

Jerzy Danielewicz

Arystotelesowskie składniki tragedii a projekt wykonawcy w dramacie greckim

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (39), 93-105

1978

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.

Jerzy Danielewicz

**Arystotelesowskie składniki
tragedii a projekt
wykonawcy w dramacie
greckim**

W opisie konstruowania dzieła literackiego (tragedii), zawartym w Arystotelesowskiej *Poetyce*, dostrzega się współcześnie szereg refleksji zbliżających ten traktat do niektórych aktualnych dziś kierunków myślenia o literaturze. Dotyczy to m. in. problematyki stosunku nadawcy do założonego odbiorcy w procesie tworzenia poetyckiego¹. Na marginesie szerszej dyskusji nad prawomocnością teatralnej teorii dramatu wobec istnienia stopniowalnej dyspozycji wykonawczej w każdej wypowiedzi literackiej zagadnienie to rozszerzył ostatnio Jerzy Ziomek² o nowy aspekt, który dotychczas nie był uwypuklany, a w każdym razie stawiany z taką ostrością przez badaczy Arystotelesa: istnienie w *Poetyce* rozważań na temat projektu wykonania dzieła oraz możliwości wykorzystania sytuacji wykonawczej dla współokreślenia gatunku. Wychodząc od inspirujących tez

Aktualność
Arystotelesa

¹ Por. M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 11—14.

² W artykule pt. *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977, s. 73—92. Por. tegoż autora *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. „Teksty” 1976 nr 2, s. 14 i n.

Perspektywa
wykonawcza
w greckim
dramacie

współczesnego teoretyka literatury, chciałbym dorzucić do nich parę własnych uwag z pozycji filologa klasycznego dla rozwinięcia i uściślenia tego niezmiernie, i to chyba nie tylko z historycznego punktu widzenia, ciekawego tematu.

Habitualna obecność wykonawcy w tragedii była dla Arystotelesa rzeczą uświadamianą i na tyle oczywistą, że nie wymagającą specjalnego podkreślenia; stąd też interesujące nas tu stwierdzenia nie tworzą osobnego rozdziału. Być może wiąże się to z faktem, że spojrzenie „reżysersko-aktorskie” tkwiło głęboko w tradycji dramatu greckiego; do końca V w. p.n.e. reżyserami widowiska byli autorzy, którzy początkowo odtwarzali nawet główne role w swoich sztukach.

Zagadnienie projektowania sytuacji wykonawczej potrąca Stagiryta mimochodem w rozdz. 9 *Poetyki* (1451 b 35—38) w paradoksalnym nieco kontekście omawiania fabuł o nadmiernej epizodyczności, uznanych jednoznacznie za najgorsze:

„Epizodyczną zaś nazywam fabułę, w której części epizodyczne następują po sobie nie według prawdopodobieństwa lub konieczności. Akcje tego rodzaju stosują marni poeci z własnej woli, dobrzy zaś przez wzgląd na aktorów; bo pisząc dla nich sztuki konkursowe z fabułą rozciągniętą ponad jej pojemność, często muszą zmieniać kolejność przedstawianych zdarzeń”³.

Dla naszych rozważań ważne jest sformułowanie mówiące o tworzeniu przez dobrych poetów sztuk nadmiernie obfitujących w elementy epizodyczne

³ Zmodyfikowaną wersję przekładu pióra T. Sinki (*Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos. Przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył.*, Wrocław 1951, s. 21. BN II 57) opieram na najnowszym komentarzu naukowym do Arystotelesowskiej *Poetyki*: G. F. Else: *Aristotle's Poetics: The Argument*. Wyd. 3. Cambridge (Mass.) 1967, s. 327. Podstawą przekładu było wydanie oksfordzkie tekstu *Poetyki: Aristotelis de arte poetica liber, recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. Kassel. Oxonii 1965.

przez wzgląd na aktorów (*diá toús hypokritás*)⁴. Powody, dla których wykonawcy ról lubią fabuły epizodyczne czy też domagają się ich, mogą być różne, najprawdopodobniejszy jest tu jednakże moment opisu aktorskiego. W sztukach przyciągających w mniejszym stopniu uwagę widowni zwartą konstrukcją fabuły więcej miejsca pozostaje dla czyścgo aktorstwa.

