

Cezary Zalewski

Niemożliwa katharsis : Roman Ingarden i Paul Ricoeur czytają "Poetykę" Arystotelesa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (124), 207-220

2010

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.

Przyczynki

Cezary ZALEWSKI

Niemożliwa *katharsis*. Roman Ingarden
i Paul Ricoeur czytają *Poetykę* Arystotelesa

Przywołani w podtytule filozofowie stworzyli własną wizję literatury, gdyż znalazła ona miejsce w obszarze zjawisk objętych ich refleksją. Ponieważ poszukiwanie antenatów wśród autorów starożytnych jest w dyskursie humanistycznym gestem tradycyjnym, nie zaskakuje fakt, iż zarówno fenomenolog, jak i hermeneuta sięgają po *Poetykę* Arystotelesa. Obaj wyraźnie się zastrzegają, iż nie dokonują pełnego komentarza tekstu, a jedynie tych jego fragmentów, których inkorporacja do własnego projektu jest wykonalna. Zamiar jest więc analogiczny, podobnie zresztą jak skutek. Zasadnicza teza niniejszego artykułu streszcza się bowiem w przekonaniu, iż selektywna próba włączenia traktatu Stagiryty w teoretyczną konstrukcję nowoczesnego dyskursu filozoficznego byłaby udana, gdyby nie kłopotliwe pojęcie *katharsis*. Powoduje ono, iż spójność obu koncepcji zostaje zagrożona, dlatego pierwsza reakcja wspomnianych autorów polega na eliminacji niewygodnego dla nich terminu. *Katharsis* staje się zatem niemożliwa, gdyż jest poza systemem, tj. poza obszarem uprawomocnionej refleksji. Interesujące jest jednak to, iż tak radykalne stanowisko okazuje się nie do utrzymania, dlatego zarówno Ingarden, jak i Ricoeur ostatecznie próbują „oswoić” *katharsis*, czyniąc z niej kategorię zarówno marginalną, jak i taką, która nie wymaga precyzyjnego namysłu.

I.

Strategię polskiego filozofa trafnie wydobyła Danuta Ulicka:

W Ingardenowskiej filozofii literatury najbardziej wyrazistym przykładem przekodowania z jednego języka na inny są właśnie analizy *Poetyki* Arystotelesa oraz *Laokoona* Les-

Przyczynki

singa. Obie rozprawy zostały nie tylko odczytane w świetle teorii fenomenologicznej, ale także przetłumaczone na jej język. Podstawowe kategorie Arystotelesa [...] są dla Ingardena dosłownymi odpowiednikami pojęć, które wprowadził w rozprawie *O dziele literackim*.¹

Procedura tego przekładu nie jest wszakże jednorodna, ponieważ nie wszystkie tezy Arystotelesa są w równym stopniu możliwe do wyrażenia w kategoriach fenomenologicznej teorii literatury. O ile bowiem *Poetyka* zawiera – niedoskonały, ale jednak – zarys czterowarstwowej koncepcji dzieła literackiego, o tyle kwestia jego fazowego charakteru i statusu ontologicznego pozostaje poza horyzontem dociekań Stagiryty. Te problemy wyznaczają momenty graniczne, gdyż w przypadku teorii warstw *Poetyka* zbyt łatwo poddaje się przekodowaniu, natomiast w obrębie pozostałych zagadnień, jak uczciwie Ingarden przyznaje, nie istnieją możliwości translacji, a przynajmniej nie takie, których efekty byłyby niepodważalne.

Z tego zapewne powodu autor *Sporu o istnienie świata* najwięcej inwencji oraz zaangażowania poświęca analizom, w trakcie których okazuje się, że ów przekład jest wprawdzie zasadny i wykonalny, jednak wymaga dotarcia do tego, co u Arystotelesa nieoczywiste, ukryte, przez co dotąd niewłaściwie wyjaśniane². Zasadniczym celem Ingardena jest zatem reinterpretacja pojęcia *mimesis*, które pozbawione zostaje wymiaru referencyjnego. W ten sposób Stagiryta ostatecznie staje się prekursorem autonomicznej koncepcji dzieła literackiego, które bardziej niż odzwierciedlaniem rzeczywistości zewnętrznej interesuje się konstrukcją własnego uniwersum.

Kwestia trafnego charakteru tej wykładni jest niewątpliwie dyskusyjna, niemniej pozostaje poza niniejszymi rozważaniami. Interesuje mnie bowiem pewna konsekwencja tej argumentacji, która dotyczy relacji między dziełem a jego odbiorcą. Nie jest bowiem tak, iż przekonania na temat referencji nie wpływają na ujęcie procesu recepcji.

Sam Arystoteles przedstawia to zagadnienie nader klarownie. Jego słynna definicja tragedii zawiera bowiem określenie wpływu, jaki utwór (lub jego sceniczne przedstawienie) wywiera na odbiorcach (por. 49b24-28)³. Filozof twierdzi, że jedynie dzięki temu tragedia osiąga swój cel. Jeśli zatem jest on tożsamy z naturą każde-

¹ D. Ulicka *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo WP UW, Warszawa 1999, s. 107.

² Z tego też powodu propozycja ta zyskała uznanie. Władysław Tatarkiewicz stwierdzał, iż Ingarden „interesował się filozofią, nie jej historią. Interesował się współczesnymi zagadnieniami i rozwiązaniami. Gdy jednak raz podjął sprawę daną, mianowicie Arystotelesowską teorię poezji i sztuki, to stworzył małe arcydzieło historyczne: odnalazł trafne, a przez 2000 lat nie zauważone rozumienie Stagiryty” (W. Tatarkiewicz *Roman Ingarden*, „Ruch Filozoficzny” 1972 nr 1, s. 3).

³ W ten sposób odsyłam do: Arystoteles *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1983.

go bytu⁴, oznacza to, iż wywoływanie odpowiednich efektów stanowi samą istotę dramatu. Założenie to jest szczególnie widoczne w tych fragmentach, gdzie manifestuje się normatywny charakter traktatu. Jeśli bowiem Stagiryta wyznacza zasady, wedle których fabuła (a także bohaterowie) może – lub nie – zostać skonstruowana, to czyni tak właśnie ze względu na osiągnięcie przez nią kataraktycznych rezultatów. Wynika z tego, iż struktura tragedii jest determinowana przez jej funkcję.

