

Laurent Jenny

Poetyka i przedstawianie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 239-269

1989

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.

III. P R Z E K Ł A D Y W O K Ó Ł M I M E S I S

Pamiętnik Literacki LXXX, 1989, z. 4
PL ISSN 0031-0514

LAURENT JENNY

POETYKA I PRZEDSTAWIANIE

I

Tzvetan Todorov zwrócił niedawno uwagę na fakt, że historia poetyki w swoich głównych wątkach splata się z historią *Poetyki* (Arystotelesa)¹. To samo dałoby się zapewne powiedzieć o każdej dyscyplinie powołującej się na jakiś jeden, konkretny tekst, z którego wyrosła; mnożąc jego filologiczne analizy, powracając niejako za każdym razem do źródła, uzasadnia swoje kolejne przełomy metodologiczne.

Jeśli zaś mowa o poetyce (i *Poetyce*), to wydaje mi się, że chronologicznie ostatnia z tego rodzaju całościowych reinterpretacji Arystotelesa — ta, która uczyniła zeń jednego z wielkich praojców strukturalizmu — ma kilka słabych punktów. Rzecz w tym, że nasza epoka, zwiększając naszą wrażliwość na sprawczą wartość słowa [*dire*], każe nam zwrócić uwagę na inne aspekty Arystotelesowskiej teorii i dostrzec niedociągnięcia i przeinaczenia lektury poprzedniej.

Powróćmy więc do tekstu, skoro poetyka ma ten przywilej, że może wskazać, skąd się wzięła². Nie spodziewajmy się przy tym, że archeologia pozwoli nam dotrzeć do jakiejś prawdy ostatecznej, ale raczej, że (jak to powiedział kiedyś Blanchot o etymologii) „zaczerpnijemy ze źródła pewnej energii zaktualizowanej w »tekście pierwszym«”. Do podjęcia po raz kolejny tej pracy skłaniają trudności, jakie ma dzisiejsza poetyka z określeniem swojej dziedziny — bardzo możliwe, że biorą się one

[Laurent Jenny — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 265.]

Przekład według: L. Jenny, *Poétique et représentation*. „Poétique” 1984, nr 58, s. 171—195.]

¹ T. Todorov, *Préface à la „Poétique”*. W: Aristote, *Poétique*. Trad. R. Dupont-Roc, J. Lallot.

² Bezценne były dla mnie propozycje odczytania *Poetyki* zgłoszone przez Paula Ricoeura, zwłaszcza w *Temps et récit* (Éd. du Seuil, Paris 1983). Jeśli chodzi o *Poetykę*, korzystam z przekładu Dupont-Roc i Lallot (zob. przypis 1), z wyjątkiem przypadków jawnej niezgodności z moim rozumieniem oryginału. [Posługuję się przekładem H. Podbielskiego: Arystoteles, *Retoryka — Poetyka*. Biblioteka Klasyków Filozofii, PWN, Warszawa 1988. Z tego wydania pochodzą tu prawie wszystkie cytaty z Arystotelesa. W przypadkach oczywistej niezgodności przekładu Podbielskiego z rozumieniem — i intencją — autora niniejszego tekstu, zmieniałem przekład, opierając się na wersji francuskiej. — Przypis tłum.]

z tak restryktywnego, jak zaproponowano, potraktowania dawnej problematyki literackiej. Dlatego też punktem wyjścia tej refleksji będzie pewna kwestia z historii najnowszej.

Minie niedługo piętnaście lat od czasu, gdy francuscy inicjatorzy odnowy w poetyce deklarowali zerwanie z tradycyjnymi badaniami nad literaturą. Powoływali się na nowe zdobycze lingwistyki, a także na bardzo godnych poprzedników, takich jak formaliści rosyjscy, Valéry i wreszcie *last but not least* — Arystoteles. Przeczytano więc na nowo Arystotelesa, którego *Poetyka* „nie jest niczym innym, jak pewną teorią dotyczącą właściwości niektórych typów wypowiedzi literackiej”³. Postanowiono też rozszerzyć jego zbyt ciasny horyzont. Arystoteles bowiem pośrednio dał początek poetykom i retorykom, które „tradycję chcą ustanowić normą i kanonizują przeszłe dokonania”⁴ — i tej winy raczej nie chciano mu wybaczyć. W każdym razie błąd jego dogmatycznych kontynuatorów nie miał być powtórzony — odnowiciele poetyki mieli się oddać

badaniu rozmaitych możliwości dyskursu, wśród których dzieła już napisane i formy już wypełnione wydają się pewną liczbą szczególnych przypadków, w dalszym planie zaś rysują się jeszcze inne kombinacje, dające się przewidzieć albo z nich wyprowadzić.

Tak więc poetyka miała zyskać urok borgesowskich bibliotek, nie tracąc przy tym nic ze swej naukowości. Nie ulega wątpliwości, że ten ambitny program został zrealizowany (i nierzadko z wielką korzyścią) w pewnej części, tej mianowicie, która dotyczyła analizy dyskursu. Trudno jednak, spoglądając w tę niedawną przeszłość, nie zrobić też innego spostrzeżenia; otóż ta odnowa poetyki wzięła się z porzucenia tej swoistej problematyki, którą jako pierwszy podjął Arystoteles. Nie pozostało to oczywiście bez wpływu na dzieje samej poetyki: nastąpił gwałtowny *exodus* z jej obszaru w stronę retoryki ogólnej i typologii gatunków literackich.

Rzecz w tym, że milczące założenia formalistyczne prowadziły tę nową poetykę albo poza granice właściwego jej przedmiotu, albo częściej po prostu obok niego. Weźmy np. obiecywane otwarcie na „ogół możliwości literatury”; ono samo pozostało zaledwie wskazaną możliwością, niezależnie od tego, czy otwarcie będziemy rozumieć jako założenie pewnej przewidywalności, czy jako refleksję nad warunkami, w jakich literatura w ogóle jest możliwa. W istocie jedynie pierwszy z tych obszarów został spenetrowany. Zastanawiano się mianowicie, czy z niezrealizowanych dotąd kombinacji form mogą powstawać nie znane jeszcze gatunki literackie.

³ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?* Éd. du Seuil, Paris 1973, t. 2, s. 21.

⁴ G. Genette, *Figures III*, Éd. du Seuil, Paris 1972, rozdz. *Critique et poétique*, s. 10.

W poetyce jednak — tak jak w historii — trafnie przewiduje się tylko to, co już nastąpiło. Ponieważ zaś wstępnie uznano historyczną względność kategorii literackich — a więc gatunków⁵ — pozostało tylko miejsce na przewidywanie retrospektywne. Czy kategorie Arystotelesowskie — uznane za „względnie powszechne i ponadhistoryczne” — pozwalają zdefiniować, a więc i przewidzieć, gatunek taki jak autobiografia? — zastanawia się autor *Architextu*. Tak — odpowiada — pod jednym wszakże, wcale niebłahym warunkiem, mianowicie, że przejdzie się do porządku nad historycznym uwarunkowaniem jej treści, „łosu rzeczywiście żyjącej jednostki”, uznając tę treść za coś zewnętrznego wobec definicji ściśle kategorialnej. Stąd nowa poetyka jako teoria form, a nie dyskursu, okazuje się właściwie niezdolna do projekcji w przyszłość. Nie formułuje hipotezy dotyczącej celu [telos] literackiej konstrukcji. Wskazuje, identyfikuje formy, ale milcząco zakłada, że rozwiązana jest kwestia ich „figuracywności”, gdy tymczasem w literaturze to właśnie jest moim zdaniem płaszczyzna rozgrywania się „wirtualności”. Może więc jedynie proponować zmiany w uporządkowaniu tego empirycznie zakreślonego — spisane z natury — zbioru form, dokonując wciąż subtelniejszych rozróżnień typologicznych.

Ten sam empiryzm sprawia, że niełatwo ściśle zdefiniować jej właściwy przedmiot. Czy mają nim być — jak sugeruje Gerard Genette — „najogólniejsze, uchwytnie kryteria systemu gatunkowego”⁶ — takie jak forma (wiersz/proza), sposób wypowiedzania (mowa niezależna, pozornie zależna itd.) i temat (a co najmniej uporządkowanie uniwersum semantycznego według kryterium wysokie/niskie)? Z formalistycznego punktu widzenia rzecz biorąc, nie można rezerwować tych parametrów dla literatury. Literackie sposoby wypowiedzania, formy i tematy pojawiają się w sytuacjach komunikacyjnych (np. sądownictwo, obrzędy religijne), których związki z osobną całością zwaną „literaturą” wcale nie są oczywiste.

Chodzi więc może raczej o „gatunkowość”? Otóż ta ostatnia wydaje się istotną właściwością każdej wypowiedzi, od wymiany grzeczności do obelgi, przez pogawędkę o polityce „przy kominku”. Trudno tu precyzyjnie wydzielić obszar literatury — spostrzeżenie, które logicznie powinno nas zaprowadzić do rozpatrzenia raz jeszcze stosunku między poetyką i retoryką. Jeśli poetyka mówi o tym, jak dyskurs przybiera postać i przedstawia sam siebie poprzez m.in. cechy gatunkowe, jeśli jej przedmiotem jest figuracywność, to może retoryka jest bardziej szczegółowa niż poetyka. Bez tej figuracywności bowiem żaden dyskurs nie mógłby istnieć. A w takim razie retoryka byłaby już tylko wiedzą o tych dyskursach, które, prozaiczne i przewrotne, negują ową koniecz-

⁵ Por. G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Éd. du Seuil, Paris 1979, s. 73.

⁶ *Ibidem*, s. 83.

na teatralizację słowa, choć same są jej świadectwem. Takiego odwrócenia ról nowa poetyka jednak nie przewiduje. Na pytanie o swoistość literatury ma tylko jedną odpowiedź, typu empirycznego: literackie są te kombinacje kategorialne, które spotykamy w literaturze. W praktyce oznacza to pozbawienie poetyki wszelkiej treści.

Todorov, świadom problemu, proponuje w 1973 r. radykalne rozwiązanie: zdefiniować poetykę to stwierdzić, że nie istnieje. W rzeczy samej —

ponieważ przedmiot nauki wyodrębnia się przede wszystkim przez najprostsze kategorie i elementy, które się nań składają, aby uzasadnić autonomiczność poetyki jako nauki, należałoby dowieść, że literackość [*spécificité littéraire*] sytuuje się na poziomie „atomowym”, elementarnym, nie zaś dopiero na poziomie „cząsteczkowym”, jako rezultat połączenia elementów prostszych⁷.

Wyżej była już mowa o tym, co — w ujęciu formalistycznym — uniemożliwia przeprowadzenie takiego dowodu. Zaledwie wprowadzono ją do salonu, a już prosi się poetykę, by ustąpiła miejsca. Przyznaje się jej przynajmniej tę zasługę, że stanowiła naukę „przejściową”: pozwoliła zapewne powołać nową retorykę ogólną. Uwolniona od poetyki analiza literacka rusza do przodu z nowych pozycji. Pozostaje kłopotliwe pytanie o miejsce literatury w przedmiocie nauki o dyskursach. Otóż żadnego kryterium strukturalnego nie da się zachować dla określenia literatury jako całości, ponieważ „każdy typ dyskursu uznawany zwykle za literacki ma nieliterackich »powinowatych«, którzy są mu o wiele bliżsi niż każdy inny typ dyskursu »literackiego«”⁸. Przeciwstawienie: literackie/nieliterackie przestaje cokolwiek znaczyć; trzeba je zastąpić typologią dyskursów. Poszczególne gatunki literackie traktuje się jak „kodyfikacje właściwości dyskursywnych”.

W rozdziale *O pochodzeniu gatunków*⁹ Todorov stara się pokazać, jak gatunek literacki tworzy się ze zwykłego aktu mowy. Czasem gatunek „kodyfikuje pewne właściwości dyskursywne, tak jak uczyniłby to jakikolwiek inny akt mowy” (np. sonet). Czasem zachodzi „zbieżność gatunku z aktem mowy istniejącym poza literaturą, jak w wypadku modlitwy”, czasem wreszcie gatunek „wywodzi się z aktu mowy poddanego pewnej liczbie przekształceń i amplifikacji; to byłby przypadek powieści pochodzącej od czynności opowiadania”.

W argumentacji Todorova widać znaczące przesunięcie granic optyki strukturalistycznej. Z identyczności formalnej między wypowiedzią literacką i nieliteracką wyprowadza pragmatyczną równoważność implikowanych przez nie aktów wypowiedzania. Przy tym pomija kwestię przedstawiania. Między aktami mowy literackim i nieliterackim nie

⁷ Todorov, *Qu'est-ce que...*, s. 106.