Zanalizowany urywek *Poetyki* skłania nas wstępnie do ogólniejszego przypuszczenia, że koncepcja projektu wykonania związana jest u Arystotelesa z szeregiem wyodrębnionych przezeń elementów konstytutywnych tragedii (rozumianej w interesujących nas miejscach — co jest niezmiernie ważne dla prawidłowego odczytania intencji autora — jako sztuka czy proces tworzenia dzieła tragediowego). Projekt ów determinuje działanie poetyckie już na pierwotnym i podstawowym szczeblu — poziomie fabuły (*mythos*) i sięga poziomu *leksis* — nadawania określonego kształtu słownego partiom dialogowym dramatu⁵ W tej sytuacji nie można ograni-

Już na poziomie
najniższym

⁴ Ewentualność pisania sztuki „pod aktora” przez dramaturgów uważa za prawdopodobną E. W. Handley (*The Dyskolos of Menander*. Ed. by... Cambridge 1965, s. 27), biorąc za punkt wyjścia wypowiedź Arystotelesa o jednym z najsławniejszych w jego czasach aktorów — Teodorosie (*Polít.* 7, 15; 1336 b 27—31): „Może też i słusznie postępował aktor tragiczny Teodoros, który nigdy nikomu, nawet najsłabszym aktorom, nie pozwalał występować przed sobą na scenie, ponieważ — mawiał — pierwsze wrażenie słuchowe najsilniej się u widzów utrwała” (przeł. L. Piotrowicz). W odniesieniu do komedii Menandra *Samijka* problem pisania konkretnej roli w sposób umożliwiający popis aktorski wysunął też S. Dworacki (*Technika dramatyczna Menandra*. Poznań 1975, s. 118 wraz z przyp. 151). O dominacji aktorów w IV w. p.n.e., sprowadzającej dramaturgów do roli „autorów libretta”, mówi wyraźnie Else (*op cit.*, s. 490).

⁵ *Leksis* oznacza u Arystotelesa zarówno produkt czynności, jak i samą czynność; por. Else: *op. cit.*, s. 237: „*leksis does not mean simply the inventory of words used in the*

czać — jak to czyni J. Ziomek⁶ — rozważań nad uwzględnionym przez Arystotelesa projektem wykonania wyłącznie do elementów *opsis* i *melos*; dwa te składniki — jakkolwiek niewątpliwie słusznie wyodrębnione — wiążą się wszak z pozostałymi całym systemem współzależności.

Mówiąc o działaniach apelujących do słuchu, należy koniecznie obok *melos* (*melopoïa*) wymienić *leksis*. Oba te pojęcia łączy sam Arystoteles w rozdz. 6 *Poetyki* (1449 b 34—35), klasyfikując je wspólnie w rzędzie środków naśladowania. Tworzą one dopełniającą się parę, obejmując swym zakresem całość tragedii: *leksis* odnosi się do partii mówionych, *melos* — do partii śpiewanych dramatu. Nieuświadomienie sobie tego faktu prowadzi do znamiennych nieporozumień interpretacyjnych. Ważne jest zwłaszcza stwierdzenie, że termin *melos* — „śpiew” (Sinko) obejmuje swoim zasięgiem zarówno melodię, jak i słowa, a także organizację rytmiczną wypowiedzi śpiewanej⁷. W zakres *melopoïi* (dosł. tworzenia pieśni) — choć Arystoteles nie daje na to konkretnych przykładów, uważając zastosowany termin za sam przez się zrozumiały — wchodzi zatem również, podobnie jak w wypadku bogato egzemplifikowanej *leksis*, zagadnienia wyartykułowania fabuły w najbardziej odpowiednim dla danego miejsca języku. Dramat jest dla Arystotelesa prezentacją ludzkich działań, a działania te uzewnętrzniają się w słowie — wraz z jego odmianą śpiewaną.