Tymczasem dla Ingardena tym, co pozostaje oczywiste, jest odwrotna natura tej zależności. Filozof podkreśla bowiem wysiłek Arystotelesa, który

w rozważaniach swych zajmuje się samym dziełem sztuki literackiej, a dopiero zorientowawszy się w pewnej mierze w jego ogólnej budowie i jej odmianach, zajmuje się działaniem na widza, a więc jego funkcją artystyczną, i rozważa, na czym ta funkcja polega i od jakich właściwości dzieła zależy. Czyni to zresztą do razu w sposób ogólny, jednakowy w odniesieniu do wszelkich tragedii czy komedii, i doszukuje się momentów dla nich istotnych. (U, s. 331)⁵

Tym, co pierwotne, okazuje się autonomiczna struktura tragedii. Jej funkcja zatem pozostaje zarówno pochodna, jak również abstrakcyjna. Sformułowanie Ingardena sugeruje, iż odsyła on do początkowej definicji zawartej w szóstej księdze *Poetyki*. Jednakże ani tam, ani w innych fragmentach traktatu Stagiryta nie łączy tragedii z komedią w celu określenia wspólnej dla obu gatunków funkcji impresywnej. Jeśli zatem Ingarden dokonał takiego zestawienia to dlatego, iż jego zamiarem jest uniwersalizacja problemu, dzięki której określone zostaną abstrakcyjne „momenty istotne”.

Dalsza analiza (por. U, s. 333-334) pokazuje, iż związek między strukturą a funkcją staje się coraz słabszy, gdyż oba „aspekty” umieszczone zostają w odrębnych przedziałach bytu. Zatem chociaż to sama budowa tragedii wywołuje odpowiednie reakcje u odbiorcy, nie wiadomo, ani jakie elementy dzieła uczestniczą w tym procesie, ani czy jest on konieczny. Wydaje się raczej, iż funkcja pełni rolę fakultatywną względem zupełnie autonomicznej struktury.

Ingarden rozpoczyna zatem od założeń podstawowych, które zostają zresztą przeniesione z jego ogólnej teorii dzieła literackiego. Różnica między strukturą a funkcją przypomina bowiem dystynkcję między przedmiotem artystycznym oraz estetycznym. Dotyczy to zwłaszcza abstrakcyjnego charakteru funkcji, który musi być taki, ponieważ na podstawie ogólnego schematu trudno *a priori* orzekać na temat jego jednostkowych konkretyzacji.

4 Arystoteles w *Polityce* stwierdza wyraźnie, że „natura zaś jest właśnie osiągnięciem celu. Właściwość bowiem, jaką każdy twór osiąga u kresu procesu swego powstawania, nazywamy jego naturą. [...] Osiągnięcie celu jest zdobyciem pełnej doskonałości, samowystarczalność zaś jest osiągnięciem i celu, i pełnej doskonałości” (Arystoteles *Polityka z dodaniem Pseudo-Arystotelesowskiej Ekonomiki*, przekł. i przyp. L. Piotrowicz, wstęp K. Grzybowski, Warszawa 1964, s. 6).

5 W ten sposób odsyłam do: R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, w: tegoż *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie U.

Przyczynki

Kłopot pojawia się dopiero w przypadku *katharsis*, której ani nie można odseparować od tragedii, ani ująć jej oddziaływania, nie poczyniwszy pewnych ustaleń. Komentując efekty, jakie na odbiorcach musi wywołać tragedia, Ingarden przyznaje zatem, że „to właśnie przeżycie [...] jest, wedle Arystotelesa, głównym i ostatecznym celem działania tragedii (a więc jednego z dzieł poetyckich). Dla uzyskania go Arystoteles ustala szereg wytycznych, wedle których tragedia winna być komponowana” (U, s. 343). Twierdzenie to implikuje dominację funkcji nad strukturą, a jednak taki wniosek nie zostanie z niego wyprowadzony. Fakt ten pozostaje znamieny, ponieważ w trakcie dalszej analizy gromadzone zostają rozliczne dowody, które potwierdzałyby taką konkluzję. Kiedy bowiem Ingarden zastanawia się nad sposobami, za pomocą których tragedia osiąga ów cel, natychmiast dociera do normatywnego aspektu *Poetyki*:

Widać stąd, że różne wymogi, które Arystoteles stawia poetom co do sposobu komponowania tego, co przedstawione w dziele sztuki literackiej, obliczone są wszystkie na to, by dzieło uzyskało u widzów pewne określone „wrażenie”, by się podobało, wzruszało, by w szczególności przez obudzenie „litości i trwogi” wywołało ową szczególną przyjemność, która dokonuje się w widzu jako *katharsis*. Środkiem do tego jest właśnie owo uprządkowanie podobnie fabuły, charakterów, itd. przez odpowiednio przeprowadzone „naśladowanie”. (U, s. 353)

Jeśli wziąć pod uwagę reinterpretację kategorii *mimesis*, to okaże się, iż w ujęciu Ingardena struktura tragedii jest, by tak rzec, bardziej plastyczna niż w ujęciu tradycyjnym. Naśladowanie polega tu bowiem wyłącznie na uzyskaniu wewnętrznej koherencji (tzw. „konsekwencji przedmiotowej”), a nie na wiernym kopiowaniu rzeczywistości zewnętrznej. Przy takim założeniu wzrastają możliwości kształtowania struktury, ale zarazem są one jeszcze silniej podporządkowane funkcji impresywnej.

