Nieco wcześniej, w tym samym traktacie, Arystoteles daje definicję jakości: „Jakością nazywam to, na mocy czego rzeczy są w pewien

²⁰ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*. Przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła D. G r o m s k a. Warszawa 1956, s. 53—54.

²¹ *Ibidem*, s. 54.

²² Arystoteles, *Kategorie i Hermeneutyka*. Z dodaniem *Isagogi* Porfiriusza. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1975, s. 30.

sposób określane” (VIII. 8 b 25)²³. W dalszej części pracy zarysowuje opozycję pomiędzy jakościami, w szczególności zaś jakościami doznaniowymi a doznaniem („*pathētikai poiōtētes*” — „*pathē*”). Stwierdza:

Bo jeżeli bladeść i ciemna cera powstały w stanie naturalnym, nazywają się jakościami (wszak ze względu na nie jesteśmy tak czy tak określanii) [...]. Natomiast te stany, które powstają z przyczyn łatwo usuwalnych i szybko przemijających, nazywają się doznaniem (*pathē*), a nie jakościami; bo nikogo się nie kwalifikuje według nich. Ani bowiem rumieniącego się ze wstydu nie nazywamy czerwonym, ani też blednącego ze strachu nie nazywamy bladym; powiemy raczej, że czegoś doznał. Takie stany nazywa się doznaniem [wzruszeniami], a nie jakościami. [VIII. 9 b 19]²⁴.

Analogią tej opozycji jest wspomniana już konfrontacja emotywnych zdolności duszy, jej życia uczuciowego („*pathos*”) z „doznaniem duszy [*pathē*]”. Konfrontacja ta wprowadza pojęcie czegoś, co jest duchowym odpowiednikiem zjawiska „wrażen zmysłowych”.

Te natomiast stany, które powstają z przyczyn szybko się zmieniających, nazywają się afektami [wzruszeniami]; na przykład, jeżeli ktoś doznał przykrości, to jest z tego powodu rozdrażniony. Bo jeżeli ktoś staje się rozdrażniony, gdy mu się przykrość przydarzy, to jednak nie nazwiemy go gniewnym, lecz powiemy o nim, że został czymś wzruszony. Takie więc stany nazywają się raczej afektami, a nie jakościami. [VIII. 9 b 33]²⁵

Przekład polski przytoczonej ostatnio wypowiedzi określa owe przełotne, nietrwałe stany, które są przedmiotem uwagi Arystotelesa, mianem afektów — wzruszeń. Taka decyzja terminologiczna w pełni jest zrozumiała, jako że umożliwia ona zachowanie wierności wobec oryginalnego tekstu. Równocześnie jednak warto może uświadomić sobie, że panująca w świecie duszy różnorodność znajdowała często ten sam wyraz w teoretycznym opisie — i na odwrót: te same zjawiska oznaczane bywały kilkoma różnymi nazwami. Wielofunkcyjność i chwiejność semantyczna cechująca grecką nomenklaturę nie została przewyciężona w naukowym nazewnictwie łacińskim. „*Affectio*”, „*affectus*”, „*passio*”, „*perturbatio*” — to terminy spełniające w języku teorii łacińskiej funkcje niejednokrotnie wymienne, czasem też wyzyskiwane przez badaczy równocześnie dla określania odmiennych faktów psychicznych.

Pozostawiając na uboczu spory terminologiczne, należy wszakże dokonać pewnego, choćby prowizorycznego rozpoznania sytuacji na tym odcinku nomenklatury Arystotelesowskiej, który ma istotne znaczenie dla badań nad pojęciem *katharsis*. Mając na uwadze potrzeby tych badań wyprowadzić można z języka teorii duszy pewną wskazówkę, która powinna okazać się przydatna do dalszych naszych rozważań.

²³ *Ibidem*, s. 27.

²⁴ *Ibidem*, s. 30.

²⁵ *Ibidem*, s. 30—31.