⁸ T. Todorov, *La Notion de littérature*. W: *Genres du discours*. Éd. du Seuil, Paris 1978.

⁹ *Ibidem*, s. 44—60.

może zachodzić „zbieżność” — chyba, że powierzchowna — dlatego mianowicie, że mają one różny status logiczny.

Używając terminów J. R. Searle'a¹⁰, powiedzmy, że w każdym literackim akcie mowy należałoby rozróżniać rzeczywisty akt wypowiedzenia i udawany — a może szczęśliwszym określeniem byłoby: przedstawiany — akt illokucyjny. Odnosi się to nie tylko do gatunków, w których występują fikcyjne podmioty wypowiedzenia, ale także tych — „lirycznych” w banalnym sensie słowa, w których podmiot wypowiadający niby zlewa się z autorem. Dystans dzielący te dwa akty jest tu może mniejszy, ale nie staje się przez to mniej istotny dla lirycznej „wzniosłości”. Trudność co prawda w tym, że żaden rodzaj wypowiedzi nie jest wolny od figuratywności. Wszelka wypowiedź, choćby była „najszczerza”, wymaga przyjęcia jakiegoś rejestru wypowiedzenia. Trzeba jednak, jak sądzę, dostrzegać różnicę między wypowiedzeniami, które tylko implikują tę figuratywność, a tymi, które niejako z niej się wzięły i wydobywają ją na plan pierwszy. I nawet jeśli to zróżnicowanie dopuszcza rozmaite rodzaje stopniowania, nie da się go wyrazić w kategoriach ilościowych: tak też i nie można przejść po prostu drogą amplifikacji od rzeczywistego aktu wypowiedzenia do powieści. Zanim jedno stanie się drugim, wypowiedzenie musi stać się przedstawieniem.

Ów charakter przedstawienia, spektaklu (nadawany wypowiedzeniu, zapewne, ale także wypowiedzeniu i — co spróbuję wykazać — „artykulacji”) właściwy jest, jak sądzę, wszystkim wypowiedziom literackim. Dlatego stanowi on swoisty przedmiot poetyki rozumianej jako badanie figuratywności dyskursywnej i jej efektów w sferze przedstawiania. Otóż przyjmuję hipotezę, że istnieją co najmniej pewne związki między właściwościami formalnymi i mimetycznymi dzieła. Uprzedzając dalszy ciąg moich rozważań, powiem, że moim zdaniem należałoby te związki opisywać w kategoriach predyspozycji. To samo zresztą sugeruje tekst Arystotelesa, gdy określa *Poetykę* jako traktat o *mimesis* słowa, a następnie opisuje gatunki literackie, w których ta ostatnia realizuje się najpełniej. Niedocenianie zaś roli tych predyspozycji formalnych oznacza poważne zawężenie zakresu Arystotelesowskiego pojęcia *mimesis*, a także odebranie poetyce tego, co stanowi być może najwłaściwszy jej przedmiot badań. Należy teraz z bliska przyjrzeć się temu podwójnie znaczącemu gestowi najnowszej teorii literatury.

II

Koniec końców, kontakty badaczy poetyki z Arystotelesem były rzadsze, niż można się było spodziewać po tym, jak ogłosili się jego dłużni-

¹⁰ J. - R. Searle, *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*. Przełożyła H. Buczyńska-Garewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

kami. Genette okazał się tu najpilniejszy: pamiętamy zasłużenie sławny rozdział z *Figures II*, zatytułowany *Frontières du récit*, gdzie odnajdujemy Platońskie, potem Arystotelesowskie przeciwstawienie różnych typów poetyckiego „naśladowania”. Pojawia się ono ponownie w *Figures III*, przy okazji rozważań nad jedną z kategorii narratologicznych, a mianowicie modalnością. *Introduction à l'architexte*¹¹ wreszcie przyznaje Poetyce zasługę stworzenia oszczędnego i użytecznego, choć nie całkiem wolnego od wad, systemu gatunkowego. Znaczenie tych powrotów do Arystotelesa w całej refleksji Genette'a jest zapewne marginalne, ale znaczenie ich interpretacji dla pokazania kierunku, w jakim zmierza główny nurt poetyki, wydaje się całkiem podstawowe.

Otóż u Arystotelesa szuka się przede wszystkim kategorii literackich (z których część daje się pogodzić ze zdobyczami lingwistyki) i co za tym idzie, zaczątku typologii — raczej niż „teorii” — gatunków. Arystoteles istotnie podsuwa pewne bezcenne z punktu widzenia klasyfikacji rodzajów poetyckich rozróżnienia. Trzeba jednak od razu zauważyć, że kategoryzacja Arystotelesowska, inaczej niż typologia badaczy poetyki, nie odnosi się do ujednoliconego obszaru literatury: są rzeczy bardziej i mniej poetyckie i jeśli pewne gatunki stawiane są nieporównanie wyżej niż inne, to właśnie dlatego, że pełniej niż inne urzeczywistniają poetyckość. By rzecz wyrazić inaczej, kategoryzacja jest zawsze podporządkowana jakiejś teorii *mimesis* słowa, która pozostaje jej głównym przedmiotem jako to, co leży u podstaw pojęcia poetyckości. Kiedy zaś zmienia się tę relację podporządkowania, umieszczając na pierwszym planie kwestie taksonomiczne, zrywa się tym samym funkcjonalną jedność kategorii literackich w *mimesis*. Symptomatyczne, że samo słowo *mimesis* nie oznacza już, jak to było u Arystotelesa, całościowego zamyśłu poetyckiego, ale jedną z subkategorii sposobu wypowiedzania. Samo zaś to brzemienne w skutki zawężenie rozumienia *mimesis* umożliwił podwójny zabieg argumentacyjny polegający na przedstawieniu *mimesis* jako „naśladowania” (co już prowadzi w sposób pewny do kilku paradoksów) i postawieniu znaku równości między Platońską i Arystotelesowską koncepcją *mimesis*.

Przyjrzyjmy się najpierw trudnościom, wobec których stawia nas ujęcie *mimesis* jako „naśladowania”. Jeśli *mimesis* jest naśladowaniem, należy zapytać za Genettem, co też mianowicie może naśladować. Otóż jego odpowiedź na to pytanie podlegała pewnej ewolucji. „*Frontières du récit*” zajmują stanowisko dość zaskakujące, ponieważ „naśladowanie” jest tam wprost przeciwstawione *mimesis*. Platon mylił się, odnosząc ten termin do wypowiedzi postaci w mowie niezależnej; w rzeczy samej, słowa nie mogą „naśladować” słów. Weźmy np. z *Iliady* wypo-

¹¹ G. Genette: *Frontières du récit*. W: *Figures II*. Éd. du Seuil, Paris 1969, s. 50—56; *Figures III*, s. 184—190; *Introduction à l'architexte*.

wiedź Chryzesa w mowie niezależnej (w. 16—20). Nie ma ona nic wspólnego z „naśladowaniem”:

jeśli mamy tu do czynienia z mową rzeczywiście wygłoszoną, to wersy *Iliady* po prostu ją powtarzają, a jeśli z mową fikcyjną, tworzą ją w równie dosłownym sensie; ani w jednym, ani w drugim przypadku nie ma mowy o opracowaniu przedstawieniowym¹².

Tak więc *mimesis* w ujęciu Platońskim nie jest wcale mimetyczna: albo wymyśla, albo kopiuje. A jak jest z *diegesis*, rozumianą jako opowiadanie wydarzeń, a przez Platona uznawaną za „sposób” miernie naśladowający? Otóż to w niej odnajduje Genette twór pojęciowy odpowiadający jego rozumieniu „naśladowania”: jest to mianowicie „seria transpozycji i równoważności zachodzących między elementami fabuły [*histoire*], które należy pozostawić, i tymi, które można opuścić, między możliwymi punktami widzenia”, itd.¹³ Tym samym *diegesis* miałyby być jedyną prawdziwą *mimesis*, skoro jako kopia niedoskonała unika odtwarzania.

W *Figures III* powraca Platońska para *mimesis/diegesis*. Ale tu z kolei wartość mimetyczna *diegesis* podana zostaje w wątpliwość. Opowiadaniu wydarzeń zarzuca się, że daje jedynie „złudzenie *mimesis*”, ponieważ polega na „transkrypcji (zakładanej) rzeczywistości niewerbalnej na werbalną”¹⁴, gdy tymczasem „naśladowanie» werbalne wydarzeń niewerbalnych nie jest niczym innym jak utopią lub złudzeniem”¹⁵. W tym miejscu samo pojęcie *mimesis* zaczyna się ulatniać. Demaskować bowiem w *diegesis* „złudzenie *mimesis*” to znaczy przywoływać jakąś *mimesis* nie iluzoryczną, czyli „prawdziwą”, czyli wcale nie mimetyczną, jak to już zostało ustalone we *Frontières du récit*. W rzeczywistości w systemie Genette’a jest do pomyślenia tylko jeden rodzaj *mimesis*, ani zbyt prawdziwej, ani zbyt fałszywej. Owa ciasna ale własna siedziba *mimesis* to *diegesis* nie wydarzeń, ale wypowiedzanych słów, to, co Genette nazywa w *Figures III* wypowiedzią z narratywizowaną lub opowiadaną i „wypowiedzią przetransponowaną na mowę zależną”. To rzeczywiście jedyne dające się pomyśleć przypadki, gdy przedmiot przekształcającego (a więc nie grożącego powtórzeniem) kopiowania stanowi to, co daje się skopiować werbalnie, czyli słowa. W sumie Genette odwołuje się do dość szczególnej i węższej niż Platońska koncepcji *mimesis*, choć wychodzi z tych samych co Platon założeń dotyczących „naśladowania”. Oddaje *mimesis* obszar bardzo ograniczony i obejmujący akty mowy całkowicie obce niemałej liczbie dzieł literackich.

¹² Genette, *Frontières du récit*, s. 53.

¹³ *Ibidem*, s. 55.

¹⁴ Genette, *Figures III*, s. 186.

¹⁵ *Ibidem*, s. 189.

Przejmuje wszakże od Platona pewien sposób myślenia o *mimesis* jako o degradacji. W istocie bowiem, gdy postuluje się istnienie jakiegoś „odniesienia fikcyjnego [*réfèrent fictif*]” całkiem gotowego jeszcze przed jego „naśladowaniem”, i gdy to ostatnie ma polegać na mniej lub bardziej wybiórczym kopiowaniu pierwowzoru *mimesis*, nie może być niczym innym niż zubożeniem swego modelu lub, jeśli jest zbyt doskonałe, hiperrealistycznym powrotem do naśladowanego — w naśladowaniu. Niedogodności, jakie pociąga za sobą przyjęcie takiej perspektywy, pokazuje już uroczy paradoks Chryzesa wyłożony w *Figures II*.