W jednym wypadku, wyjątkowym co prawda, bo nie zakładającym wymaganej na mocy definicji tragedii sytuacji wykonawczej (działania aktorów na

Melos, czyli śpiew

poem, but the principles that guide the poet in choosing and «composing» his words”.

⁶ Zob. Ziomek: *Projekt wykonawcy...*, s. 84 n.: *Ópsis i mélos* — to wszelkie działanie apelujące do wzroku i słuchu. To właśnie projekt wykonania”.

⁷ Por. Else: *op. cit.*, s. 223, przyp. 6, s. 236 i n., 278.

scenie), element *leksis* zyskuje nawet w omawianym zakresie przewagę nad *melopoia*. Pod koniec rozdz. 6 *Poetyki* (1450 b 18—19), analizując związki między sztuką poetycką a działaniem *opsis*, bierze Arystoteles przez moment pod uwagę wykonawcę nietypowego — nie aktora, lecz czytelnika: „Przecież tragedia działa i bez przedstawienia na scenie, i bez aktorów” (Sinko). Arystoteles myśli tu oczywiście o głośnym czytaniu⁸ (gdyż czytanie ciche nie było jeszcze wówczas znane), co warte jest odnotowania o tyle, że przy takim sposobie lektury dyspozycja wykonawcza „tkwiąca” w dziele dramatycznym realizowała się pełniej niż w wypadku właściwego czasom nowożytnym czytania cichego.

Systematyczne uwzględnianie (nie mające jednak w *Poetyce* miejsca) ewentualności istnienia wykonawcy „zastępczego” w postaci czytelnika zmieniłoby w sposób istotny hierarchię ważności elementów *leksis* i *melos* w interesującym nas aspekcie, która w wypadku dramatu epoki klasycznej (V w. p.n.e.) faworyzowała niewątpliwie *melos*, a zatem czynnik w praktyce niemożliwy do pełnego odtworzenia w procesie odbioru czytelniczego. Należy pamiętać, że projektując partie meliczne dramaturg antyczny myślał nie tylko o działaniach apelujących do słuchu, ale również o efektach z dziedziny kinezyki. Rytm pieśni chóru, wchodzący, jak wspomniałem, w zakres *melopoi*, stanowił zarazem partyturę choreografii. Zastosowanie np. anapestów w parodosie, charakterystyczne dla starszej tragedii greckiej (por. *Błagalnice*, *Persowie* i *Agamemnon* Ajschylosa oraz *Ajas* Sofoklesa), zdeterminowane było planowanym charakterem wejścia chóru (stopy anapestyczne dyktowały rytm marszowy). Na długość wejściowych pieśni chóru wpływały elementy proksemiki (pieśń musiała trwać tak długo, by chór zdążył przema-

Rytm wiersza
partyturą
choreografii

⁸ Por. G. M. A. Grube: *The Greek and Roman Critics*. London 1968, s. 76, przyp. 2.

szerować na orchesterę i przyjąć na niej odpowiedni układ). W zacytowanych wyżej tragediach Ajschylos i Sofokles każą chórowi wygłosić ok. 40—65 dymetrów anapestycznych, co pozwala wręcz obliczyć zaplanowaną przez tych dramaturgów długość marszu choreutów: musiała ona wynosić przeciętnie 200 kroków (jeden dymetr obejmował cztery stopy), z czego wysnuwa się wniosek⁹, iż zajęcie przez chór ustalonej pozycji (*stasis*) poprzedzone było okrążaniem przezeń orchestry.