A mianowicie: uczucia nie są tym samym co afektywne doznania duszy. A proces wzruszania w sensie budzenia uczuć różni się od wzruszania, które jest wywoływaniem afektów — doznań. Przeżycie emocjonalne, uczucie, powstaje jako reakcja na rzeczywistość, z którą styka się człowiek. A ściślej — stymulowane jest przez pewne jakości tkwiące w rzeczach i faktach zewnętrznych (takie, jak np. „bolesność” wydarzeń, „cudowność” zjawisk, „groźność” sytuacji). One to apelują do emocjonalnej strony duszy i sprawiają, że (dzięki zakorzenionym tam i od natury danym „zdolnościom”) następuje aktywizacja uczuć, człowiek dostaje się pod panowanie namiętności. W taki sposób Platon pojmował funkcjonowanie poezji, a sztuki tragediowej w szczególności. I chociaż dostrzegał inne jeszcze mechanizmy oddziaływania dzieł poetyckich na odbiorcę, to jednak szczególnie niebezpieczne i szkodliwe — z moralnego i społecznego punktu widzenia — wydało mu się właśnie to, że są one adresowane do „emocjonalnego pierwiastka” w człowieku, że go podsycają i żywią²⁶.

Arystoteles także zwracał uwagę na rozbudzenie uczuć, jakie dokonuje się w ludzkiej duszy pod wpływem twórczości artystycznej. Ale omawiał rzecz głównie na przykładzie retoryki. I nie przypadkiem zamieścił w ramach swej teorii retorycznej roztrząsania na temat natury poszczególnych afektów (w *Retoryki* ks. III). W subtelnej analizie wykazywał, na czym polega przeżycie emocjonalne i jakie towarzyszą mu odczucia. Pisząc m. in. o złości, stwierdzał, iż jest to „połączone z przykrością dążenie do widocznego odwetu za widoczne lekceważenie okazane bezzasadnie czemuś, co dotyczy nas samych, albo czemuś, co dotyczy naszych przyjaciół” (*Retoryka*, II. 1378 a)²⁷. Dopełniał ten sąd spostrzeżeniem:

ze złością związane jest zawsze pewne zadowolenie płynące z nadziei na ukaranie [winnego], ponieważ przyjemnie jest myśleć, że się osiągnie to, do czego się dąży. [II. 1378 b]²⁸

I wreszcie konkludował:

Powiedzieliśmy tedy, na kogo ludzie się złością, jak i z jakich powodów. Obowiązkiem mówcy jest, oczywiście, doprowadzenie słuchaczy do takiego stanu, w którym by się złościłi, i przekonanie ich, że przeciwnicy są winni tego, co powoduje złość słuchaczy, i że ci przeciwnicy są tacy, jacy bywają ludzie, którzy budzą złość. [II. 1380 a]²⁹

Pod kątem zadań mówcy rozpatruje Arystoteles rozmaite aspekty strukturalne mowy retorycznej. Z jej „części” najbardziej niejako „wysunięty” ku słuchaczowi-odbiorcy okazuje się epilog. Arystoteles nakazuje retorowi:

²⁶ Zob. na ten temat uwagi Dawydowa (*op. cit.*, *passim*).

²⁷ Cyt. według przekładu Pomiana w: Dawydow, *op. cit.*, s. 280.

²⁸ Cyt. jw.

²⁹ Cyt. jw., s. 281.

musisz: 1. życzliwie nastroić słuchacza względem siebie, a zrazić do swego przeciwnika, 2. powiększyć lub pomniejszyć znaczenie faktów, 3. wywołać odpowiednie wzruszenia w słuchacz i 4. odświeżyć argumenty w jego pamięci. [Retoryka, III. 19, 3]³⁰

Objasniając kolejne wskazane przez siebie funkcje, których realizacji ma służyć epilog mowy, odnośnie do punktu 3 pisze:

Następnie, kiedy fakty i ich znaczenie są jasne, musisz wywołać wzruszenia w słuchacz. Do wzruszeń tych należy: litość, oburzenie, złość, nienawiść, zawiść, zazdrość i zacepność³¹.