Pytanie, czy Chryzes „rzeczywiście” wygłosił mowę, którą wkłada w jego usta Homer, oznacza, że postrzega się wydarzenie przez pryzmat koncepcji referentu godnej historyka pozytywisty. Ale takie pytanie nie ma sensu w odniesieniu do tradycyjnej przestrzeni, w jakiej tworzy Homer. To z tradycji bierze się prawdopodobieństwo postaci Chryzesa i słów wypowiedzianych przezeń w takich a takich okolicznościach, do poety zaś należy tylko opracowanie tego prawdopodobieństwa, co wyklucza zarówno powtarzanie, jak zwyczajne wymyślanie. Podobnie, by odrzucać „naśladowanie» werbalne wydarzeń niewerbalnych”, trzeba milcząco założyć, że wydarzenia mogą „zaistnieć” przed ich jakąkolwiek werbalizacją, zaistnieć, tzn. dać się poznać jako wydarzenie właśnie. Trudno się tu powstrzymać od głębszej refleksji, biegnącej w kierunku wskazanym przez Paula Ricoeura w *Temps et récit* i dotyczącej tego, co autor ten nazywa „przednarracyjną strukturą doświadczenia”, „inchoatywnością” symboliczną wydarzenia, które „dopelnia dopiero *mimesis*”. Należałoby też zrezygnować z tłumaczenia „*mimesis*” na „naśladowanie”, w zbyt oczywisty sposób mylącego. Trzeba przyznać, że znajdujemy — w *Figures II* — ślady pewnego niepokoju co do zasadności neoplatonńskiej teorii naśladowania:

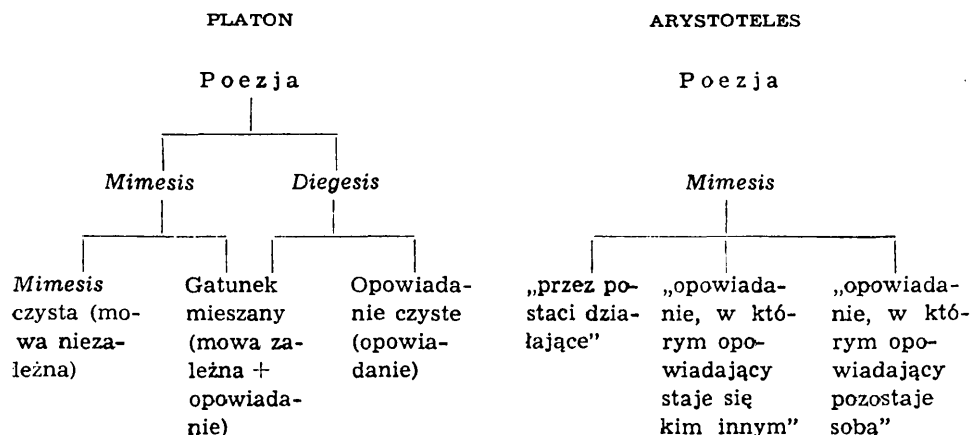
Zapewne można (a nawet należy) zakwestionować to rozróżnienie aktu przedstawienia (wyobrażenia) myślowego i aktu przedstawienia słownego — *logos* i *lexis*, ale równałoby się to zanegowaniu samej teorii naśladowania, która ujmuje fikcję literacką jako fantom rzeczywistości, transcendentny wobec niosącego go dyskursu, tak samo jak wydarzenie historyczne jest czymś zewnętrznym wobec dyskursu historyka albo pejzaż wobec obrazu, który go przedstawia ¹⁸.

Jednak ta wyrażona tutaj świadomość, że „należy zakwestionować”, nie wpłynęła w żaden sposób na późniejsze prace Genette’a. *Figures III implicite* przyjmują teorię naśladowania, a kwestie metodologiczne przysłaniają tam zdecydowanie wszelkie rozważania spekulatywne. Tym samym Genette, budując swoją poetykę, zdaje się na coś w rodzaju dogmatu o koniecznej wrogości naśladowania wobec swojego przedmiotu, bo przecież nie jest tajemnicą niewielkie poważanie, w jakim Platon

¹⁸ Genette, *Frontières du récit*, s. 55.

miął *mimesis* (a jego stosunek do poetów pozostawał, jak wiemy, pełen grzecznej rezerwy, przynajmniej w *Rzeczypospolitej*). I mimo że to platonizm nieco złagodzony, *mimesis* według Genette'a cierpieć będzie podobną niełaskę ontologiczną¹⁷.

Jednakże zachowa pewne skłonności uzurpatorskie. W istocie bowiem Genette przypisuje Arystotelesowi rozumienie *mimesis* tożsame z koncepcją Platona, nawet jeśli przyznaje, że dwaj filozofowie różnią się w sposobie używania terminu i — przede wszystkim — w wartościowaniu zjawiska. To zaskakujące zbliżenie dwóch punktów widzenia pociąga za sobą uogólnienie zawężonego pojęcia *mimesis*. Wszak z *Poetyki* mają pochodzić narzędzia kategoryzacji literatury w ogóle. Przyjrzyjmy się jednak dokładniej temu, skądinąd dobrze znanemu przełomowi w myśli o literaturze, który przeciwstawił klasyfikacji Platońskiej (*Rzeczypospolita* III 392c—395) podział Arystotelesowski (*Poetyka* 1448a 19—24), a który da się schematycznie przedstawić tak oto:



¹⁷ Potwierdza to niełaskę *Nouveau discours du récit* (Éd. du Seuil, Paris 1983). Genette odmawia tam opowiadaniu zdolności zarówno do „naśladowania”, jak do przedstawiania. Argumentacja pozostaje ta sama: opowiadanie w żaden sposób nie może „naśladować” tego, co nie jest słowem; co do słów, opowiadanie może jedynie dokonywać ich „transkrypcji”. *Mimesis* w rozumieniu platońskim jest po prostu pewną formą „przytaczania”; należałoby też ze względu na dzisiejsze konotacje tego terminu odejść od niego i zastąpić go terminem *rhexis*. Genette, kwestionując tak „naśladowanie”, jak przedstawianie narracyjne, przyznaje jednak (s. 31), że istnieje coś takiego jak złudzenie mimetyczne, skądinąd związane nie z Platońską *mimesis*, ale z pewnymi zabiegami *diegesis*. Moim zdaniem jednak tym sposobem wpuszcza się oknem to, co przed chwilą zostało wyrzucone drzwiami. Jak bowiem można właściwie sobie wyobrazić *mimesis* nieiluzoryczną tak, żeby po drodze nie natknąć się na *mimesis*? Złudzenie mimetyczne to po prostu *mimesis*! I to jedyna, jaka istnieje, co wcale nie dyskwalifikuje pojęcia *a priori*. W istocie rzeczy termin „złudzenie” (podobnie zresztą jak „symulacja” — słowo, którym Genette określa *mimesis* Arystotelesowską) prowadzi do łączenia cechy pozorności z kryterium prawdy. Otóż *mimesis* jest swego rodzaju pozorem, ale nie jest fałszem; powracając — i odsyłając — do swego przedmiotu, tym sa-

U Arystotelesa *mimesis* nie występuje już jako jeden z rodzajów poetyckich, staje się kryterium określania gatunku. Tym samym czyste opowiadanie zyskuje u niego wartość mimetyczną, której odmawiał mu Platon. Jeśli chodzi o dramat, obaj łączą go z *mimesis*, ale nie może to być ta sama *mimesis*: mowa niezależna nie ma już wyłącznego przywileju mimetyczności, zresztą Arystoteles definiuje przedstawianie dramatyczne, nie tylko przez odniesienie do sposobu oddawania wypowiedzi; przyjmuje formułę o wiele szerszą: „można przedstawiać (...) w ten sposób, że wszystkie przedstawione postacie wprowadza się jako bezpośrednio działające” (1448a 23). Istotą dramatu jest więc przedstawianie postaci w działaniu, a nie ma żadnych powodów, by ten sposób prezentacji przypisywać wyłącznie wypowiadaniu w mowie niezależnej: równie dobrze może o nim stanowić *f o r m a* (dramatyzujące struktury rytmiczne typu antystroficznego czy stychomytie „unaoczniające” metafory itd.) lub struktura intrygi. Według *Frontières du récit* właściwie różnice te nie przeczą tezie o równoważności dwu klasyfikacji. Genette dostrzega tu tylko „wariantowe użycie terminów” i komentuje:

te dwa podziały są zgodne w sprawie najważniejszej, oba przedstawiają dramat narracji, przy czym obaj filozofowie uznają ten pierwszy za pełniej naśladujący niż ta druga: zgoda co do stanu faktycznego, którą podkreśla niejako niezgoda w kwestii wartości (s. 52).

Później Genette zechce umocnić ową zgodę w *Introduction à l'architexte*. Pisząc o kategorii *s p o s o b u* takiej, jak ją przedstawia *Poetyka*, za każdym razem przywołuje podział Platona:

Jeśli chodzi o sposób naśladowania, może ono polegać już to na opowiadaniu (i to jest *haplè diégèsis* platońska), już to na „przedstawieniu postaci w działaniu”, tzn. prezentowaniu ich, działających i mówiących na scenie. To jest platońska *mimesis*, a innymi słowy przedstawianie dramatyczne (s. 17).

Jeśli nawet ostatecznie można uznać za nieistotną różnicę — z punktu widzenia *mimesis* — między dwoma „sposobami” dramatycznymi, podobne posunięcie wydaje się już bardzo ryzykowne w odniesieniu do dwóch „sposobów” narracyjnych: jak właściwie poradzić sobie z przynależnością czystego opowiadania do *mimesis*? Genette, który nigdy nie podejmuje tej kwestii *explicite*, opiera się chyba na takim — jedynym pozwalającym uzasadnić twierdzenie o zgodności koncepcji Platona i Arystotelesa — rozumowaniu: 1) nie ma *mimesis* poza sposobem wypowiadania właściwym dramatowi; 2) tego sposobu wypowiadania nie spotyka się w czystym opowiadaniu, ale Arystoteles nie zna czystego opowiadania, lecz tylko gatunek mieszany — narrację przeplataną dia-

mym osadza go w rzeczywistości. Tak więc jedyny termin zdający sprawę z tego zabiegu to przedstawianie, w sensie prezentowania na nowo [*re-présentation*].

logami, a więc częściowo dramatyczną, której najlepsze przykłady znajdujemy u Homera; czyste opowiadanie istnieje zresztą jedynie wirtualnie; 3) jeśli Arystoteles przyznaje opowiadaniu wartość mimetyczną, to tylko o tyle, o ile nie występuje ono w czystej postaci, tzn. o ile jest dramatyczne; 4) nie ma różnic między Platonem i Arystotelesem w kwestii pojmowania *mimesis*¹⁸.

Cały ten wywód opiera się znów na milczącym założeniu, że celem Arystotelesa było ustanowienie podziału gatunkowego. Genette, stwierdzając, że kategoria czystego opowiadania jest „gatunkowo nieproduktywna” (istotnie nie jest odniesiona do żadnej klasy tekstów, nawet do dytyrambu, który przy jej pomocy opisywał Platon), nieco pochopnie konkluduje, że nie ma ona żadnego rzeczywistego znaczenia. Tymczasem takie wnioskowanie natrafia na poważne przeszkody. Jak bowiem — w takim razie — rozumieć to, co Arystoteles pisze w rozdziale 14 o efektach tragicznych:

Fabula dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze, słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej *Edypa* (...). Skoro więc poeta poprzez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to przeżycie musi wynikać z układu zdarzeń (1453b 3—14).

Arystoteles podkreśla jednoznacznie, że w skończonym dziele poetyckim fabuła, a więc i z wyjątkiem opowiadanie zdające sprawę z faktów, muszą mieć wartość mimetyczną. Oczywiście opowieść czysto anegdotyczna byłaby tej wartości pozbawiona. Byłby to jednak również przypadek źle skonstruowanego dramatu: sposób opowiadania w mowie niezależnej nie nadałby mu charakteru przedstawieniowego

Wynikają z tego, jak sądzę, dwie rzeczy. Po pierwsze — Arystoteles opisuje pewne poziomy *mimesis*, co wcale niekoniecznie wymaga ilustracji przykładami istniejących gatunków literackich. Po drugie — czyste opowiadanie może być mimetyczne nie z racji właściwego mu sposobu wypowiedzania, tylko z racji swej struktury. Ogólniej rzecz biorąc, *mimesis* jest przede wszystkim sprawą nie wypowiedzania, ale „wyobrażania” (figuratywności). Jak zobaczymy, mimetyczne jest to, co z racji swej formy „schematyzuje się” i tym samym tworzy figurę, możliwy przedmiot kontemplacji.

Przypisywanie szczególnego znaczenia sposobom wypowiedzania jest skądinąd charakterystyczne dla całej poetyki Genette’a. Autor im właśnie poświęca najbardziej wyrafinowane analizy w *Figures III*, ale

¹⁸ Genette: *Figures II*, s. 52—53; *Introduction à l'architexte*, s. 20. 27—28.

to jeszcze nie wszystko — w *Introduction à l'architexte* przyznaje im status niemal antropologiczny:

⟨kategoria⟩ moim zdaniem najoczywistej uniwersalna dlatego, że zbudowana na podstawie ponadhistorycznego i ponadjęzykowego faktu, jakim są sytuacje pragmatyczne ¹⁹.

Oznacza to wprowadzenie faktycznej hierarchii kategorii literackich. Parametry wyodrębnione w *Introduction à l'architexte* mają w istocie różną wagę i różny prestiż. S p o s ó b i t e m a t występują tu jako początkowa para, dająca punkt wyjścia do opracowania

siatki typu arystotelesowskiego, choć o wiele bardziej skomplikowanej niż podział gatunkowy Arystotelesa, gdzie *n* klas tematycznych, przecinanych przez *p* klas modalnych i submodalnych, wyznaczałoby sporą liczbę (tj. ni mniej, ni więcej tylko *np*) gatunków istniejących lub możliwych²⁰.