Jej wzrastające znaczenie powoduje zarazem, iż filozof nie może poprzestać na abstrakcyjnej charakterystyce. Wprawdzie stwierdza on, że Stagiryta nie dokonał dokładnej analizy pojęcia *katharsis*, ale fakt ten nie przekreśla prób jego interpretacji. Ingarden zauważa bowiem, że *katharsis* to „pewne szczególne przeżycie przyjemne uzyskiwane przez przejęcie się losami bohatera, przez doznanie zarazem litości i trwogi oraz pewnego rodzaju grozy, kończącej się wydzwiękiem pozytywnym, pewnym oswobodzeniem uczuciowym” (U, s. 343)⁶. Takie wyjaśnienie zam-

⁶ W analogiczny sposób ujmował Ingarden tę kwestię w uzupełnieniach do polskiej edycji pracy *O dziele literackim*. W przypisie dodanym w 1958 roku stwierdzał, że „oglądanie w postawie estetycznej napełnia nas nie tylko i upojeniem, lecz daje nam zarazem ową specyficzną ulgę, jakiej doznajemy po ciężkich zdarzeniach, wymagających napięcia wszystkich sił. Właśnie owa ulga i wewnętrzne uciszenie nastające po estetycznym obcowaniu z metafizycznymi jakościami jest tym, co – jak się zdaje – rozumiał Arystoteles pod słowem *katharsis*” (R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 373, przyp. 2).

wiera dwa ważne elementy, z których pierwszy powtarza, a drugi uzupełnia definicję Arystotelesa. Obaj filozofowie zgadzają się bowiem w kwestii dynamicznego charakteru doznań, które stają się udziałem odbiorcy. Wszelako Ingarden ujmuje ten proces w sposób radykalny: jego pierwsza faza polega na pojawieniu się odpowiednich emocji, a druga – na ich usunięciu czy „oswobodzeniu”. Takie założenie wytwarza jednak radykalną opozycję między dwoma etapami, która nie pozostaje bez wpływu na określenie uczuciowej zawartości katartycznego procesu. Pierwsza faza zawierać musi wszystko, co negatywne (słynną „litość i trwogę”), a co sumarycznie wywołuje nieokreśloną „grozę”. Natomiast jeśli w drugiej fazie pojawia się „przyjemność”, to wynika ona jedynie z usunięcia stanów poprzednich. Ostatecznie zatem *katharsis* polega na pobudzeniu u widza silnego lęku, z którego następnie zostaje on oczyszczony.

Ingarden rozpoznaje zależność, jaka zachodzi między przemianą doznań odbiorcy a losami tragicznego bohatera. Jednakże nie analizuje tej relacji, a nawet twierdzi, iż analiza taka nie byłaby możliwa. Wynika to z przyjętej koncepcji *mimesis*, która ogranicza się wyłącznie do koherencji wewnętrznej dzieła. Jeśli zatem tragedia nie przedstawia tego, co rzeczywiste, wówczas uzyskana dzięki niej *katharsis* również nie odsyła do fundamentów ludzkiej egzystencji. Na tej podstawie oczyszczenie zostaje według Ingardena pozbawione charakteru epistemologicznego. Stwierdza, iż nie podlega według niego dyskusji przekonanie, zgodnie z którym *katharsis* to „przeżycie wzruszeniowe z dziedziny przeżyć estetycznych, a nie dziedziny przeżyć poznawczych (np. nie jest ona jakimś poznaczco uzasadnionym przekonaniem, które zdobywamy po przeczytaniu rozprawy naukowej, z której wynikami się godzimy)” (U, s. 343). Uzasadnieniem tej tezy jest następująca argumentacja:

Tymczasem my – nawet przeżywając „litość i trwogę” w obliczu pewnej tragedii – odnosimy jakąś szczególną przyjemność, co wydaje się [...], zrozumiąle tylko w ten sposób, że dzieje się to właśnie dlatego, iż nie poznajemy tu bez pośrednio pewnych przedmiotów rzeczywistych (wstrętnych ludzi i ich zbrodni), lecz tylko pewne ich naśladownictwa, zdając sobie przynajmniej w pewnej mierze sprawę z tego, że są one tylko „naśladownictwami”, a nie rzeczywistością. Jeżeli tu więc w ogóle dokonuje się jakieś poznanie, co zdaje się nie ulega wątpliwości, to jest ono jakieś bardzo szczególne, na „naśladownictwa”, a nie na rzeczywistość skierowane, a przy tym jest ono tylko pewnym środkiem do celu całkiem odmiennego od poznania; to, na czym tu właściwie zależy, to uzyskanie przeżycia emocjonalnego: pewnej przyjemności czy rozkoszy, a nie proste uzyskanie pewnej prawdziwej wiedzy. (U, s. 345-346)

Filozof ponownie podkreśla pozytywny wymiar oczyszczenia, które zabierając to, co nieprzyjemne, wprowadza odbiorcę w stan uspokojenia. Dlaczego jednak jego osiągnięcie jest powodem rozkoszy czy chociażby przyjemności? Ingarden – podobnie jak Arystoteles – nie udowadnia tego aksjomatu, ale można zaryzykować hipotezę, iż nagła przemiana emocji dlatego jest akceptowalna, że dokonuje się poza kontrolą odbiorcy. Jest on niejako „wystawiony” na działanie *katharsis*, której biernie ulega, przechodząc przez jej fazy.

Przyczynki

Gdyby było bowiem inaczej, oczyszczenie nie ograniczałoby się do dziedziny afektywnej. Wszelkie poznanie wymaga aktywnego udziału intelektu i dlatego ten proces jest w *katharsis* nieobecny. Ingarden dopuszcza go wprawdzie, ale jedynie w charakterze pomocniczym: jako „środek” podporządkowany nadrzędnemu „celowi”. Epistemologiczny wymiar *katharsis* jest bowiem nadzwyczaj skromny i sprowadza się do konstatacji dotyczących technik i jakości samego naśladownictwa. Wiedza, jaką odbiorca zyskuje, polega zatem na ustaleniu, które elementy dzieła okazały się najskuteczniejsze w trakcie oczyszczania. Jeśli zatem *katharsis* należy do porządku estetycznego, oznacza to, iż estetyka zajmuje się strukturyzacją dramatu ze względu na jego afektywną funkcję. Dlatego nawet wówczas, kiedy tragedia przedstawia – jak stwierdza Ingarden – „wstrętnych ludzi i ich zbrodnie”, pozostaje szczerze odseparowana od zagadnień poznawczych czy etycznych.