Trzy formy
wygłaszania

Dokonywany przez autora wybór metrum dla danej partii utworu decydował z kolei o sposobie jej wygłaszania, który w praktyce aktorskiej sprowadzał się do trzech zasadniczych form¹⁰: wypowiedzi mówionej bez akompaniamentu muzycznego (trymetry jambiczne), recytatywu, tj. mówienia z towarzyszeniem instrumentu (tetrametry i jamby wplecione w systemy liryczne) oraz śpiewu (metra liryczne).

Wszystkie tego rodzaju zabiegi dramaturgiczne „ze względu na wykonawcę” w zakresie *melos* traciły zasadniczo rację bytu w wypadku pojawiających się już na początku wieku IV p.n.e. tragediach „anagnostycznych”, tj. przeznaczonych w większym stopniu do czytania niż odegrania na scenie¹¹. Arystoteles nie zajmuje się w *Poetyce* tą odmianą dramatu, choć jest mu ona oczywiście znana; w *Retycyce* (ks. 3, rozdz. 12, 1413 b 12 i n.) wymienia przykładowo popularnego dramatopisarza — „anagnostyka” Chajremona (w *Poetyce* wspomina o tymże autorze z innego powodu).

Dramat „książkowy” umniejszał również rolę dosłownie rozumianego *ópseos kosmos* (aspektu wi-

⁹ Zob. A. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*. Wyd. 2. Oxford 1973, s. 242.

¹⁰ Pickard-Cambridge: *op. cit.*, s. 156 i n.

¹¹ Por. H. J. Rose: *A Handbook of Greek Literature*. London — New York 1965, s. 211.

zualnego przedstawienia). Autor nie mógł liczyć na możliwość dookreślenia wypowiedzi na scenie przy pomocy takich elementów parawerbalnych, jak gestyka, maska postaci, rekwizyty, dekoracje¹². Zdany był na wyobraźnię czytelnika, podsyconą większą plastycznością opisów (naoczność opowiadania była dotąd charakterystyczną cechą tzw. *rheseis angelikaí*, relacji posłańców o wydarzeniach pozascenicznych). Wyobraźni od tragediopisarza — by powrócić do tematu związku między składnikami tragedii a projektem wykonania — żąda w *Poetyce* Arystoteles (rozd. 15, 1454 b 15—18 i rozdz. 17, 1455 a 22—30)¹³. Prowadzi nas to do podjęcia problematyki związanej z *opsis* u tego autora. Zaczniemy od przyznania racji Ziomkowi, że element ów *jest* w istocie projektem wykonania i *jest* działaniem apelującym do wzroku (zgodnie z etymologią samego terminu), czyniąc wszakże drobne zastrzeżenie: jeśli projektu sytuacji wykonawczej dopatrujemy się w układzie komunikacyjnym dzieła¹⁴, a więc jeśli obiektem naszego zainteresowania jest wyłącznie wykonawca *wpisany w dzieło*¹⁵, Arystotelesowska *opsis* okaże się niekiedy pojęciem szerszym, wykraczającym poza kompetencje autora. W jednym ze swych znaczeń jest *opsis* po prostu efektem wizualnym, osiągniętym w trakcie przedstawienia przy pomocy maski i kostiumu¹⁶ (wówczas i nadrzędnemu pojęciu tragedii należałoby odpowiednio przyznać zmodyfikowany sens struktury realnego spektaklu). Z takim zastosowaniem terminu *opsis* spotykamy się w rozdz. 14 *Poetyki* (1453 b 1—9), który rozpoczyna się krytyką osiągania efektu tragedio-

Tragedia —
realny
spektakl

¹² Por. I. Sławińska: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976, s. 227.

¹³ Zob. Sinko: *op. cit.*, s. 33 i 35 i n.

¹⁴ Por. Ziomek: *Projekt wykonawcy...*, s. 78.

¹⁵ Zob. Ziomek: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*.