Całkiem logicznie, gdy już usankcjonowana została dominacja p a r y t e m a t — s p o s ó b wypowiedzania, traktuje się f o r m ę jako kategorię pomocniczą, która mogłaby służyć do określania gatunków, ale jej związek z poetyką nie jest istotny. Odpowiedzialnością za to wywłaszczenie formy obarcza się zresztą samego Arystotelesa:

W pierwszym rozdziale Arystoteles wymienia w zasadzie trzy rodzaje różnic między sztukami naśladowczymi: ze względu na przedmiot naśladowania i sposób naśladowania ⟨...⟩, ale także ze względu na „środki” ⟨...⟩. Dosłownie jest to pytanie „jak?”, w tym sensie, w jakim można wyrażać coś „gestami” lub „słowami”, „po grecku” lub „po francusku”, „prozą” lub „wierszem”, „w heksametrach” lub „trymetrach” itd.); ten ostatni poziom najlepiej odpowiada temu, co w naszej tradycji przyjęło się nazywać f o r m ą. Nie będzie on jednak w istotnym stopniu zajmował *Poetyki*, której system gatunkowy koncentruje się niemal wyłącznie na przedmiotach i sposobach ²¹.

W komentarzu tym zwraca uwagę przede wszystkim niejasność kategorii f o r m y. Pod tym nagłówkiem Genette gromadzi cechy dość niejednorodne, a czasem po prostu nie mające ze sobą nic wspólnego. Trudno, jak się zdaje, stawiać obok siebie i rozpatrywać z tego samego punktu widzenia opozycję lingwistyczną francuski/greka i opozycję prozodyjną heksametry/trymetry ²². Pierwsza jest oczywiście całkowicie obojętna z punktu widzenia literackiego, podczas gdy druga wyraża bardzo ważną różnicę dla poetyckości, a więc także dla *mimesis*. Jeśli mimo to Genette chce dostrzegać między nimi analogię, to chyba dlatego, że obie wydają się mu równie zewnętrzne wobec definicji faktu literackiego. F o r m a byłaby tu tylko dla formy.

¹⁹ Genette, *Introduction à l'architexte*, s. 79. A jednak w swojej *Introduction à la littérature orale* (Éd. du Seuil, Paris 1983, s. 131) Paul Zumthor wskazuje języki, którym nie znana jest opozycja między mową zależną i niezależną.

²⁰ Genette, *Introduction à l'architexte*, s. 82.

²¹ *Ibidem*, s. 18.

²² Przeciwwstawienie dialekt homerycki / język attycki byłoby bardziej do przyjęcia, jako różnicujące stylistycznie.

Nie jest to jednak wcale stanowisko Arystotelesa, który w rozdziale 1 *Poetyki* uznaje rytmiczność mowy za konieczny — choć nie wystarczający — warunek poetyckości. Zapewne, porównując jego ujęcie z wcześniejszym obyczajem, można by sądzić, że forma traci tu nieco na znaczeniu. Arystoteles zrywa bowiem z pewną tradycją, polegającą na swobodnym szafowaniu określeniem „poezja” w odniesieniu do każdego wierszowanego wypowiedzenia, w tym np. do utworów dydaktycznych Empedoklesa. Od tej chwili rytmowi prawdziwie poetyckiemu będzie musiała patronować *mimesis*. Ów ściślejszy sposób definiowania tego, co poetyckie, nie powinien nas jednak prowadzić do wniosku, że Arystoteles lekceważy kryterium rytmiczne. To ostatnie, powiązane z *mimesis*, raczej zyskuje niż traci na znaczeniu: w oderwaniu od *mimesis* było jedynie pustą i zewnętrzną formą, tutaj łączy się z nią we wspólnym „działaniu” (zwłaszcza, jak zobaczymy, „systematyzującym”). Co więcej, i rytm, i *mimesis* wypływają z naturalnych skłonności człowieka: „skłonności do melodii i rytmu” oraz „skłonności do przedstawiania” (1448b 20). Owo wspólne pochodzenie przydaje dwu kryteriom poetyckości powagi właściwej konstrukcji myślowej o podstawach antropologicznych.

Co do typologicznej wydajności formy — jeśli to takie ważne — to wydaje mi się ona całkiem znaczna. Forma rzuca nawet ciekawe nowe światło na problem liryki, tak zajmujący Genette’a w *Introduction à l’architexte*. Wróćmy raz jeszcze do terminologicznych propozycji Arystotelesa, zgłoszonych w rozdz. 1 *Poetyki*:

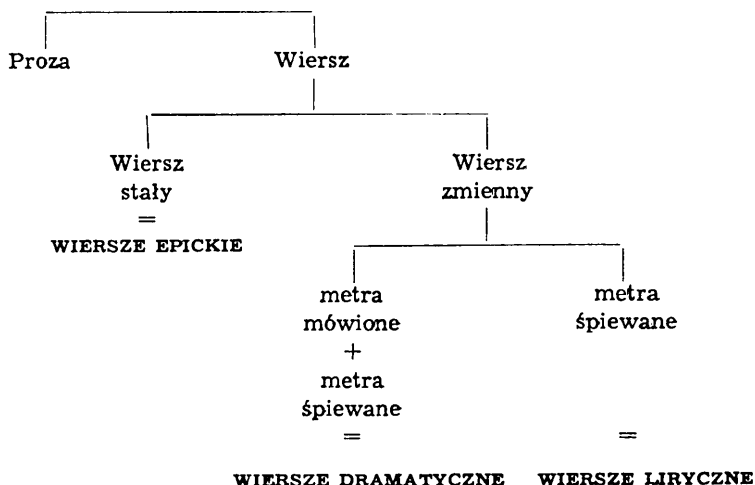
Sztuka słowa jednak, która posługuje się zarówno samą mową prozaiczną, jak też wierszem, jednym rodzajem lub mieszaniną miar wielu miar wierszowych, nie posiada dotychczas nazwy (1447b 9).

Stwierdzając brak terminu, odpowiadającego całości dziś nazywanej literaturą, obejmującej zarówno prozę, jak wiersz, Arystoteles jednocześnie robi jeszcze dwie inne rzeczy: podkreśla, że obszar poezji wyznaczają granice tego, co metryczne, i przypomina, że w obrębie poezji podstawowa opozycja formalna to taka, która przeciwstawia wiersz stały wierszowi zmiennemu. Opozycja ta jest dla Greków tak oczywista, że wystarczy zaledwie o niej napomknąć. Poezja o metrum stałym to przede wszystkim *epopeja* heksametrem (ale także zbiory hymnów i — już nie poetyckie — literatura dydaktyczna i przepowiednie). Charakteryzuje ją absolutna regularność: każda stopa dzieli się na dwa równe tempa, a wiersz także przecięty jest cezurą na części zawsze mniej więcej równe. Poezja w metrach zmiennych (*ta melè*) to prawie cała reszta, mianowicie wszystko to, co przeznaczone jest do śpiewania, wymaga akompaniamentu muzycznego lub choreograficznego (poezja elegijna, liryka chóralna, liryka monodyczna)²³.

²³ Pozostają więc właściwie tylko jamby przeznaczone do recytacji, a przez swój prozaiczny charakter sprawiające kłopot Arystotelesowi (o czym niżej).

Całkiem zasadne wydaje się nazywanie jednym wspólnym terminem „liryka” tej dość rozległej wyróżnionej formalnie całości, oczywiście przy założeniu, że nie sugeruje to żadnej jednolitości tematycznej ani modalnej. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że „wiersze liryczne” są nie tylko bardziej „ekspresyjne”, ale także bardziej „mimetyczne” niż „wiersze epickie”: metra zmienne dają się przekładać na układ taneczny, który jest ich przedstawieniem wizualnym (1447a 27). Zaktualizowana czy nie, owa przedstawieniowa wirtualność pozostaje zawsze cechą prozodii lirycznej.

Pomiędzy tymi dwiema wielkimi skrajnościami, liryką i epiką, tragedia jest typową formą mieszaną. W istocie ma ona tę szczególną cechę, że łączy partie mówione i śpiew, czyli rytm jednostajny z rytmem zmiennym. Zapewne — partie dialogowe w trymetrach jambicznych nie mają poetyckiej wzniosłości wierszy epickich, ale za to kontrast między względną „prozaicznością” części mówionych (dialogu) i metryką liryczną wzmacnia ekspresję dramatu. Jako forma totalna odznacza się też największą zdolnością przedstawiania. Kiedy pod koniec rozdziału (1447b 27) Arystoteles odróżnia poetów kojarzących śpiew i metrum od tych, którzy posługują się nimi osobno, ma oczywiście na myśli opozycję między „wierszami lirycznymi” i dramatem. Jeśli dodamy do tego wzmiankę o metrach stałych (1447b 9), okaże się, że cały ten fragment odsyła do słynnej triady liryka/epika/dramat, której według Genette’a bezpodstawnie ale z takim uporem doszukiwali się w tekście Arystotelesa nowożytni. To prawda, że odnalazła się tam, gdzie jej nie szukano — na poziomie formy. Co więcej, dygresja o „fałszywych poetach” zrywa ciągłość wyводу. Mimo wszystko nietrudno przecież odtworzyć następne szczeble podziału (zob. rys. poniżej).



Pomysł stworzenia takiej triady nie był zresztą oryginalny — Arystoteles mógł znaleźć jej pierwowzór chociażby w księdze II *Rzeczypospolitej*, gdzie Platon pisał, że: „zawsze należy przedstawiać boga takim, jakim jest, czy to w wierszach epickich, czy lirycznych, czy tragicznych” (397a)²⁴. Tak więc Genette myli się moim zdaniem w dwóch punktach. Po pierwsze, gdy twierdzi, że Arystoteles *a priori* wyklucza lirykę z pola zainteresowania *Poetyki*:

Co do utworów, które określilibyśmy dziś jako liryczne (np. poezje Safony czy Pindara), nie wspomina o nich ani tutaj, ani nigdzie indziej w *Poetyce*: w sposób oczywisty pozostają one poza obszarem jego zainteresowań, tak samo, jak nie interesowały Platona²⁵.

Po drugie, gdy charakteryzuje lirykę jako poezję nieprzedstawiającą. Obie te jego tezy oczywiście wiążą się ze sobą: logicznie wynikają z niedoceniania *f o r m y* i ograniczenia zakresu pojęcia *mimesis*. Niezależnie od tego, jak będziemy pojmować lirykę — na sposób starożytny czy nowożytny — nie widzę, jak mogłaby ona uniknąć przedstawiania²⁶. Ograniczmy jednak nasze rozważania do starożytnego — tzn. formalnego — sensu tego terminu. *F o r m a* liryczna jest „powołana” do przedstawiania, ponieważ z zasady towarzyszy jej choreograficzna aktualizacja jej rytmów. Wiemy zaś skądinąd, że taka „schematyzacja” decyduje o zdolności do wyrażania „charakterów, doznań, działań” (1447a 27). Co więcej, w księdze VIII *Rzeczypospolitej* Platon naucza, że „melodia” i „rytm” tworzą przedstawienia „charakterów” i „uczuć” (1340a 17—20, 39), to zaś, co dotyczy muzyki czystej, dotyczy także śpiewanej melodii, a więc i rytmiки wiersza. Wreszcie *f o r m a* liryczna może doskonale współgrać z *t e m a t y k ą* „naśladowczą”: niejedna oda Pindara zawiera opis wydarzeń mitycznych i z tego tytułu należałoby jej przyznać status „naśladowania działań”. Ścisłej rzecz ujmując, to, co owe ody nam przedstawiają (a właściwie przedstawiają ponownie), to jest wyczyn atlety pod postacią czynu bohaterskiego, co ma podkreślić jego chwalebny charakter. Są więc racje natury zasadniczej, by uznać, że liryka należy do przedmiotu *Poetyki*. Są jednak także racje innego rodzaju; by użyć takiego sformułowania — ze sfery faktów — oto po prostu tragedia zawiera partie liryczne o wersyfikacji absolutnie takiej samej jak w osobnych utworach lirycznych (epiniczjach, peanach, partenajach). Traktat, którego głównym przedmiotem jest tragedia, musi więc przynajmniej po-

²⁴ W oryginale: „*eante tis auton en epesin poiè eante en melesin eante en tragodia*”. Jeśli Platon mówi tu o „wierszach tragicznych”, to dlatego, że chodzi właściwie o przedstawianie boga na scenie — komedia nie jest formą dość godną tego celu. Wiadomo jednak, że wiersze tragiczne i komiczne to te same.

²⁵ Genette, *Introduction à l'architexte*, s. 16.