2.

Paul Ricoeur, analizując *Poetykę* Arystotelesa w pierwszym tomie *Czasu i opowieści*, wychodzi z założenia przyjętego również przez Ingardena. Koncepcja *mimesis* u Stagiryty nie dotyczy działania, które polegałoby na kopiowaniu tego, co zewnętrzne. Ricoeur stwierdza bowiem, że *mimesis* jest ujmowana w perspektywie *mythos*, czyli intrygi, na którą składa się układ zdarzeń. Wynika z tego, iż artystyczne naśladowanie jest podporządkowane regułom fabularnej kompozycji, których przestrzeganie decyduje o prawdopodobieństwie dramatu.

Nie tylko przyjęcie tej przesłanki tworzy analogie między Ingardenem a Ricoeurem. Obaj bowiem, podejmując kwestię funkcji z perspektywy teoretycznej, nie są w stanie dostrzec jej roli u Arystotelesa. Dlatego francuski filozof stwierdza: „*Poetyka* nie okazuje żadnego wyraźnego zainteresowania przekazem dzieła publiczności. [...] Odbiór dzieła nie jest zatem ważną kategorią *Poetyki*, która stanowi traktat odnoszący się do kompozycji, nieuwzględniający prawie wcale jej odbiorcy” (CZ1, s. 77; por. CZ1, s. 65)⁷. Dopiero kiedy refleksja zostanie skierowana na kategorię *katharsis*, pojawiają się tezy dokładnie przeciwne. Autor *Czasu i opowieści* jest bowiem przekonany, że „*katharsis* to proces całkowicie podporządkowany strukturze i osiągający szczyt w rozpoznaniu (CZ1, s. 73; przyp. 36) oraz że „*Poetyka* nie mówi o strukturze, lecz o strukturalizacji, a strukturalizacja jest ukierunkowana działalnością, która dopełnia się w widzu lub czytelniku (CZ1, s. 77)”. Podsumowując zaś, stwierdza on precyzyjnie, iż „właściwa tragedii przyjemność jest przyjemnością, która wywołuje litość i trwogę. Nigdzie lepiej niż tutaj nie odkryjemy, jak dzieło pochyła się ku widzowi. [...] To, co jest doświadczane przez widza, musi być najpierw skonstruowane w dziele” (CZ1, s. 80; por. CZ1, s. 81).

⁷ W ten sposób odsyłam do: P. Ricoeur *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Universitas, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZ1.

Ewolucja stanowiska Ricoeura jest podobna do tej, która pojawia się w dyskursie Ingardena. Pierwotnie zatem funkcja jest zupełnie odseparowana od tragedii, a następnie ściśle z nią połączona. Prymat struktury jest w tym związku niaruszalny, ponieważ to dzięki jej zaprojektowanym właściwościom proces odbioru uzyska określony przebieg. Jeśli jednak struktura generuje funkcję – a nie odwrotnie – wówczas ów akt oddziaływania na widza zostaje przesunięty w sferę potencjalną. Dlatego Ricoeur w dalszej argumentacji (por. CZ1, s. 80) posługuje się Iserowskim terminem „czytelnika implikowanego”, który jest instancją zakładaną przez strukturę, ale fakt ten nie gwarantuje jeszcze jej aktualizującego doświadczenia.

Z tego, jak sądzę, powodu francuski filozof, analizując *katharsis*, o wiele więcej uwagi poświęca budowie tragedii niż temu, w jaki sposób dokonuje się jej działanie. Określone zostają więc niezbędne warunki możliwego procesu, a nie jego faktyczny przebieg.

Dlatego też autor sięga przede wszystkim po normatywne tezy *Poetyki*. Jednakże w przeciwieństwie do Ingardena Ricoeur przedstawia pełny ich zakres oraz wprowadza wśród nich hierarchizację, która pozostaje zresztą zgodna z ujęciem samego Arystotelesa. Podkreślony jest więc prymat intrygi, która powinna zostać tak skonstruowana, aby dzięki niej tragedia niezawodnie wywoływała katartyczne skutki. W tym celu konieczna jest „przemiana losu”, która chociaż jest radykalna (ze szczęścia w nieszczęście), musi mieć charakter logicznej, przyczynowo-skutkowej sekwencji zdarzeń (por. CZ1, s. 69-70).

Dopiero na drugiej pozycji umieszczony zostaje protagonista. Ricoeur stwierdza, iż „tragiczne emocje wymagają, aby jakaś „wina” przeszkadzała bohaterowi osiągnąć doskonałość na polu dzielności i sprawiedliwości, chociaż nie podłość lub nikczemność mają pograżać go w nieszczęściu” (CZ1, s. 72). Wyjaśniając pojęcie owej „winy”, filozof przywołuje kwestię tragicznego błędu (*hamartia*). Bohater nie jest więc zły dlatego, że posiada trwale zdeformowany charakter, ale z powodu akcydentalnego czynu, jaki popełnił⁸. Jeśli tak, to ambiwalentny status bohatera, jaki Ricoeur tu zakłada, polega na pewnej „skazie” czy nieznacznym „defekcie”, który pojawia się u kogoś, kto – jako taki – pozostaje osobą wartościową, a nawet bliską doskonałości.

Trzecia kwestia, którą filozof łączy z katartycznym efektem tragedii, koncentruje się wokół fabularnego materiału, jaki wykorzystuje dramaturg. Problem jest zasadniczy, ponieważ

bez przekazywanych mitów nie byłoby również niczego, co dałoby się przenieść do poezji. Któż wyrazi gwałtowność płynącą z niewyczerpalnego źródła mitów, którą poeta wnosi w tragiczne wrażenie? I gdzie ów tragiczny potencjał jest najbardziej zwarty, jeżeli nie w przejmowanych historiach, dotyczących kilku wielkich słynnych domów: Atrydów,

⁸ Por. W. Galewicz *O nikczemności, błędzie i bohaterze tragicznym*, w: tegoż *Z Arystotelesem przez tragedie greckie, cz. 2: O błędzeniu, przymusie i dobrowolności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 226.