¹⁶ Else: *op. cit.*, s. 233 n. (wraz z przyp. 44) i 409 i n.

wego przy pomocy środków nie mających nic wspólnego z właściwą tragedią (w przekładzie T. Sinki *opsis* oddawana jest jako „wystawa sceniczna”):

„Można wprawdzie litość i trwogę wywołać za pomocą wystawy scenicznej, ale mogą się one też wyłonić ze samego układu zdarzeń, i to jest przedniejsze i godniejsze lepszemu poety. (...) Wywołanie zaś tych wrażeń za pomocą wystawy scenicznej jest sposobem mniej artystycznym, bo wymaga zewnętrznych środków i wydatków”.

Wyrażeniem „zewnętrzne środki i wydatki” tłumaczy Sinko występujący w oryginale termin *chorégia*, czyli pokrywanie kosztów wystawienia chóarów, w skład którego wchodziło zaopatrzenie chóreutów w *kostiumy i maski* (zabudowa i urządzenie sceny nie należały do obowiązków chorega). Omawiana kategoria *opsis* pozostaje w większym stopniu domeną producenta strojów dla aktorów (*skeuopoiós*) niż poety, a zatem — stwierdza Arystoteles w innym miejscu *Poetyki* — „jest bardzo daleka od sztuki poetyckiej i najmniej z nią ma wspólności” (rozdz. 6, 1450 b 17 i n.; przekł. T. Sinki).

Przytoczone zdania, służące powyżej jako argument ograniczający nasze prawo do jednoczesnego objaśniania *opsis*, nie przekreślają jednakże zasadności traktowania tego składnika w sposób proponowany przez J. Ziomka — i to z kilku powodów. Stwierdzenie Arystotelesa jest w analizowanym wypadku przejaskrawione, istniała bowiem zawsze wspólna płaszczyzna działania autora dramatu i scenografa. Elementarna zależność tego ostatniego od poety polegała na obowiązku uwzględniania „didaskalii wewnętrztekstowych” w sposób niesprzeczny z intencją autora sztuki. Rozpatrując problem z perspektywy odautorskiej, widziałbym w nim jeszcze jeden element należący niewątpliwie — wbrew oświadczeniu Arystotelesa — do sztuki dramaturgicznej w jej antycznym wydaniu. Wielokategoryjny kod stosowany w spektaklu teatralnym zakładał możliwość dublowania informacji przy pomocy róż-

nych systemów znakowych (przykład: maska i słowo). Wiadomo¹⁷, że maska tragiczna wykluczała stosowanie mimiki (praktykowana niekiedy w nadających się do tego okolicznościach zmiana maski nie rozwiązuje sprawy). Słowa, jakie poeta kazał wypowiadać aktorowi, wsparte odpowiednim gestem (np. zasłaniania twarzy w momencie odgrywania płaczu), pozwalały znaleźć wyjście z sytuacji nie zawsze możliwej do pełnego oddania środkami stojącymi do dyspozycji *skeuopoios*.

Gestyka i kinezyka to problem, któremu Arystoteles poświęcił dość dużo uwagi w rozdz. 26 *Poetyki*. Zawarte tam krytyczne obserwacje dotyczą jednak głównie *praktyki* aktorskiej. Z przyjętego przez nas punktu widzenia ważny, choć niejednoznacznie interpretowany przez badaczy¹⁸, jest *passus* z rozdz. 17 (1455 a 29—34)¹⁹, w którym Arystoteles mówi o „stosowaniu się do wymagań ról” ze strony poetów. A. Pickard-Cambridge dopatruje się w analizowanym miejscu sugestii projektowania *opsis*: dramaturg powinien tak kształtować tekst, by w jego realizacji scenicznej aktor grający daną postać mógł wydobyć zeń — poza ekspresją słowa — propozycję określonego *gestu*²⁰.

Tekst
propozycją
gestu

Szczególnie interesujący jest dla nas zarysowany powyżej drugi, głębszy sens *opsis*, który pozwala mó-

¹⁷ Por. uwagi Pickarda-Cambridge'a (*op. cit.*, s. 173 i n.).

¹⁸ Por. Else: *op. cit.*, s. 489 i n.