²⁶ W liryce w rozumieniu nowożytnym inscenizacja obejmuje zawsze przynajmniej podmiot wypowiadający, który siłą rzeczy musi być fikcyjny, nawet jeśli nie jest prezentowany jako taki.

średnio obejmować swym zakresem także lirykę, choćby tylko na poziomie *lexis*.

Sądzę, że można by poważnie rozjaśnić sytuację, przyjmując, że Arystoteles używa słowa *mimesis* czasem w wąskim rozumieniu „przedstawiania działań”, czasem zaś w rozumieniu szerszym obejmującym całą *lexis*. Ignorowanie tej dwuznaczności terminu *mimesis* prowadzi do zawężania zakresu pojęcia poetyckości, a wiele nie pomaga w rozważaniach nad problemem gatunków. Oczywiście Genette słusznie zarzuca nowożytnym, że wynaleźli lirykę, mieszając kryteria modalne i tematyczne. Równie słusznie sprzeciwia się przypisywaniu — przez tych samych nowożytnych — autorstwa tego wynalazku Arystotelesowi. Niemniej jednak ta projekcja nowożytnego wyobrażenia o literaturze w przeszłości była przecież czymś umotywowana i nie wystarczy jej ujawnić, aby zamknąć kwestię starożytnej liryki. Jak widzieliśmy, Arystoteles uznaje — w każdym razie *implicite* — formalny trójpodział na prozodie: epicką, dramatyczną i liryczną. Co do przywiązania nowożytnych — poczynając od Batteux — do rozumienia liryki jako „naśladowania uczuć”, znajduje ono pewne uzasadnienie w księdze VIII *Polityki*, która wskazuje jako przedmiot *mimesis* rytmicznej „emocje” i „postawy moralne”. Przy całej zaś niezręczności wysiłków Batteux, by utrzymać „naśladowanie” jako zasadę wszelkiej poezji, w tym lirycznej, próba ta świadczy o czymś w rodzaju bezwiednej wierności Arystotelesowi. Dziś chodzi o to, by dochować mu wierności w sposób mniej ryzykowny.

III

Spróbujmy napierw wskazać te cechy *mimesis*, które odnaleźć można we wszystkich jej licznych wcieleniach (choreograficznym, malarskim, poetyckim itd.). Wiemy już, że Arystoteles chciał widzieć *mimesis* zakorzenioną w „naturalności”. Jak właściwie należy to rozumieć? Nie wdając się w szczegóły Arystotelesowskiego systemu, można w każdym razie stwierdzić, że *mimesis*, która spełnia się przez pewien rodzaj instrumentacji, przez *technè*, nie oddala się jednak zbyt od sfery *physis*. Jest jakby jej kontynuacją właściwą istocie ludzkiej. W pierwszych zdaniach księgi A *Metafizyki* Arystoteles stawia tezę, że swoistą właściwością gatunku ludzkiego jest zdolność i skłonność do refleksyjnego powrotu do doznanego wrażenia i wspomnianie — czynność nieznaną innym „zwierzętom”. Pod wieloma względami *mimesis* jawi się jako wyraz tej „refleksyjności”. „Przedstawianie” będzie więc dla człowieka spełnieniem jego człowieczeństwa i uznaniem go zarazem.

Mimetyczny powrót nie sprowadza się więc do lustrzanego odwzorowania. Pociąga za sobą zmianę w sferze poznania, co pokazuje przykład recepcji *mimesis* malarskiej: „Dlatego cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie, jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co

każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to" (1448b 15—17). *Mimesis* wprowadza do wizji rozumowanie, zmienia oglądanie w kontemplację (*theorein*) podobieństw, abstrahuje i wydobywa analogie. Przedstawienie, jako ogólniejsze, jest także bardziej „schematyczne” od tego, co bezpośrednio dostępne zmysłowo. *Mimesis* wydobywa wewnętrzną strukturę swego przedmiotu, taka jest w malarstwie funkcja rysunku, a w poezji — układu zdarzeń (fabuły; 1450b 1—4). To ustalenie zależności między elementami pociąga za sobą sprowadzenie do jedności: przedstawienie stanowi całość (1450b 24) i dzięki temu może być uchwycone niejako za jednym zamachem. Podobnie jak przedmiot fizyczny powinien dawać się objąć jednym spojrzeniem, fabuła musi mieć takie rozmiary, aby można było ją zapamiętać (1451a 5) i objąć umysłem. To zastrzeżenie o kapitalnym znaczeniu, ponieważ pokazuje, jak od „schematyzacji” przechodzi się do „ukazania”.

A jednak mimetyczne postaciowanie wiąże się z pewną niewiadomą. Dokonuje się ono w sytuacji rozbicia zwykłej perspektywy, stanowiącego, jak się zdaje, źródło dramatycznego napięcia, jakie towarzyszy wszelkiemu poznaniu. Aby bowiem to, co znane, mogło stać się ponownie przedmiotem poznania, przedtem musi zostać „oddalona” oczywistość tej rzeczy. Temu właśnie ma służyć *dystans* narzucany przez wyrażenie figuralne. Fragment, w którym Arystoteles zaleca poecie stosowanie języka „niepospolitego” (*mè tapeinèn*, 1458a 18), zwłaszcza zaś „zapóżyceń” z dialektów, świetnie pokazuje, na czym ma polegać owo *uczucie obcości* [*dépaysement*] stanowiące wstęp do *mimesis*. Do ponownego poznania dochodzi się przez pewne zawieszenie rozumienia, rozbijające perspektywę zdystansowania się do przedmiotu, a na koniec uchwycenie go w nowym kształcie. Figura podkreśla kontrasty i pozwala dostrzec podobieństwa. Zarysowuje się pewien nowy porządek i wyjaśnia się jego stosunek do porządku poprzedniego. Zdziwienie ustępuje miejsca satysfakcji płynącej z odnalezienia tego, co znajome. Euforia ożywia w ten sposób przedstawianie:

Skoro poznawanie i dziwienie się jest czymś przyjemnym, to muszą być również przyjemne i tego rodzaju rzeczy, jak akty naśladowania, tj. malowanie, rzeźbienie, twórczość poetycka (1371b 4).

Trzeba jednak odróżnić tę przyjemność mimetyczną od przyjemności płynącej z samej rzeczy i od przyjemności estetycznej. Można cieszyć się pięknem modelu, przekazanym za pośrednictwem jego wizerunku, i *mimesis* może tu nie odgrywać żadnej roli²⁷. Podobnie „skończenie obrazu” lub „wystawienie dramatu”²⁸ wywołują miłe doznania czysto zmysłowe, nie związane z *mimesis*. Przyjemność, której źródłem jest rze-

²⁷ *Polityka*, VIII 1340a 25.

²⁸ Arystoteles w obu przypadkach używa tego samego słowa *apergasia* (1448b 18 i 1450b 19).

czywiście *mimesis*, ma pewien wymiar poznawczy, który wynosi ją ponad poziom wzruszeń dostarczanych przez doznania bezpośrednio zmysłowe. Tym właśnie tłumaczy fakt, że

Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny (1448b 9—12).

W *mimesis* przyjemność poznawcza neutralizuje i uwzniaśla przykrość, kojarzącą się z przedstawianą rzeczą. Mamy tu zaczątek teorii *katharsis*, ponieważ figuralny dystans służy ostatecznie uporządkowaniu pewnego przewrotu w sferze wartości emocjonalnych. Czy to na poziomie *lexis*, czy to na poziomie fabuły, figura mimetyczna tworzy przestrzeń, w której dokonuje się „idealizacja” — zarówno w technicznym sensie „intelektualizacji”, jak w potocznym rozumieniu „wizji ulepszającej”.

A zatem *mimesis* — w swojej postaci ogólnej — polega na takim przetworzeniu „danego” jej przedmiotu, które pociąga za sobą zmianę perspektywy zarówno poznawczej, jak etycznej. Co do szczególnego przypadku *mimesis* poetyckiej, aby ją opisać, trzeba by najpierw ściślej określić ów „dany” jej do opracowania przedmiot i środki, jakimi się posługuje. Otóż rzemiosło poetyckie nie jest proste i wymaga co najmniej dwóch rodzajów umiejętności: poeta jest zarazem kowalem metrów i konstruktorem fabuły. Jeśli zatem chce się określić, co oznacza technika poetycka, trzeba wyobrazić sobie „przedmiot” dający się „wyartykułować”. Rzeczywiście termin ten oznacza zarówno sekwencję zgłoskową i wyrazową, którą *lexis* przywołuje w prozodii, jak następstwo większych jednostek semantycznych, zdarzeń, które gromadzi i porządkuje *mythos*. Poetyckość byłaby więc ponownym przedstawieniem artykulacji. Przedstawieniem o wartości — by użyć takiego sformułowania — edukacyjno-humanistycznej, bo obrazując sposób, w jaki człowiek wyraża siebie przez znaczące słowo i fabułę, dokonali jego człowieczeństwo.

Punktem wyjścia do weryfikacji tej hipotezy musi być rehabilitacja formy jako elementu — czy też aspektu — *lexis*. Forma (w sensie Genette'owskim) nie jest obojętnym medium przedstawiania; uczestniczy w nim w sposób czynny. Trzeba też odróżniać ją jasno od tych elementów, które tylko wspomagają słowo w dramacie — jak np. śpiewana melodia (*melopoia*) czy układ taneczny — i podlegają swoistym regułom osobnych dyscyplin (1449b 25). Uznajmy tę kwestię za wyjaśnioną i przejdźmy do dwu z pozoru całkiem różnych definicji *lexis* zawartych w rozdz. 6. Zacytujmy pierwszą: „Nazywam wysłowieniem sam układ metrów” (1449b 35). Zauważmy od razu, że tej definicji *lexis* jako układu metrów (*tèn tòn metrôn synthesin*) odpowiada jak echo, w tym samym rozdziale, definicja *mythos* jako „układu zdarzeń” (*tèn synthesin tòn pragmatôn*). Paralela jest oczywista i nie-

wątpliwie zamierzona. Obejmuje dwa poziomy poetyckiego opracowania i wskazuje na ich wspólny charakter. Podobnie jak „zdarzenia” przekazane przez tradycję muszą zostać „ułożone”, aby utworzyć *mythos*, metra otrzymane od innej tradycji muszą się stać elementem prozodyjnej syntagmatyki kształtującej całość *lexis*. A zatem „układać miary wierszowe”, to nie znaczy tylko wypełniać słowami schemat rytmiczny takiego czy innego wiersza stałego (np. trymetru jambicznego dialogów). To znaczy także — w partiach lirycznych — łączyć ze sobą swobodne grupy miar wierszowych tak, aby zachowana została spójność „systemu”. To znaczy wreszcie — i przede wszystkim, co podkreśla sformułowanie Arystotelesa — organizować warstwę ekspresyjną poszczególnych partii tragedii, utrzymanych w różnych „tempach” (przemarszów chóru w anapestach, partii dialogowych w jambach, monodii wyrażających walkę wewnętrzną postaci, *kommoi* powtarzanych zarówno przez chór, jak aktorów ze sceny). Ten „układ miar wierszowych” — raczej niż towarzyszy „układowi zdarzeń” — stanowi pierwszy zarys jego ekspresji i coś w rodzaju rytmicznego komentarza do fabuły.

Ta zajmująca nas dotąd definicja *lexis* zaskakuje przede wszystkim tym, że ogranicza się do dziedziny prozodii. Czy można przyjąć, że u Arystotelesa *lexis* oznacza po prostu kompozycję metryczną rozumianą czyśto formalnie? Zapewne nie i tu właśnie należy się odwołać do uściślającego sformułowania, jakie umieszcza Arystoteles kilka wierszy niżej:

Mówię, że *lexis*, jak to wyjaśniłem wyżej, jest to wyrażenie znaczenia za pomocą nazw (słów (*tên dia tēs onomasias hermêneian*), ma ona tę samą funkcję w wierszach i prozie (1450b 13).

Z pozoru do prozodii stąd bardzo daleko i dosłowne odesłanie do wcześniejszego określenia *lexis* w pierwszej chwili może zbijać z tropu. R. Dupont-Roc i J. Lallot stwierdzają, że pierwsza definicja jest zarażeniem bardziej „formalna” i bardziej „restryktywna” i słusznie zauważają w odniesieniu do drugiej:

poza tym, że bierze pod uwagę także prozę, wprowadza też pojęcie „*hermêneia*”, oznaczające ujawnianie sensu w jakiejś formie, przy czym najważniejsze jest tu wynalezienie odpowiedniej formy — mediacja „nazw” (*dia tēs onomasias*) pozwalająca przekazywać znaczenie ²⁰.