Przyczynki

Edypa i jego bliskich...? Nieprzypadkowo Arystoteles, skądinąd bardzo troszczący się o autonomię poetyckiej twórczości, radzi poecie czerpać nieustannie z tego skarbcza tematykę zdolną wzbudzać trwogę i litość. (CZ1, s. 76-77)

Istotnie, wahanie Stagiryty w tym zakresie jest nader znamienne. Rozpatrując bowiem problem imion, jakie powinni nosić bohaterowie tragedii, stwierdza, iż równie dobrym pomysłem jest wykorzystywanie nazw tradycyjnych, jak i tworzenie nowych, byleby tylko *katharsis* została widzom zapewniona (por. 51b14-22). Wniosek, jaki z tego założenia Arystoteles wyciąga, zaskakuje jednoznacznym charakterem: „Nie należy zatem za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazanych podań, na których zazwyczaj oparte są nasze tragedie. Ubieganie się o to jest w zasadzie absurdem, skoro nawet owe znane podania są znane tylko nielicznym, a mimo to wszystkim sprawiają przyjemność” (51b23-26).

Jednakże gdy autor *Poetyki* określa stopień pokrewieństwa i naturę relacji, jakie pojawiają się między protagonistami dramatu, popada w drugą skrajność:

Kiedy bolesne zdarzenia są spowodowane przez osoby sobie bliskie i np. brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, albo popełnia się jakiś inny tego rodzaju czyn, są to sytuacje, których należy poszukiwać dla tragedii. Nie wolno więc poecie dobrowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, jak na przykład faktu, że Klitajmestra została zabita przez Orestesa lub Eryfila przez Alkmeona. (53b20-25)

Ricoeur trafnie zatem dostrzega niekonsekwentne stanowisko filozofa, który chciałby zapewnić tragedii pełną niezależność wobec mitologii, a zarazem nie jest w stanie tego uczynić. Dlatego nie tylko radzi on czerpać motywy z mitologii, ale wręcz zakazuje ich modyfikacji. Zresztą w dyskursie Ricouera dokonuje się analogiczne przejście: początkowo bowiem przejmuje on argument Arystotelesa, zgodnie z którym jedyną (i nader względną) przewagą tradycyjnych imion jest wiarygodność kryjących się za nimi opowieści, jakie już się wydarzyły. Francuski filozof dostrzega jednak, iż kwestia ta jest w istocie marginalna, dlatego natychmiast przechodzi do zupełnie innego uzasadnienia, wedle którego jedynie historia mitycznych rodów dostarcza „tragicznego potencjału”, w którym tkwią cenne pokłady „gwałtowności”. Jednakże ani Arystoteles, ani Ricoeur nie stawiają pytania, dlaczego wyłącznie tak radykalna przemoc (i to między osobami najbliższymi) jest w stanie wywołać *katharsis*?

Samej naturze tego procesu autor *Czasu i opowieści* nie poświęca osobnych analiz. Wszelako poczynione uwagi są interesujące, ponieważ proponują wizję zupełnie odmienną niż u Ingardena. Obaj filozofowie zgadzają się tylko w kwestii dynamicznej natury tego zjawiska. Jego istota tkwi jednak nie w oczyszczeniu, które usuwa niewłaściwe reakcje, ale w ich jakościowym uszlachetnianiu. „Polega ono – stwierdza filozof – przecież na tym, że «przyjemność właściwa» dla tragedii wypływa z litości i trwogi. Polega zatem na przekształceniu w przyjemność nieodłącznie związanej z tymi emocjami przykrości” (CZ1, s. 81). *Katharsis* nie niweluje zatem doznań odbiorcy, ale ulepsza je, poddaje korekcje. Dlatego stan, który pier-

wotnie był odczuwany jako dyskomfortowy, staje się w efekcie pozytywny, a nawet przyjemny. Ta, jak mawia Ricoeur, „subiektywna alchemia” nie tylko przechodzi przez dwie fazy, ale zakłada złożony proces, w którym doświadczenie emocjonalne dokonuje interakcji ze sferą intelektualną.

W trzecim tomie *Czasu i opowieści* autor powracając do problemu *katharsis* stwierdza, iż ów pierwszy etap „jest związany w szczególny sposób z tendencją czytelnika do utózsamienia się z bohaterem i pozwala na to, by kierował nim autor godny lub niegodny zaufania” (CZ3, s. 257)⁹. Identyfikacja z protagonistą zakłada nie tylko bliski związek, ale również pasywne nastawienie odbiorcy. O ile jednak Ingarden przypuszczał, iż dzieje się tak w wyniku wpływu „samego” dzieła, o tyle Ricoeur uzupełnia ten pogląd o strategię autora, który steruje reakcjami odbiorcy. Obaj natomiast zgadzają się, iż ta pierwsza faza ma dla odbiorcy charakter trudny, a nawet związany z doznawaniem cierpienia¹⁰.

Przebiegu drugiej fazy filozof nie analizuje dokładniej, stwierdzając, iż wywołuje ją kontakt z kompozycją tragedii, a mówiąc dokładniej ze strukturalizacją fabuły:

Zdolność wzbudzania litości i zdolność wzbudzania trwogi to cechy związane ściśle z najbardziej nieoczekiwanymi i prowadzącymi ku nieszczęściu przemianami losu. Intryga stara się uczynić niezgodne zdarzenia koniecznymi i prawdopodobnymi. I właśnie w ten sposób oczyszcza je albo raczej uszlachetnia. (CZ1, s. 72)

Druga faza zakłada możliwość ujęcia fabuły w całym jej przebiegu, a więc *ex post*. Dopiero wtedy objawiony zostaje jej porządek, jaki łączy ze sobą fakty pozornie pozbawione zależności. Można by zatem zaryzykować hipotezę, iż o ile w pierwszej fazie odbiorca dokonuje percepcji wydarzeń tylko z punktu widzenia bohatera, o tyle w drugiej uchwycone zostają także pozostałe działania, które decydują o ostatecznym przebiegu akcji.