A więc, jak wynika z tych wypowiedzi, jedną (lecz nie jedyną) z powinności retora stanowi wywoływanie emocji; również — ich intensyfikowanie i „sterowanie namiętnościami”. Czy jednak takie same postulaty dotyczą poety?

W interpretacji kategorii *katharsis* wiele założeń podlegało zakwestionowaniu i w konsekwencji modyfikowano je lub wręcz odrzucano. Teza, że tragedia (jak i cała sztuka poetycka, choć nie w jednakowym stopniu) apeluje do uczuć, należy do twierdzeń najsilniej zakorzenionych w badaniach nad *Poetyką* Arystotelesa. Wyjątkiem jest tu oczywiście podejście „strukturalistyczne” — charakteryzuje się ono jednak nie tyle odrzuceniem emotywnego oddziaływania tragedii, ile raczej brakiem zainteresowania dla jej funkcji, ponieważ problem uczuć zyskuje w obrębie tej interpretacji wymiar inny, właśnie strukturalny, nie zaś psychologiczny. A przecież nie można uznać tej tezy za całkowicie niepodważalną. Bywała ona kwestionowana i to wielokrotnie, aż do takiego stopnia, że jej psychologizm ulegał całkowitej neutralizacji. Rzecz wszakże chyba nie w tym, by tragedii odmawiać funkcji wzruszania odbiorcy. Byłoby to całkowicie sprzeczne z zawartymi w *Poetyce* twierdzeniami. Arystoteles bowiem pisze m. in.:

Jeśli przedstawiono coś niemożliwego, jest to błąd, ale zostaje użyty trafnie, skoro przez to osiągnie się cel poezji. A tym celem jest, jak już mówiliśmy, aby poeta uczynił w ten sposób bardziej wzruszającą odpowiednią część lub też jakąś inną. [XXV. 1460 b]³²

Chodzi raczej o to, by poddać reinterpretacji pojęcie „wzruszania” — rzadko analizowane, bardzo słabo rozpoznane badawczo. Przypuszczając, że termin „*pathēma*”, użyty w definicji tragedii przez Arystotelesa, znaczy tyle samo co „*pathos*” ‘uczucie’, wyciągnięto wniosek, iż tragedia aktywizuje emocje i zarazem „oczyszcza” je bądź też „oczyszcza” od nich. Kiedy starano się dowieść, że „*pathēma*” występuje w znaczeniu „*pathos*” ‘wydarzenie bolesne’ — i uczucia (litość i trwoga), i „oczy-

³⁰ *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles — Demetriusz — Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. Małyk a. Wrocław 1953, s. 79.

³¹ *Ibidem*.

³² *Trzy poetyki klasyczne*, s. 56.

szczenie” zostały związane z wewnętrzną rzeczywistością tragediową; nie wynikły stąd jednak żadne nowe, znaczące konsekwencje dla problemu wzruszania. Chyba że przyjmie się rozwiązanie proponowane przez zwolenników interpretacji intelektualistycznej, ujmującej akt odbioru w kategoriach recepcji rozumowej i rozumowego osądu albo też rozumowego „wyjaśnienia”.

Nasuwa się pytanie, czy nie ma jeszcze innej drogi, na której dałoby się pogodzić najbardziej przekonujące tezy różnych szkół interpretacyjnych i uczynić z nich przesłanki wiodące do rozwiązania, które byłoby „wypośrodkowaniem”, swoistym interpretacyjnym kompromisem, uwzględniającym zastrzeżenia, jakie wysuwane były wobec poszczególnych eksplikacji. Interpretacja strukturalistyczna i intelektualistyczna zgodne są w zasadzie co do tego, że oddziaływanie tragedii widzą jako apelowanie do racjonalnej strony duszy odbiorcy. Koncepcje psychologizujące opowiadają się za apelem do strony emotywniej, ale by to uzasadnić — eliminują afekty ze struktury tragedii i czynią je wyłącznie zjawiskiem psychicznym.