Mamy tu, jak sądzę, już dość elementów, aby uznać — niesłusznie podaną w wątpliwość — spójność wywodu Arystotelesa. W najszerszym rozumieniu *lexis* to po prostu ujawnianie jakiegoś sensu przez nazywanie. Jednak ze stwierdzenia równoważności między układaniem miar wierszowych i nazywaniem wynikają dwie rzeczy. Po pierwsze, że układanie metrów i nazywanie dają się pomyśleć jako dwa aspekty tej samej czynności; po drugie, że nazywanie jest najdoskonalsze w wierszu, choć

²⁰ Aristote, *Poétique*, s. 209.

jest możliwe także w prozie. Tak więc to ku nazywaniu należy się zwrócić, aby zrozumieć *lexis*.

Rozdział 20, poświęcony analizie elementów warstwy językowej, od fonemu do wypowiedzenia, rozjaśnia nieco problem. Z pewnych względów wśród licznych określeń, jakie zostały tam sformułowane, powinna zwrócić naszą uwagę definicja „nazwy (*onoma*)”: „nazwa”³⁰ jest to dźwięk posiadający własne znaczenie {...}, którego żaden składnik nie posiada samodzielnego znaczenia” (1457a 10). Nazwa znaczy więc tylko jako „układ” elementów, elementy te, same zresztą ułożone, to sylaby — „dźwięki nie posiadające samodzielnego znaczenia, złożone ze spółgłoski i samogłoski” (1456b 34), których szczegółowy opis pozostawia Arystoteles metryce, podobnie jak rozważania nad fonemami. Zanotujmy przy tej okazji, że „układ”, konieczny warunek ujawniania sensu, to także coś swoście ludzkiego. Zwierzęta są bowiem rzeczywiście zdolne do wydawania dźwięków niepodzielnych, które jednak nie mają właściwości głosek, gdyż nie mogą „w sposób naturalny {...} stać się częścią dźwięku złożonego” (1456b 23). Czyli — innymi słowy — nie poddają się „układaniu”. Zdolność do tworzenia syntagm to oznaka człowieczeństwa. Poza tym — i to jest druga rzecz godna odnotowania — realizuje się ona na takim „pierwotnym” poziomie skomplikowania, na którym analiza językowa i prozodia przenikają się wzajemnie. Odsyłając zainteresowanego badaniem sylab do traktatów z metryki, Arystoteles wskazuje na fakt, że każda kompozycja słowna jest zarazem kompozycją prozodyjną (metryczną) — układem głosek długich i krótkich. Potwierdza to zresztą w innym miejscu, wspominając o tej naturalnej prozodii języka, która sprawia np., że w rozmowie bezwiednie tworzymy jamby (1449a 26). Oczywiście wymogi kompozycji słownej zwykle biorą górę nad dbałością o prozodię i każą tę ostatnią pozostawić przypadkowi. Poeta jednak narzuca sobie surowe reguły, powraca do źródeł nazywania, u których prozodia i leksyka łączą się w jednym akcie tworzenia. Może w rzeczy samej dowolnie „wydłużać”, „skracać” i „przekształcać” słowa, a nawet tworzyć je samemu (1457b 35). Wiadomo też, że dokonując wyborów, rozpatruje możliwości jednocześnie z rytmicznego i leksykalnego punktu widzenia. Związanie wiersza wymaga takiej a takiej formy czasownika, takiej a takiej konstrukcji składniowej. Rejestr estetyczny wiersza decyduje o wyborze określonych figur — tak np. ścisły jest związek między rozmachem wiersza epickiego a „zapożyczeniami” dialektalnymi — są to dwa aspekty tej samej „obcości”, jako że rytm heksametru jest całkiem obcy „naturalnej” mowie greckiej; z *Retoryki* (1406b 1) dowiadujemy się też, że „chrapliwość” wiersza dytyrambu skłania poetę do używania złożeń. Tak oto zamierzenia dotyczące prozodii pośrednio wpływają na język i w ogóle na dobór środków wyrazu.

³⁰ [W przekładzie Podbielskiego „imię”. — Przypis tłum.]

Lexis jest więc przedstawieniem przede wszystkim w tym sensie, że odgrywa nazywanie, powtarza je, przesiane przez sito prozodii. Zrazem jednak kształtuje układ zgłoskowy według ściśle określonego modelu stosunków rytmicznych. Tym samym zaś prezentuje jego wersję jakby oczyszczoną, jeszcze bardziej „czytelną” i bardziej „ludzką” niż ta, która ujawnia się w spontaniczności mowy. *Lexis* jest przedstawieniem także w trzecim sensie, najważniejszym może z punktu widzenia tej szczególnej konstrukcji znaczeń, jaką jest dzieło: oto przedstawia ona wartości etyczne, których nośnikami są rytmy.

Widzieliśmy już, jak *lexis* opracowuje i systematyzuje metra, które podsuwa jej język lub tradycja. Oddaje w miarach wierszowych nie tylko sekwencje rytmiczne, ale także „charaktery”, wartości etyczne. Przypomnę pokrótce, jakimi kryteriami posługiwali się Grecy, określając *ethos* rytmów³¹:

1. Stosunek długości (iloczasów) słabego i mocnego elementu stopy (arsy i tezy) pozwala rozróżniać metra gatunku równego, gdzie czas trwania obu elementów jest taki sam (np. daktyl skandowany: —/υ υ); metra gatunku podwójnego, gdzie stosunek ten jest jak 1 do 2 (np. jamb υ/—), i wreszcie metra gatunku półtoraczego, gdzie stosunek ten jest jak 3 do 2 (np. peon skandowany — υ / υ υ). Całkiem naturalnie typ równy dzięki swej regularności odpowiada charakterowi spokojnemu i stanowczemu, podczas gdy metry nierównocześnieowe dzielą między siebie przedstawianie ożywienia (typ podwójny) i gorączkowego uniesienia (typ półtoraczy).

2. Kolejność arsy i tezy determinuje z kolei dynamiczną wartość stopy. W ramach gatunku równego rytm „z odbicia”, właściwy daktylowi (—υ υ) przeciwstawia się rytmowi „z rozpędu”, charakteryzującemu anapest (υ υ—).

3. Wreszcie każda miara może być oceniana ze względu na jej odmienność od rytmu zwyczajnej mowy. Skoro Grecy prowadzili konwersację w jambach, stopach typu podwójnego i wstępującego, widać od razu, że np. daktyl heksametrowy odbiega od zwyczajnego rytmu mowy podwójnie: przez to, że jest metrem równym, i przez swoje „wyjście” „z odbicia”. Tak też każdy metr ma swoje miejsce na skali oddalenia od *lexis* pospolitej.

O ile nie ulega wątpliwości, że Arystoteles uznaje te ogólne wartości, o tyle nie zawsze jest całkiem jasne, do jakiego rodzaju rzeczywistości je zalicza. Księga VIII *Polityki* nie opisuje *ethosu* ani jako znaczenia, ani jako przedstawienia. Odlóżmy od razu na bok przypadek malarstwa, w którym *ethos* może się manifestować pośrednio (1340a 35): w obrazie „poza” postaci — radosna lub smutna, cierpiąca lub egzaltowana — stanowi oznakę odpowiedniego *ethosu*. Jednak to nie *ethos* jest przedsta-

³¹ Zob. T. Reinach, *La Musique grecque*. Payot, Paris 1926, s. 81 n.

wiany, ale widzialna postawa, a jeśli kojarzymy ją z jakimś stanem psychicznym, to przez odniesienie do pewnego kodu pantomimicznego zewnętrznego wobec dzieła. *Ethos* muzyki, przeciwnie, pozostaje w bezpośrednim związku z rzeczywistymi emocjami (jak „gniew i spokój, odwaga i umiarkowanie, ze wszystkimi ich przeciwieństwami i innymi jakościami moralnymi”; 1340a 20).

Rytm i melodia tworzą ich *homoiōmata*, co można przełożyć jako „wersje podobne”³². To „podobieństwo” zaś bardziej przeszkadza *mimesis*, niż jej służy. W rytmice zbytnie zbliżanie się przedstawiającego do przedstawianego zagraża ich rozdzielności, a więc stawia pod znakiem zapytania mimetyczne przetworzenie przedmiotu. Jeśli jednak widać u Arystotelesa pewne niezdecydowanie co do terminu (*homoiōmata* czy *mimēmata*) to zapewne dlatego, że opracowanie muzyczne, a tym bardziej poetyckie, jest w stanie nieco zmodyfikować tę relację całkowitej przystawalności między emocją i formą. Opracowanie prozodyjne „schematyzuje” rytmy, wiąże je w całości metryczne i przyporządkowuje im w *lexis* określone ścisłymi regułami wartości semantyczne. W ten sposób intelektualizuje — by użyć tego słowa — ich wydźwięk afektywny. Dzięki temu metrum może przedstawiać swoją własną wartość etyczną, a nie tylko wyrażać bezpośrednio.

Doskonale ilustruje te rozważania opis ewolucji jambu, jaki znajdujemy w rozdz. 4 *Poetyki*. Kwestia jest tym ciekawsza, że jambami nazywa się — znacząca dwuznaczność — zarazem metrum (nie mające, jak widzieliśmy, wyraźnie poetyckiego charakteru) i gatunek o cechach pozostających w zgodzie z tą pospolitością: „inwektywę”. Można więc powiedzieć, że pierwotnie jamby (jako gatunek) były gestem werbalnym („formą prostą”, powiedziałby Jolles), rozwijającym etyczne predyspozycje swojego metrum. Język utrwalił taki właśnie ich rejestr nastrojowy, skoro nadaje czasownikowi *iambezein* dwa znaczenia: „układać wiersze jambiczne” i „obrzucać inwektywami”. Otóż Arystoteles odrzuca tę „poezję jambiczną”, umieszcza ją w prehistorii poezji, w wieku przedmimetycznym.

Jego argumenty są jasne: na płaszczyźnie tematycznej poeci jambiczni nie są zdolni wznieść się do poziomu idealizacji, gdyż układają swe utwory na temat „konkretnej jednostki” (1451b 14). Ten sam niedostatek idealizacji sprawia, że w ich wierszach metrum jambiczne ma waler wyłącznie ekspresywny. Sytuacja zmienia się jednak diametralnie, gdy gatunek przekształca się w „komedię”: wówczas można go uznać

³² A nie jako „naśladowanie”, jak proponuje wprowadzający w błąd przekład Tricot. Nie prawda nieco dalej (1340a 39) Arystoteles pisze — w związku z melodiami — o „*mimēmata tôn ethôn* [przedstawieniach charakterów]”, co specjalnie nie upraszcza sprawy. Jednakże opis, który następuje później, pokazuje dość jasno, że owe „przedstawienia” należy rozumieć jako bezpośrednie oddziaływanie na emocje słuchacza.

za formę „wyższą” i „cenniejszą” (1449a 6). Metrum jambiczne nie ogranicza się już tutaj do wytworzenia *ethosu* pospolitości, którego zarodek zawiera: „schematyzując się”, zaczyna ten *ethos* przedstawiać. Oto jak można wyjaśnić np. to sformułowanie z rozdz. 22, w którym Arystoteles stwierdza, że wers jambiczny „najlepiej jak tylko można przedstawia język mówiony” (*malista lexin mimesthai*; 1459a 12)³³. Zrodzone z żywej mowy, metrum jambiczne powraca do niej, w minimalnej, ale istotnej odmienności przedstawienia.

To, co powiedziano tu o jambie, stosuje się do wszystkich innych metrów. Skoro więc *lexis* poetycka jest, jak widzieliśmy wyżej, pewnym „układem metrów”, to znaczy, że organizuje nie tylko formy, ale także przedstawiane przez nie wartości etyczne: „uroczystość”, „rozmach”, „ożywienie”, itd. Można tu wymienić wszystkie wartości, jakie tylko odbijają się w rytmach języka: wszystkie je wydobywa i stawia przed odbiorcą język poezji. Jednak wbudowane w skomplikowaną konstrukcję znaczeń, te wartości przedstawiane stają się wartościami przedstawiającymi: „nadają ton” różnym partiom dzieła, predysponują je do ujawniania takich czy innych sensów. Tym sposobem dzieło bierze od języka — za pośrednictwem różnaitości form rytmicznych — presemantyczne ramy artykulacji swoich znaczeń.