¹⁹ Zatytułowany przez T. Sinkę (*op. cit.*, s. 36) „Przejęcie się psychologią osób”.

²⁰ Pickard-Cambridge: *op. cit.*, s. 174: „*The importance which the Athenians attached to gesture is illustrated by Aristotle's precept that the poet should not only keep the scene before his eyes in composing his play, but should also, if possible, include the gestures in his composition, and so make the demonstration of passion or feeling by his characters convincing*”.

wić o bezpośredniej przydatności Arystotelesowskiego pojęcia do rozważań na temat projektu wykonania tragedii. Mówiąc o postulowanej przez Arystotelesa *wyobraźni* tragediopisarza, miałem na myśli ten właśnie aspekt zagadnienia. Arystotelesowska koncepcja postaci wprowadzanych przez autora sztuki mieści w sobie zarazem niezbywalnie ideę ich wyglądu (rozd. 15, 1454 b 15—18) czy zachowania na scenie. Autor musi mieć wizję zdarzeń mających się rozegrać przed oczyma widzów: przewidywać miejsca, w jakich będą się znajdować postaci w poszczególnych momentach przedstawienia, kierunek ich poruszania się, obecność lub nieobecność na scenie w danej chwili (rozd. 17, 1455 a 22—30). Jest to *conditio sine qua non* wszelkiego dramtopisarstwa. Dramaturg swoim aktem twórczym przekracza granicę dzielącą potencjalne istnienie niezindywidualizowanego typu od jego wcielenia w postać konkretną (Agamemnona, Edypa, Antyfony) ²¹. Odtąd, podobnie jak w przedstawieniu charakterów i konstruowaniu fabuły, również przy zakładaniu określonego wyglądu postaci podlega autor nieuchronnie zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności.

W świetle poczynionych wyżej uwag nad Arystotelesowskimi składnikami tragedii i ich związkiem z projektem wykonania zastanówmy się z kolei, na ile sytuacja wykonawcza, zwłaszcza sygnalizowana terminami *opsis* i *melos*, służyła w *Poetyce* jako czynnik współokreślający gatunek ²². Wymaga to przy-

Wyróżnianie
gatunku

²¹ Por. Else: *op. cit.*, s. 234.

²² Nawiązuję w tym miejscu dyskusyjnie do następujących stwierdzeń J. Ziomka (*Projekt wykonawcy...*, s. 85): „Arystoteles objaśniał funkcje *opsis* i *mélós* na przykładzie tragedii jako gatunku najszlachetniejszego, ale odnosił je do literatury w ogóle. O epopei pisał dosłownie, że «powinna mieć te same rodzaje, co tragedia» (XXIV, 1), różnić się zaś długością i metrem (XXIV, 3). Można domniemywać, że udział *opsis* w epopei był mniejszy, *mélós* natomiast zajmował w niej poczesne miejsce”.

pomnienia miejsc mających znaczenie dla naszego ustosunkowania się do tej kwestii. W początkowej części rozdz. 24 (1459 b 7—12) znajdujemy słowa:

„Dalej, epepeja powinna mieć te same rodzaje, co tragedia, bo musi być albo prosta, albo zawikłana, etyczna (oparta na charakterach), albo patetyczna (pełna cierpień). Także jej składniki muszą być te same, co w tragedii, z wyjątkiem śpiewu i wystawy scenicznej, bo i epepeja potrzebuje perypetyj, poznań i cierpień. Wreszcie sposób myślenia i wyraz muszą być piękne” (przeł. T. Sinko).