Wszelako Ricoeur nie wyjaśnia, dlaczego przekształcenie perspektywy recepcji prowadzi do „uszlachetnienia” litości i trwogi. Nie wiadomo również, na czym dokładnie ten proces polega. Prawdopodobna jest interpretacja ilościowa, zgodnie z którą w fazie drugiej następowałby znaczące obniżenie natężenia doznań afek-

⁹ P. Ricoeur *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Universitas, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZ3.

¹⁰ W *Czasie i opowieści* autor nie precyzuje tej kwestii zapewne dlatego, iż poświęcił jej wnikliwe uwagi w *Symbolice zła*. Ricoeur stwierdzał tu m.in.: „Jak wiemy to od czasu Arystotelesa, uczuciami tymi są tragiczny *fobos*, ów swoisty lęk doznawany na widok wolności, od której wszystko wali się w gruzy, oraz tragiczny *eleos*, owo miłosierne spojrzanie, które nie oskarża, nie skazuje, lecz lituje się. Strach i Litość są dwiema odmianami cierpienia, wszelako takiego, które można nazwać cierpieniem przeznaczenia, skoro trzeba tutaj opóźnienia oraz przyspieszenia wrogiego losu, a także posługi bohaterskiej wolności; oto dlaczego owe uczucia rodzą się tylko w aurze mitu tragicznego” (P. Ricoeur *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986, s. 217-218).

Przyczynki

tywnych. Jeśli jednak *katharsis* ostatecznie wywołuje przyjemność, to należy przyjąć, iż pierwsza zmiana powoduje następną – tym razem jakościową – która wprowadza widza w stan zadowolenia.

Mechanizm ten byłby niewykonalny, gdyby wstępnie uspokojone emocje nie prowadziły do uaktywnienia pierwiastka intelektualnego. Istota koncepcji Ricoeura polega bowiem na wprowadzeniu do pojęcia *katharsis* dialektyki, której zasada sprowadza się do następującego twierdzenia: „Kompozycja intrygi uszlachetnia emocje, doprowadzając do przedstawienia zdarzeń zdolnych wzbudzić litość i trwogę, a uszlachetnione emocje rządzą rozeznaniem tego, co tragiczne. Nie potrafimy silniej włączyć w dramatyczny splot tego, co zdolne wzbudzić litość i trwogę” (CZ1, s. 73).

Jeśli zatem *katharsis* generuje przyjemność, to dzieje się tak dzięki poznaniu, które uprzednio wytwarza¹¹. Francuski filozof podkreśla ten epistemologiczny aspekt, który nie zostaje – jak u Ingardena – sprowadzony do rozpoznań estetycznych. Wiedza zaś dostarcza zadowolenia, ponieważ dotyczy tego, co uniwersalne w dziedzinie mądrości praktycznej, tj. w etyce i polityce (por. CZ1, s. 68, 78-79). Autor nie precyzuje jednak tej tezy, poprzestając na eksponowaniu jej poznawczego założenia. Dlatego w trzecim tomie *Czasu i opowieści* ponownie stwierdza:

Z katharsis związany jest cały zbiór skutków. Wskazuje ona bardziej na moralny niż estetyczny efekt dzieła: dzieło proponuje nowe oceny, nieznane dotąd normy, które ścierają się z lub wstrząsają teraźniejszymi obyczajami. [...] Jednak *katharsis* wywiera ten moralny skutek jedynie dlatego, iż najpierw ujawnia ona zdolność dzieła do rozjaśniania, badania i dawania wskazówek – zdolność urzeczywistnioną przez dzieło dzięki zdystansowaniu się wobec naszych własnych odczuć. (CZ3, s. 257-258)

Nie wiadomo zatem, po której stronie znajdzie się doświadczający *katharsis* odbiorca: czy pozostanie przy tradycyjnych wartościach, czy też zbuntuje się przeciwko nim. Pewne jest natomiast, iż dzięki tragedii otrzyma wgląd w to, co przekracza dotychczasowy stan jego wiedzy. Na temat związku między tym poznaniem a sferą mądrości praktycznej Ricoeur nie formułuje dokładniejszych propozycji¹².

¹¹ Teza ta jest nader kontrowersyjna, zwłaszcza że Ricoeur nie wyjaśnił dokładnie, w jaki sposób następuje przejście od tego, co afektywne, do tego, co intelektualne w obrębie *katharsis*. Por. E.F. Kaelin *Paul Ricoeur's Aesthetics. On How to Read a Metaphor*, w: *The Philosophy of Paul Ricoeur*, ed. by L.E. Hahn, Open Court, Chicago 1995, s. 242-243.

¹² Wynika to z kantowskich założeń Ricoeura, które dostrzegł E. Webb. Struktura tragedii jest przez autora *Czasu i opowieści* analizowana w kategoriach estetycznych (forma fabuły) lub etycznych (działania bohaterów), ale ujęcia te pozostają niewspółmierne i odseparowane. Por. E. Webb *Philosophers of Consciousness Polanyi, Longeran, Voegelin, Ricoeur, Girard, Kierkegaard*, University of Washington Press, Seattle-London 1990, s. 166-170.