Zajmijmy się teraz tymi znaczeniami, przekazywanymi przez *lexis*, tzn. „działaniami”, o których klasyczna teoria mówi, że są „naśladowane” w dziele. Podobne sformułowanie nie ma, tak naprawdę, wiele sensu — i z tej racji, że takie „działania” nie są faktami empirycznymi, i z tej, że trudno sobie wyobrazić, jak można by je „naśladować” werbalnie. Arystoteles nie daje zresztą — i nie przypadkiem — żadnej wskazówki dotyczącej obserwowania i reprodukcji „działań”. Wyklucza nawet ze swojego pola tematycznego wszelkie działanie „konkretne”, czyli, w istocie sprawy, rzeczywiste.

Z jego poetyki wynika za to w każdym jej fragmencie, że przedstawianiu poddaje się tylko działanie już wcześniej uchwycone i obdarzone formą w jakimś przekazie [*dire*]. Może to być ukryty i niejasny przekaz kodów, które organizują nasze wyobrażenie o działaniu w ogóle, może to być także ogólny przekaz mitów. Stąd „przedstawienie działań” może polegać jedynie na „powtórny m wypowiedzeniu przekazu [*réenonciation d'un dire*]”, czy też, w rozumieniu, jakie tu przyjmuje, na „przedstawieniu artykulacji”.

Nie zapominam oczywiście o zawartej w rozdz. 6 definicji *mythos* jako „układu zdarzeń”, korespondującej z definicją *lexis* jako „układu metrów”. Co jednak ma oznaczać właściwie „układanie zdarzeń?” Jaka *technè* wchodzi tu w grę? Na to pytanie odpowiada pierwsze zdanie

³³ [W przekładzie Podbielskiego: „w szczególny sposób zbliża się do mowy codziennej”. — Przypis tłum.]

Poetyki, określając „sztukę poetycką” (*poiësis*) jako sztukę „układania fabuły (*sunistasthai tous mythos*”; 1447a 10). P. Ricoeur słusznie zwraca uwagę na dwuznaczność takiego sformułowania³⁴. Słowo *mythos* istotnie oznacza w *Poetyce* czasem mity przekazane przez tradycję, a czasem fabułę zbudowaną według zasad sztuki poetyckiej; tę drugą Ricoeur proponuje dla jasności przezwąć „intrygą”. Gdy wyraz jest użyty w liczbie pojedynczej, niewątpliwie mamy do czynienia z tym drugim znaczeniem — np.: „Komedio pisarze najpierw układają fabułę i dopiero wtedy nadają postaciom pierwsze lepsze imiona” (1451b 12). W liczbie mnogiej trudniej wskazać sens właściwy: „*sunistasthai tous mythos*” może znaczyć: „układać znane mity” lub „konstruować intrygę”³⁵. Niemniej jednak, o ile ważne jest, aby zachować świadomość istnienia tych dwu możliwości, nic nie zmusza nas do rozstrzygania, z którą mamy w danym przypadku do czynienia, jako że operacje te są właściwie nierozłączne: forma wypowiedzenia ustala się w procesie „przepowiadania [*réénonciation*]”. Ciekawe, że wyrażenie „układanie metrów” stawia nas wobec analogicznej trudności: odsyła zarówno do wypełniania schematów rytmicznych przekazanych przez tradycję, jak do tworzenia rytmicznej struktury dzieła. Ta wieloznaczność pokazuje w obu przypadkach dwoisty charakter „układu”, który stanowi przecież zarazem zbiór elementów istniejących wcześniej i konfigurację oryginalną jako całość.

Arystoteles jednak nigdzie nie zaleca odwoływania się do mitów dla przedstawienia działań. Stwierdza jedynie fakt, że tak postępują w większości poeci tragiczni i że zdobywają sobie tym przychylną widownię (1451b 26). Skąd ta rezerwa? Stąd, że w zasadzie *mythos* poetycki powinien być zdolny do przedstawiania w postaci czystej wartości praktycznych, przez aktualizowanie zasad stosowności i prawdopodobieństwa w logicznej konsekwencji intrygi. Komedio pisarze nie robią zresztą nic innego, „najpierw układają fabułę” (1451b 12) „zgodną z prawdopodobieństwem lub koniecznością” (1451 b 8) i „dopiero wtedy nadają postaciom pierwsze lepsze imiona” (1451b 13). To ich różni od poetów jambicznych, komponujących swoje utwory na temat osób, a więc i zdarzeń rzeczywistych. Ale też i od poetów tragicznych, którzy „trzymają się (...) imion przekazanych przez tradycję” (1451b 14). Paradoksalnie, komedia, gatunek niski, jawi się jako forma pełniej mimetyczna niż tragedia, ponieważ przedstawiane przez nią działania są zarazem możliwe i ogólne. Nieliczni tragedio pisarze podążyli, jak się zdaje, drogą wymyślania imion i faktów (Arystoteles wspomina o *Anteusie* Agathona, autora nam całkowicie nie znanego), ale ich zasługa nie została należycie doceniona. Z drugiej strony, powodzenie tragedii

³⁴ P. Ricoeur, op. cit., t. 1, s. XXX.

³⁵ Dupont-Roc, Lallot (s. 143) dopuszczają tylko tę drugą wersję, nie dostrzegając możliwości innego odczytania.

opartych na mitach zaskakiwać może tym bardziej, że „mity są znane tylko nielicznym, a mimo to wszystkim sprawiają przyjemność” (1451b 26). Wbrew temu, czego można by się spodziewać, odwołanie do mitów wydaje się więc dodawać *mimesis* wartości.

Arystoteles podaje część wytłumaczenia tego zjawiska; do reszty doprowadzić nas może refleksja nad „mitami”. Przede wszystkim należy przyjąć, że widownię cieszy przedstawianie nie tyle może mitycznych działań, co mitycznych postaci, głównie dlatego, że ich autentyczność potwierdza tradycja. Grecy, o czym ostatnio przypomniał Paul Veyne³⁶, nie wątpili w historyczność mitycznych herosów, nawet jeśli zdarzało im się spierać co do szczegółów ich przygód. Z tego powodu właśnie fabuły, które prezentowały te tradycyjne postacie, były tak „przekonujące”. („Nie dowierzamy bowiem na ogół, że to jest możliwe, co się jeszcze nie zdarzyło, a wierzymy jako w rzecz oczywistą, że możliwe jest natomiast to, co się już zdarzyło”; 1451b 16—18). To poświadczenie istnienia, potwierdzające jednocześnie możliwość opowiadanych zdarzeń, nie sprowadza jednak mitycznych herosów do statusu konkretnych, działających jednostek, takich jak te, o których traktują kroniki, np. Alcybiadesa.

Jest bowiem przywilejem członków znakomitych rodów, że służą przykładem. Wiąże się to z ich „sławą”, pozycją pośrednią między doskonałością bogów a nikczemnością ludzi, z wyjątkowym zainteresowaniem, jakie wzbudza nieszczęście, które ich właśnie dotyka (1453a), krótko — z całym tym kontekstem, który sytuje ich niejako z definicji na wysokim poziomie idealizacji. Jako postaci rzeczywiste i „wzory” zarazem, mają zdolność przedstawiania, jaką nigdy nie będą mogły się poszczycić postaci wymyślone, choćby i najprawdopodobniejsze. Dodajmy do tego jeszcze, że „mityzm” (by użyć terminu Lévi-Straussa) już w samym właściwym sobie sposobie wypowiedzania kumuluje siłę powszechnej zgodności przekonań dotyczących prawd mitycznych. Dla mitów — o czym pisze już Platon w *Rzeczypospolitej* — charakterystyczna jest nie tylko swoista treść, ale przedtem jeszcze pewien szczególny sposób przekazu: to są te historie, które wszyscy powtarzają i co do których wszyscy są zgodni. Oczyszczone przez powtórzenia, szlifowane w niezliczonych ustnych przekazach, dopóki nie ukształtuje się z nich *topos* zbiorowej wyobraźni, mity docierają do poety wyposażone w nieodpartą siłę oddziaływania: czy są dokładnie znane, czy nie, ich ponowne opowiadanie zawsze „sprawia przyjemność wszystkim”. Działania mityczne będą więc najodpowiedniejszym przedmiotem przedstawiania na nowo [*re-présentation*]. Sytuują się bowiem gdzieś pośrodku, między anegdotyczną konkretnością pozbawioną figuralnej wartości a abstrakcyjną ogólnością, która nie angażuje emocjonalnie. Przedstawiać [*re-*

³⁶ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Éd. du Seuil, Paris 1983.

-présenter] znaczy więc tyle, co dopełniać w przekazie schematyzacji, która zaczęła się już wcześniej, także w przekazie [dire].

Zabiegi, jakich wymaga ta reartykulacja, zostały jasno opisane przez Arystotelesa. Czy trzeba podkreślać, że nie dokonują się one w otoczeniu wyłącznie przekazów ustnych? Tragediopisarz przetwarza mity, które zna po części z przekazu ustnego, ale po części oczywiście także z zapisów (czy to z epepei Homera, czy to z wersji już dramatycznych). Ma więc przed sobą bogaty i niejednorodny kompleks intertekstualny. I przede wszystkim stara się go nieco zredukować. Na początku chodzi o to, by zagęścić tę pęczniejącą i wymykającą się materię. Mity przekazywane w podaniach nie tylko występują w niezliczonych wersjach, ale także bywają wplecione jedne w drugie i tę rozwlekłą i zawikłaną narrację odnajdujemy w gatunkach o małej zdolności przedstawiania. Tematy takie jak np. wojna trojańska są zbyt bogate w epizody, by poddawać się przedstawieniu w całości. Przerastają możliwości percepcyjne i są „niełatwe do ogarnięcia w całości” (*eusunoptos*; 1459a 33). Toteż należy pochylić czoła przed Homerem za to, że wykonał część pracy, ograniczając swój temat do jednego tylko momentu wojny trojańskiej (1459a 31). Tym rezygnacjom ilościowym musi jednak towarzyszyć systematyzacja, która dopiero pozwala przeciwstawić intrygę tragedii otwartej strukturze mitów, kroniki i złych epepei. W dziele poetyckim opowieść powinna „obejmować jedną, całą i skończoną akcję” (1459a 18).

Ogólnie rzecz biorąc, owa schematyzująca redukcja ma za zadanie wydobyć na plan pierwszy istotny przedmiot przedstawiania, ale też i umożliwić — co podkreśla P. Ricoeur — jego niezakłóconą recepcję. Rzeczywiście narracja poetycka, jako re-narracja, przesuwając zawsze ognisko zainteresowania. Odbiorca dzieła, zamiast starać się odgadnąć zakończenie, śledzi sposób, w jaki poszczególne elementy opowieści zmierzają do z góry wiadomego celu. Dzięki temu recepcja utworu jest czymś więcej niż oczekiwaniem rozwiązania, uwaga obejmuje całość narracyjnej figury, a emocjonalne zaangażowanie intelektualizuje się. Wreszcie trzeci aspekt poetyckiej artykulacji to przekładanie na sposób dramatyczny tego, co dane w sposobie narracyjnym, czystym lub mieszanym. Odnajdujemy tu modalną *mimesis* Genette'a, ale w kontekście przetwarzania tradycji, wypowiedzianej jej na nowo. Warto w rzeczy samej z tego punktu widzenia rozważyć stwierdzenie Arystotelesa, że „poeta powinien mianowicie jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą” (1460a 8). Narracja sama w sobie nie jest gorsza jako sposób przedstawienia (kontekstu tradycyjnego) niż dramat. Jest gorsza tylko wtedy, kiedy służy niewczesnemu ujawnianiu się ukonkretnionego nadawcy. Tymczasem to właśnie zagraża w poezji, w której głos jednostki stylizuje zasoby narracyjne społeczności. To wielka pokusa dla poety przedstawić siebie w miejsce

mitycznych bohaterów, których ma przedstawiać — „naśladować”. Nic podobnego natomiast nie mogłoby się zdarzyć w świecie tradycyjnej literatury ustnej: zbiorowy podmiot wypowiedzania, nieokreślona i nieuchwytna przynależność wypowiedzi niezawodnie chronią przed jakąkolwiek indywiduacją.

W obszarze poezji natomiast — a traktat Arystotelesa uznaje, że jego granica została raz na zawsze przekroczona — to właśnie reartykulacja w sposobie dramatycznym pozwala skutecznie ukryć podmiot wypowiadający się za podmiotami przedstawionymi. Dochodzi do tego jeszcze sprawczy charakter słowa postaci w mowie niezależnej. W dialogu rozwija się, w całym ciągu dramatu, pewna illokucyjna interakcja, która choć przedstawiona wcale nie przestaje determinować następujących po sobie zdarzeń — groźby, błagania, przepowiednie, rozkazy itd. Postać dramatu nie może działać, nie mówić, ani mówić, nie działając. Akcja mitycznej opowieści jest tu przedstawiona przez ciąg efektów illokucyjnych.