Jeśliby jednak, mając w pamięci Arystotelesowe rozróżnianie uczuć i „doznań emotywnych”, przelotnych stanów emocjonalnych, „wzruszeń” duszy — zgodzić się, iż tragedia, poprzez emocje będące elementem jej struktury i pochodną wydarzeń fabularnych, wzbudza doznania afektywne (różniące się swą naturą od „naturalnych”, bardziej trwałych afektów — uczuć) i dopiero poprzez owe wzruszenia „oczyszcza” właściwe człowiekowi przeżycia uczuciowe? „Oczyszcza” — raczej w sensie wielorakiego ich transformowania („rozluźniania” ich napięcia, etycznej i estetycznej przemiany) niż w sensie „usuwania” uczuć. Z propozycji strukturalistycznych dałoby się wówczas zachować to, co w nich najmocniej poświadczone tekstem *Poetyki*.

Nadmienić warto, że poświadczeń tych nie jest mało, choć nikną one całkowicie w polskim tłumaczeniu *Poetyki*; tak np. gdy Arystoteles wspomina o zdarzeniach jak gdyby „niosących ze sobą [ehonta]” litość i trwogę, Sinko oddaje to przez epitet „budzące”, sugerując jednoznacznie, iż w polu badawczym Arystotelesa jest odbiorca, a nie świat przedstawiony tragedii. Z koncepcji funkcjonalnych — pozostałoby przeświadczenie o afektywnym (choć odmiennie potraktowanym!) oddziaływaniu tragedii na odbiorcę, a także pogląd, iż pojęcie *katharsis* ma wyraźne proveniencje pozaliterackie i odnosi się do procesu zachodzącego w duszy ludzkiej pod wpływem zewnętrznego na nią oddziaływania. Wyjaśnienie *katharsis* jako oczyszczenia uczuć pozostaje bowiem w zgodzie z rozumieniem tego zjawiska takim, jakiemu Arystoteles dał wyraz m. in. w *Polityce*.

Umieszczenie „środka”, za pomocą którego to oczyszczenie się dokonuje, w samym dziele tragediowym — pozwala dochować wierności teorii przedstawionej w *Poetyce*. Ze stanowiska intelektualistycznego

propozycja taka byłaby trudniejsza do zaakceptowania, jako że mówi ona o „wzruszeniowym”, a nie o intelektualnym oddziaływaniu tragedii. Ale też wydaje się, że nie ma podstaw do obejmowania Arystotelesowym postulatam „pouczenia” wszelkich funkcji sztuki tragediowej bądź też do redukcji tych funkcji do jednej tylko — „puczającej”. Prawdą jest, że tak właśnie pojmuje Arystoteles działanie mimetycznych przedstawień na odbiorcę. Jeżeli jednak uzna się emocje za „część” rzeczywistości tragediowej, to zarazem nie wynika stąd wcale konieczność identyfikowania ich z tym, co stanowi, by tak rzec, „plan mimetyczny” tragedii (Arystoteles nie wymienia ich przecież wśród jakościowych części ani wśród składników fabuły). Struktura emocjonalna tragedii „wznosi się”, jak już wspominaliśmy, niejako ponad owym planem. Toteż nie popadnie się w sprzeczność z poglądami Arystotelesa, jeśli dopuścić, że tragedia oddziałuje dwojako: poprzez fabułę „pucza”, poprzez litość i trwogę zaś „wzrusza”, czyli wywołuje odpowiednie „wrażenia duszy”, „doznania afektów” (czy też inaczej — afekty, lecz będące „wzruszeniami” duszy, a nie uczuciami, przy wyjaśnieniu, że słowem „wzruszenie” posługujemy się tu dla określenia reakcji duszy wobec uczuć zobiektywizowanych i „uprzedmiotowionych” w dziele sztuki tragediowej).

Oczywiście i ta propozycja, podobnie jak wiele innych, nie daje gwarancji, że taki właśnie był sens wypowiedzi Arystotelesa; badania nad *katharsis* nie mogą przekroczyć progu pewności, jaką daje zrozumienie rozpatrywanego przekazu, skazane są na pozostawanie w sferze „prawdopodobieństwa interpretacyjnego”.