Problem ten stał się zasadniczy dopiero w jego kolejnym dziele *O sobie samym jako innym*. Komentując *Antygonę* Sofoklesa, Ricoeur powtarza tezę, zgodnie z którą „uszlachetnienie” – określane teraz mianem „metaforyzacji” – stanów afektywnych jest początkiem poznania, a mówiąc dokładniej: nabywaniem pewnych sądów. Konkluzja jest następująca:

Tak więc w punkcie, w którym tragiczna *katharsis* skłania do moralnego przekonania, zostają postawione dwa pytania: Co sprawia, że konflikt etyczny jest nieunikniony? I jakiego rozwiązania tego konfliktu może dostarczyć działanie? Na pierwsze pytanie proponujemy taką oto odpowiedź: źródłem konfliktów jest nie tylko jednostronność charakterów, lecz właśnie jednostronność moralnych zasad stających w obliczu złożoności życia. Na drugie pytanie zarysujemy odpowiedź: w konfliktach powodowanych przez moralność tylko odwołanie się do podłoża etycznego, od którego moralność się oddziela, może zrodzić mądrość sądu sytuacyjnego. Od tragicznego *phronēin* do praktycznej *phrónesis*: taka byłaby maksyma, która może uchronić przekonanie moralne przed niszczącą alternatywą jednoznaczności lub dowolności. (OSS, s. 413)¹³

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż filozof postawił interesujące pytania, na które nie potrafi przekonująco odpowiedzieć. Istotnie, nieusuwalny konflikt jest podstawą każdej tragedii. Wiedza, jaką percepcja danego dzieła wywołuje, jest tu jednak sprzeczna. Zgodnie bowiem z pierwszą odpowiedzią, tragedia poucza o nieadekwatności moralnych zasad; Ricoeur mówi nawet o „wprowadzeniu przedziału między mądrością tragiczną a mądrością praktyczną” (por. OSS, s. 409). Jeśli jednak tragiczny konflikt zmusza do odrzucenia etyki, to należałoby dopowiedzieć dlaczego. Podwodem jest fakt, iż klasyczna etyka Arystotelesa – do której nieustannie odwołuje się Ricoeur – nie przewiduje konfliktu: hierarchia cnót jest tak skonstruowana, iż spór między *Antygoną* i *Kreonem* jest albo niemożliwy, albo pozorny.

W tym sensie autor ma rację, kiedy mówi o niefilozoficzności tragedii (por. OSS, s. 401). Jednakże tezy tej nie można, jak sądzę, pogodzić z drugą odpowiedzią, wedle której tragiczna *katharsis* prowadzi do mądrości sądu sytuacyjnego. Na czym bowiem polega owa wiedza, jeśli nie na aplikacji ogólnej etyki do konkretnych okoliczności, w jakich znajduje się przedstawiony w tragedii podmiot działający? Różnica jest tylko taka, iż – jak stwierdza Ricoeur – akt ten dokonany zostaje „na swoje własne ryzyko i na własny koszt” (por. OSS, s. 409). Innymi słowy: pierwotne odrzucenie apriorycznej etyki prowadzi do jej przywrócenia w ramach indywidualnego wyboru.

Tej sprzeczności filozof mógłby uniknąć, gdyby inaczej zdefiniował genezę tragicznego konfliktu. Ścierają się w nim nie tyle zasady moralne, ale właśnie owe jednostronne charaktery, zaślepione przemocą i zemstą.

¹³ P. Ricoeur *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. nauk. i wstęp M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie OSS.

Przyczynki

3.

Kończąc traktat poświęcony polityce, Arystoteles zapowiadał, iż wyjaśni *katharsis* w *Poetyce*¹⁴. Ponieważ nie spełnił tej obietnicy, termin ten posiada naturę aksjomatu, który nie podlega dowodzeniu. Sytuacja jest zatem paradoksalna, gdyż pojęcie, od którego uzależniona jest istota tragedii, pozostaje niedefiniowalne, a w każdym razie jest określone znacznie mniej precyzyjnie niż jej pozostałe – akcydentalne – elementy.

Wśród komentatorów paradoks ten wywołuje rozbieżne reakcje. Jedni wykorzystują niejasny status pojęcia *katharsis* w celu jego eliminacji, a przynajmniej – minimalizacji. Inni przeciwnie: starają się je wyjaśnić i doprecyzować. Ilość propozycji jest tu niemała, aczkolwiek tylko nieliczni zwracają uwagę na ów nietypowy sposób definiowania struktury gatunku za pomocą efektu, jaki wywiera on na odbiorcach.

Ci jednak, których ta sprawa intryguje, podkreślają jej podwójnie nieoczywisty charakter. Po pierwsze, nie wiadomo, dlaczego afektywny zakres *katharsis* jest ograniczony do „litości i trwogi”, tak jakby widz nie mógł doświadczać także innych emocji. Po drugie, prymat funkcji nad strukturą oznacza, iż katartyczny skutek jest gwarantowany z deterministyczną wręcz pewnością. Nie jest zatem tak, że *katharsis* pojawia się okazjonalnie przy odpowiednich okolicznościach; tragedia bowiem wywołuje ów efekt zawsze i wszędzie niezależnie do tego, kto oraz dlaczego ją ogląda.

Obie przesłanki są w *Poetyce* wyraźne, chociaż autor nie czyni niczego, aby się z nich wytłumaczyć. Z tej decyzji wynikają dwa wnioski. Arystoteles zakłada, iż jego stwierdzenia nie będą kwestionowane, ponieważ nie zostały oparte na indywidualnej obserwacji, ale raczej przynależą do tego, co w jego kulturze należało do powszechnych przeświadczeń. Jeśli zaś tak, to *Poetyka* zawiera wskazówki, które świadczą o tym, iż w niektórych instytucjach nadal aktywne pozostają pierwiastki religijne. Katartyczny determinizm Arystotelesa sugeruje bowiem, iż definicja tragedii „wygląda bardziej jak definicja rytu lub rytualnego działania, w którym wszystko ma na celu wytworzenie określonego, ściśle określonego efektu: w rytualnym działaniu efekt wywierany na uczestnikach jest rzeczą najważniejszą; jeśli właściwy efekt nie zostaje wytworzony całe przedstawienie jest daremne”¹⁵. Przyjęcie religijnej genezy tragedii nie prowadzi jednakże do utożsamienia obu zjawisk, ponieważ u Arystotelesa

definicja nie jest całkowicie definicją rytualnego działania, gdyż on mówi nam, że „tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawiania na scenie” (1450b16). Niemniej jednak taka tragedia nie osiągnęłaby swojej „naturalnej” formy i nie wytworzyłaby tego samego katartycznego skutku, ponieważ brakowałby jej między inny-

¹⁴ Por. Arystoteles *Polityka*, s. 354-355.