Raz jeszcze wartości przedstawiane stają się w dziele wartościami przedstawiającymi. Zjawisko to daje się obserwować na wszystkich poziomach poetyckiego podporządkowania. Każdy z nich odsyła jakby w dwóch kierunkach: po pierwsze od dzieła do rozmaitych artykulacji wstępnych, jak kod wartości rytmicznych, kod wartości praktycznych, schematyzacja mitycznych protagonistów itd.; po drugie, od siebie do którejś innej warstwy artykulacyjnej, np. układ rytmów i układ aktów illokucyjnych przedstawiają — w sposób nieizomorficzny — strukturę intrygi. Zależnie od tego, który kierunek weźmiemy pod uwagę, tak albo inaczej określimy funkcję każdego z poziomów utworu.

Reguła ta stosuje się nawet do intrygi: w pierwszym przypadku intryga jest przedstawieniem tradycyjnej (mitologicznej) artykulacji, w drugim — jest przedstawiana przez własną *lexis*. A jeśli można ją uznać za ostateczne *signifié* całej poetyckiej konstrukcji, to dlatego, że tym, co ona przedstawia, jest pewien proces przedstawiania. Działanie rzeczywiste dające się przedstawić to przedstawianie przez bohatera tragicznego wydarzeń z własnego życia.

Do takiej wzorowej struktury narracyjnej dochodzi się drogą kolejnych uściśleń, z których według Arystotelesa ma wynikać niezawodna, zawsze angażująca odbiorcę intryga dramatyczna. Arystoteles przyjmuje hipotezę, że istnieją pewne powszechnie wzruszające rodzaje postaci i działań. Zakłada także, że wszelki *mythos* ukazuje jakąś zmianę stanu (co wyklucza możliwość poetyckiego przedstawiania esencji niezmiennych). W porządku spraw ludzkich ta zmiana stanu może być tylko przejściem z nieszczęścia w szczęście lub ze szczęścia w nieszczęście (rozdz. 13). W rzeczywistości tylko w tym drugim przypadku może ona wywołać wzruszenia naprawdę tragiczne — pod warunkiem, że klęska spotyka bohatera „nie z powodu nikczemności, ale ze względu

na jakieś wielkie zbłądzenie" (1453a 15). Postępowanie bohatera nie powinno bowiem wywoływać ani potępienia, ani odrazy. Litość np. „wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego" (1453a 4), a nie godnego potępienia. Ze względu na litość właśnie — decydującą o utożsamieniu się odbiorcy z bohaterem — losem tego ostatniego jest nieświadomość; „zbłądzenie" (*hamartia*) zakłada omyłkę, zapomnienie, zaślepienie. Bohaterem kieruje nie jego świadome, osobne „ja", ale ślepe przeznaczenie, którego wyroki mogą dotyczyć każdego — i to otwiera pole *sympatii*, czyli współczucia. Ta sama zasada każe nadać tragicznemu rozwiązaniu formę wyjawienia [*révélation*] — w rzeczy samej tylko tak można sobie wyobrazić zmianę stanu nieświadomości: jednym ruchem *mythos* zarazem strąca w nieszczęście i wynosi ku poznaniu. W nie mniejszym stopniu wpływa na kształt intrygi zamiar wywołania „trwogi", jaką „wzbudza w nas (...) nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny" (1453a 5). Gdzie indziej³⁷ starałem się wykazać, że „trwoga" towarzyszy kontemplacji jakiejś formy koniecznej — tutaj losu nieświadomości.

I ten efekt wymaga precyzyjnego konstruowania fabuły, ponieważ nieszczęście tym bardziej nas porusza, choćbyśmy je uważali za absurdalne, im bardziej wydaje się nie do uniknięcia. Z efektów patetycznych, które ma osiągnąć poetycki przekaz, łatwo już wyprowadzić szczególne intrygi. Aby odbiorca odczuwał „litość", musi być w dramacie „*pérypetia*", czyli „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci" (1452a 22; zmiana — zauważmy — raczej w sferze oceny działań niż samych działań). Aby wywołać „trwogę", potrzebne jest „rozpoznanie" formy nieszczęścia, czyli „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia" (1452a 29). Ponieważ każda interesująca *pérypetia* musi zawierać element rozpoznania, te dwa momenty narracyjne często są jednym i tym samym. Odnajdujemy tu, zastosowaną do akcji, czyli ludzkich działań, mimetyczną zasadę przechodzenia od obcości do poznawczego odzyskania przedmiotu.

Osią fabuły jest więc pewien proces poznania, który być może stanowi ostateczne *signifié* przedstawieniowej konstrukcji, ale przede wszystkim wskazuje jej właściwą interpretację. Tutaj ludzkie — humanistyczne — wartości, do których zmierza *mimesis*, ukazują się wyraźnie i określają całą poetycką reartykulację. W momencie kulminacji tragizmu bohater uświadamia sobie boleśnie rozdział między pozorną przypadkowością jego czynów a ich ujęciem (artykulacją) w formie koniecznej. I jeśli było to od razu ujęcie werbalne — jak w przypadku wypowiedni z *Króla Edypa* — ogląda znaczący bieg zdarzeń swojego życia odbity w słowie, które zawsze go poprzedzało. Paradoksalnie, to

³⁷ L. Jenny, *La Terreur et les signes*. Gallimard, Paris 1982, s. 58—61.

właśnie kontemplując nieludzkość tego ujęcia, może zdać sobie sprawę ze swojego człowieczeństwa. Tak *mythos* staje się narzędziem ucłowieczenia; ucłowieczenia bohatera, który znajduje swoje człowieczeństwo, przedstawiając sobie to, co łączy losy jego i wszystkich innych ludzi; a także ucłowieczenia odbiorcy dzieła. Przejście od jednego do drugiego następuje łatwo, nie tylko dlatego, że bohater ma status człowieka „pośredniego”, ale też dlatego, że daje przykład i wzór działania przedstawiającego. On pierwszy przedstawia sobie swoją historię i — niejako z wnętrza fabuły i mitu — zachęca i przygotowuje do kontemplacji budzącej trwogę formy tej historii. I tu zaczyna się „teatr”, który jak widać, może realizować się w sferze czystej myśli i rozciągać na niezliczonych odbiorców dzieła.

Tragedia stanowi więc „układ przedstawiający” rozbudowany do granic możliwości. Stąd bierze się jej teoretyczna, czy metapoetycka wartość, uzasadniająca fakt, że Arystoteles przypisuje jej w swoim traktacie o tyle większe niż innym gatunkom znaczenie. Analiza tragedii objaśnia pewien rodzaj poetyckości w ogóle, polegający — co teraz już widać — zawsze na przetworzeniu jakiejś wcześniejszej, wstępnej artykulacji; wartości etyczne, wstępnie przyporządkowane różnym rytmom, manifestują się przez ściśle określone układy metrów skojarzone z nazywaniem, które z kolei zyskuje na tym połączeniu właściwy odcień znaczeniowy. W podobny sposób znaczące stają się wartości praktyczne, wcześniej wyrażone w tradycji, a teraz zobrazowane w fabule, która ujawnia ich ludzki sens. Na obu tych poziomach preartykulacja dana w kulturze domaga się dopracowania. W istocie rzeczy bowiem, chociaż to właśnie w tych wielkich, generalnych rozróżnieniach postaw emocjonalnych i praktycznych sposobów postępowania wyraża się to, co ludzkie, dla jednostki owa wstępna artykulacja nabiera rzeczywistego sensu dopiero dopełniona przez doświadczenie przedstawienia; doświadczenie, w którym najpierw trzeba oderwać się od kulturowej oczywistości, aby następnie przywołać ją w postaci przeobrażonej i pełniejszej, w postaci przedstawienia. Tak więc kultura nie może być przeżywana w sposób naturalny — zanim stanie się prawomocna, musi zostać przetworzona i odtworzona w trakcie pewnej skomplikowanej operacji przeprowadzonej według zasad sztuki, które określa poetyka.

Pozostaje zapytać o wartość takiego modelu poza kontekstem, w którym się zrodził. Czy o tak rozumianej „poetyckości” rzecz można — jak powiedziano o micie — że „mówi po grecku” w tym sensie, że tłumaczy się szczególnymi własnościami konkretnego języka? Wiadomo, że podobny zarzut postawiono logice Arystotelesowskiej³⁸ i rzeczywiście pewne cechy greckiej morfologii — np. istnienie *strony pośred-*

³⁸ Co z kolei spotkało się z krytyką Ernsta Cassirera w *Filozofii form symbolicznych*.

niej — skłaniają niejako podmiot mówiący do refleksyjnego powracania do własnej czynności, co być może stanowi zapowiedź *mimesis*. Poezja byłaby w takim razie — by posłużyć się, w nieco radykalniejszej postaci, formułą Paula Valéry — „rozwiniciem niektórych własności mowy”. Ale jeśli tak, to narzuca się stwierdzenie, że wiele jest języków „mówiących po grecku”. O ile szczególne formy schematyzacji poetyckiej są rozmaite i zmienne, o tyle zasada przetwarzania pewnej wstępnie uporządkowanej całości wydaje mi się całkiem ponadkulturowa. Właściwie zaś można zapytać, czy nie charakteryzuje ona wszelkiej literatury utrwalającej w piśmie i krytycznie ukonkretniającej dziedzictwo kulturowe przekazów tak ustnych, jak już tekstowych. Figuralny dystans i usystematyzowanie znamionowałyby wówczas zerwanie z tradycyjnym sposobem wypowiedzania: — dystans wydobywa aporie przekazu kulturowego (a nie tylko mitologicznego sposobu wypowiedzania, jak dowodzi Pascal Boyer), usystematyzowanie zaś nadaje temu paradoksalnemu przekazowi formę uchwytną dla jednostki (podczas gdy tradycja zdaje się na wiecznie zawieszony, bo nieskończenie rozdrobniony sens swoich wypowiedzi). Efektem takiego zamknięcia formy byłoby ukształtowanie się podmiotu wypowiadającego, nieredukowalnego do głosu mitów. Zrazu podmiot ten, jak widzieliśmy, jest traktowany jako kłopotliwy element, który mąci przejrzystość przedstawienia. Arystoteles stara się sprowadzić go do roli zręcznego i niewidocznego technika konstruktora poematu, ale choć został powołany tylko do poetyckiego przetwarzania tego, co dane — czekają go jeszcze ciekawsze przygody.

Inna krytyka Arystotelesowskiego modelu mogłaby dotyczyć jego racjonalizmu. Czyż nie mamy tu do czynienia z „poetyką filozofa”, który pojmuje swój przedmiot jako proces poznawczy opanowany od początku do końca i podporządkowany technicznym procedurom w każdym szczególe? Czy nie należy przeciwstawić jej poetyki „entuzjazmu”, dopuszczającej natchnienie i nie zawierającej recept? Oznaczałoby to jednak, jak sądzę, że zapominamy o dwóch rzeczach: po pierwsze, że „entuzjazm” także ma swoje techniki; po drugie, że Arystoteles oddaje, co jej, poetyckiej licencji. Widzi dla niej miejsce nawet w niektórych strategicznych punktach *mimesis*; weźmy figuralną „obcość” czy perypetię fabuły. To prawda, że na koniec owo nieuładzenie zostaje doskonale zasymilowane przez formę dzieła; sublimuje, by użyć terminu z psychoanalizy. I to prawda, że można by zapewne znaleźć podstawy poetyki o zupełnie innym nastawieniu w tekstach od Jona Platona³⁹ po *O wzniosłości* Pseudo-Longinusa. Jednak poetyka taka nie daje się wyłożyć i wynika to z samej jej istoty. Jest skazana na egzystencję utajoną, rozproszoną w aluzjach filozofów i poetów i wyrzutach sumienia

³⁹ Zob. J. - L. Nancy, *Le Partage des voix*, Galilée, Paris 1982, s. 61—68.

poetyków. Stanowi jednak zbawczy kontrapunkt dla poetyki rozumu i przypomina, że nie ma katarskiego uwięzienia [*liaison cathartique*] bez ryzyka — i obietnicy — ekstatycznego wyzwolenia [*déliaison extatique*]. Między tymi dwoma biegunami zawiera się to wszystko, co — wciąż jeszcze — nazywamy poezją.

Przełożył Wojciech Maczkowski