Jak wynika z przytoczonego w przekładzie tekstu, „rodzaje” (*eide*), które epika powinna dzielić z przyjętą za wzór strukturalny tragedią, dotyczą — podobnie, lecz nie całkowicie indentycznie jak w rozdz. 18 — dominujących właściwości fabuły. *Opsis* i *melopoiia* wymienione zostają nie z okazji omawiania „rodzajów”, lecz (że spodziewanym nawiązaniem do znanych „jakościowych” *mória* z rozdz. 6) w trakcie ogólnikowego wzmiankowania *składników* (czy części — *mere*) wspólnych obu gatunkom. Tak czy owak wszakże — nie można zaprzeczyć — sytuacja wykonawcza „zapowiadana” słowami *melopoiia* i *opsis* brana jest przez Arystotelesa pod uwagę i można, jak to czyni J. Ziomek²³, uznać jej znaczenie w *Poetyce* dla współokreślenia gatunku. Nie zgodziłbym się tylko z opinią, iż Arystoteles odnosił dwa wspomniane składniki do literatury w ogóle, a do eposu w szczególności. Wśród pośrednio przywoływanych na pamięć w rozdz. 24 (w kontekście przysparzającym wiele trudności interpretacyjnych²⁴) części składowych tragedii pożądanym w eposie akcentowany jest brak właśnie dwóch najbardziej nas interesujących pojęć.

Tak więc jeśli *opsis* i *melos* według ustaleń *Poetyki* współokreślają gatunkowo epos — w tym wypadku przeciwstawiony tragedii — to tylko poprzez swoją

Uzasadnienie
wyższości
tragedii

²³ *Projekt wykonawcy...*, s. 84.

²⁴ Por. Else: *op. cit.*, s. 523 i n. i 594 i n.

Widowiskowość
liryki

w nim nieobecność. Myśl ta zostaje przez Arystotelesa potwierdzona w rozdz. 26 (1462 a 15—18), gdzie jako argument służący do udowodnienia wyższości tragedii nad eposem wykorzystany zostaje fakt, iż stosuje on dodatkowo muzykę (*mousiké*)²⁵ i efekty wizualne przedstawienia scenicznego²⁶.

Ostrość postawienia omawianego tu problemu przez Arystotelesa nie powinna nam jednak przesłaniać perspektyw jego uogólnienia. Jeśli autor *Poetyki* odmawia epice elementów *opsis* i *melos*, czyni to zapewne na skutek zawężenia zakresu ich rozumienia do sensu ściśle dramatyczno-teatralnego. Te same pojęcia, traktowane szerzej niż u Arystotelesa, nie tracą swojej zastosowalności w stosunku do epiki czy jakiegokolwiek innego antycznego gatunku literackiego. Samo natomiast spojrzenie na starożytny gatunek literacki jako model sytuacji komunikacyjnej²⁷ z *wpisanym wewnątrz wykonawcą* otwiera nowe i godne podjęcia perspektywy badawcze, szczególnie w zakresie liryki, której antycznego wykonania nie wahałbym się określić mianem widowiska półdramatycznego o wysokim stopniu teatralności. Wiele pieśni greckiej liryki chóralnej powstało na konkretne zamówienie; tkwiąca w nich dyspozycja wykonawcza była w tych okolicznościach w dużym stopniu wynikiem woli autora, świadomego wymagań i ograniczeń narzucanych takimi choćby czynnikami, jak możliwości wokalne i ruchowe członków chóru, charakter akompania-

²⁵ Arystoteles nie uznaje tu śpiewnego recytowania eposu przez rapsoda przy akompaniowaniu kitary czy formingi za czysto meliczną formę wystąpienia.

²⁶ W oryginalne *ópseis* (plur, od *opsis*); niektórzy wydawcy (np. Kassel: *op. cit.*, s. 48) uznają fragment tekstu dotyczący tego ostatniego składnika za nie pochodzącą od Arystotelesa interpolację.

²⁷ Por. E. Balcerzan: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej*. Poznań 1972, s. 145 i n.

SKŁADNIKI TRAGEDII A PROJEKT WYKONAWCY

mentu, rodzaj uroczystości uświetnianej występami i wiążący się z nią rytuał, wymagania choreografa i zleceniodawców. Jest to już jednak temat wymagający osobnego opracowania.

„To już inny
temat”