¹⁵ C. Bandera *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994, s. 112.

mi trybu frygijskiego oraz fletu. Zatem w jego koncepcji „naturalnej formy” tragedii znajdują się echa rytualnego działania, które ciągle mogą być wyraźnie słyszane.¹⁶

Wszelako dotarcie do religijnych założeń *Poetyki* okazuje się zadaniem trudnym. Świadczą o tym aporie, w jakie uwikłany zostaje filozoficzny dyskurs, który komentuje, a zarazem kontynuuje traktat Stagiryty.

Zarówno Ingarden, jak i Ricoeur zamierzają usunąć *katharsis* z opisu tragedii. Oznacza to, iż na poziomie teoretycznym przeprowadzona zostanie radykalna separacja struktury i funkcji, w wyniku której przedmiotem filozoficznych analiz okaże się wyłącznie – tak czy inaczej rozumiana – struktura. Obaj autorzy są wszelako zbyt uważnymi czytelnikami Arystotelesa, żeby nie dostrzec, iż ich projekty stają się dzięki temu odległe od *Poetyki*. Dlatego obaj dokonują restytucji *katharsis*, co nadaje ich refleksji kontradyktoryczny charakter. Aby go zminimalizować wprowadzają pojęcie funkcji w postaci znacznie osłabionej w stosunku do tego, którym posługiwał się Stagiryta. On bowiem nie zgodziłaby się ani na podporządkowanie funkcji strukturze, ani na przeniesienie tej pierwszej w obręb tego, co tylko możliwe, a zatem – niekonieczne.

Ingarden i Ricoeur, czytając *Poetykę*, pokazują zatem, iż wiedza o literaturze, która koncentruje się wyłącznie na strukturze dzieła, odcięta zostaje od jego warunkowań kulturowych, zmniejszając tym samym swój potencjał eksplanacyjny. Z perspektywy poststrukturalizmu twierdzenie takie jest, rzecz jasna, truizmem, dlatego warto wskazać na jedną z jego niebanalnych konkretyzacji.

Jeśli więc przyjąć, iż Arystoteles – choćby nawet w sposób niezamierzony – zbliża tragedię do rytuału, wówczas powstaje pytanie, czy związek ten nie wyjaśniałby pozostałych zagadek *Poetyki*. Odczytanie filozoficznego traktatu w perspektywie religijnej pozwala bowiem, jak zauważa m.in. Kenneth Burke, na redefinicję samej tragedii. Jej określenie

będzie wymagało pewnego rodzaju symbolicznego działania, w którym naśladowana jest forma ofiary godna uwagi ze względu na oczyszczenie lub oddziaływanie moralne na odbiorców. Bohater, który zostanie poświęcony, musi zostać dopasowany do swej roli jako ofiary; oraz wszystko musi zostać tak dopasowane, żeby odbiorcy uznali ofiarę za wiarygodną i akceptowalną (a przez to skrycie uczestniczyli w skazaniu ofiary, a nawet w domaganiu się jej śmierci). Oczekiwania oraz pragnienia odbiorców będą kształtowane przez sytuacje wewnątrz sztuki. Ale tematy wykorzystywane dla celów perswazyjnych wewnątrz sztuki będą miały również strategiczne znaczenie dla pewnego rodzaju „wartości” i „napieć”, które panują na zewnątrz sztuki.¹⁷

Arystotelesowska *katharsis* uzyskuje zatem pełne naświetlenie dopiero w zestawieniu z reakcją, jakiej doznają uczestnicy obrzędów religijnych. Dlatego kreacja protagonisty musi przypominać ofiarę, a zatem musi pozostać dwuznaczna: zła

¹⁶ Tamże, s. 113.

¹⁷ K. Burke *Language as Symbolic Action. Essays on life, literature, and method*, University of California Press, Berkeley 1966, s. 81.

Przyczynki

i dobra, niszczycielska i zbawienna zarazem. Ricoeur dostrzegł ten problem w koncepcji winy tragicznej, która nie pozbawia postaci wszelkich cnót, a jedynie wskazuje na pewną „rysę” jej osobowości. Owe „błędy”, które musi popełnić bohater, w niczym nie różnią się od powodów, które powinny zostać znalezione, tak aby ofiarnicza decyzja posiadała minimum uzasadnienia.

Dokładnie z tego samego powodu tragedia, jak ostatecznie stwierdza Arystoteles, nie może oddalić się od mitycznego przesłania. W nim bowiem znajdują się niezliczone akty przemocy, których – świadomie lub nie – dopuszcza się bohater i za które musi ponieść konsekwencje. Podobnie jak w trakcie rytuału wszyscy uczestniczą w zбициu ofiary, tak również w teatrze cała widownia, jak stwierdza Burke, skrycie partycypuje w finalnym rozwiązaniu.

To właśnie w nim tkwi źródło *katharsis*. Korekta czy – jak proponuje Ricoeur – uszlachetnienie litości i trwogi polega na tym, iż te emocje dostarczają odbiorcom powodu do refleksji. Ale ten namysł ma swoją cenę, ponieważ musi zostać poprzedzony śmiercią bohatera, która zresztą najczęściej pozostaje ukryta, nieprzedstawialna. Poznanie i moralna ocena, jaką zapewnia *katharsis*, są więc efektem ostatecznego odrzucenia, któremu podlega protagonista. *Katharsis* pokazuje zatem, iż mądrość praktyczna jest nie tylko wiedzą „o” przemocy, ale również wiedzą wynikającą „z” przemocy; wiedzą, o której filozofowie wytrwale milczą.

Abstract

Cezary ZALEWSKI
Jagiellonian University (Cracow)

Impossible Catharsis: Ingarden and Ricoeur's Readings of Aristotle's *Poetics*

This article concerns the reception of the Aristotelian catharsis in present-day philosophical and literary-theoretical discourse. Roman Ingarden in *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics* and Paul Ricoeur in *Time and Story* both strive at minimising the notion and proving it to be dysfunctional. The refutation of cognitive aspects of catharsis leads either to its aesthetisation (Ingarden) or to its depiction in ethical terms only (Ricoeur).