

167231

U

ARYSTOTELESA

POETYKA

w tłumaczeniu polskim z objaśnieniami

WYDAŁ

Stanisław Sicidlecki.

KRAKÓW.

NAKŁADEM WYDAWCY.

DRUK WŁ. L. ANCZYCA I SPÓŁKI,
pod zarządem Jana Gadowskiego.

1887.

(Osobna Odbitka ze Sprawozdania gimnazjum św. Anny).

167237



KILKA UWAG WSTĘPNYCH.

Tekst poetyki Arystotelesa dochował się do czasów naszych zepsuty i niecały. Że pierwotnie dwie ona obejmowała księgi, zdaje się nie ulegać wątpliwości; obecnie bowiem posiadamy tylko rozprawę o tragedyi i o eposie, a w samémże pisemku naszym przyrzeka autor w rozdziale szóstym pomówić obszerniej jeszcze o komedyi; nadto znajdujemy w Retoryce III. 18. wzmiankę, że o komiczności rozprawił w Poetyce, a z innego miejsca tamże (III. 2.) wnosić można, że mieściła się tutaj także rzecz o synonymach. Czytamy wreszcie w Polityce VIII. 7., że autor zamierza w Poetyce podać objaśnienie „katharsis“ — a że tego wszystkiego w tekście dzisiaj nie znajdujemy, rzeczą jest prawie pewną, że druga część Poetyki zaginęła. Arabskie tłumaczenie naszego dziełka z roku 935, znajdujące się w rękopisie w Paryżu i parafraza skracająca oryginał, którą podał Averroës około roku 1180, mają za podstawę także tylko tekst taki, jaki i my dzisiaj znamy. Z tych przyczyn zrozumienie wszechstronne tego, co pozostało jest z wielu względów trudne i dziwić się też nie można, że o Poetyce rozmaite z biegiem czasu pojawiały się sądy. Jedni uważali ją za niewykończony szkic rzucony przez samegoż Arystotelesa, drudzy widzieli w niej notaty spisane bezładnie za mistrzem przez jednego z jego uczniów, inni uznali ją za lichy excerpt z oryginału -- najprawdopodobniejsze jest jednak zdanie, że to oryginał, ale wskutek wypadków nieszczęśliwych znacznie uszkodzony, w którym edne ustępy nieodpowiednio

przestawione, inne zupełnie są opuszczone, jakto i o innych piśmiach Arystotelesa powiedzieć można.

W tłumaczeniu niniejszém trzymałem się głównie tekstu i komentarza J. Vahlena, niezaprzeczenie najlepszego dzisiaj znawcy Poetyki. Za jego też postępując wskazówkami, podaję naprzód pogląd na treść dziełka dla łatwiejszego zrozumienia tak szczegółów samych jak i przebiegu myśli. Uważne dopiero przestudyowanie rzeczy z ciągłym odnoszeniem się do tego szkicu może dać jaśniejsze o całości wyobrażenie.

TREŚĆ POETYKI.

I. Arystoteles rozpoczyna rzecz zastanowieniem się nad istotą poezyi i jej rodzajami; jestto wstęp obejmujący rozdziały 1—5. Wstęp ten dzieli się na dwie części: w pierwszej mówi o podziale poezyi ze względu na naśladowanie, które za znamiennej jej cechę uważa, w drugiej o źródłach jej i powstaniu.

1. Pod względem naśladowania dzieli się poezya podług a) środków, b) rzeczy, c) sposobu.

Środki naśladowania trzy są: a) mowa (rytmiczna albo nie rytmiczna), b) ruchy rytmiczne, c) harmonia (melodya).

Mowę samą naśladowuje epopeja, a przez epopeję rozumie w *tém* miejscu Arystoteles: a) mimy i roznowy Sokratyczne pisane prozą, b) poemata w hexametrach, trymetrach, dystychach i in., c) poemata w wierszach mieszanych.

Rytmem, harmonią i mową naśladowują dytyramby i nomy, używając w całości wszystkich trzech środków, tragedia zaś i komedia w niektórych tylko częściach.

Co do rzeczy naśladowuje poezya albo charaktery szlachetniejsze albo posledniejsze.

Co do sposobu, naśladować można albo opowiadając, albo wprowadzając osoby działające — a w pierwszym wypadku albo opowiadając samemu, albo wystawiając osoby opowiadające.

2. Źródła poezyi są dwa: a) wrodzony ludziom instynkt do

naśladowania i płynąca z niego przyjemność, b) wrodzony zmysł dla taktu i harmonii.

Na tej podstawie rozwija Arystoteles powstanie rozmaitych rodzajów poezji, uwzględniając dwojakie usposobienie poetów, podnioslejsze i popospolitsze. Tamci naśladowali charaktery szlachetniejsze w hymnach i pochwałach, ci charaktery posłedniejsze w wierszach nagannych.

Z hymnów i pochwał powstała epopeja, z wierszy nagannych iamy. Homer był mistrzem w jednym i w drugim rodzaju; w epopejach jego i w Margitiesie leżał zaród tragedyi i komedy.

Tu podaje autor krótki pogląd na historyczny rozwój tragedyi i komedy, dołączając znaczącą tę uwagę, że nie wchodzi w pytanie, czy tragedia dosięgła już najwyższego szczybla rozwoju.

Roztwierały się teraz Arystotelesowi dwie drogi co do przebiegu dalszej rozprawy: albo mówić naprzód o tragedyi i komedy przez wzgląd, że obie są utworami dramatycznymi, albo naprzód o tragedyi i o epopei, jako utworach naśladowujących charaktery szlachetniejsze, a potem o komedy. Autor obiera drugą drogę i we wstępie do części specjalnej, rozpoczynającej się z rozdziałem 6, zastanawia się nad cechami wspólnymi, jakie mają tragedia i epopeja.

II. Z rozdziałem 6. przystępuje Arystoteles do rozbioru tragedyi i podaje słynną jej definicyą, którą w dalszym toku rozjaśnia, tłumacząc znaczenie użytych w niej wyrazów, a potem wylicza części, z których się składa tragedia. Nie ma tu mowy o budowie zewnętrznej utworu, ale o składnikach jego wewnętrznych. Z rozbioru wystawy tragedyi, która z istoty rzeczy przeznaczoną była dla teatru, wynikają przedewszystkiem trzy jej części: scenerya, mowa czyli dykcya w obszerniejszem znaczeniu i śpiew. A ponieważ tragedia naśladowuje jakieś czynności ludzkie, musi zatem znaleźć się w niej przebieg czynności czyli pomysł, charaktery wprowadzonych osób i właściwy każdej sposób rozwijania myśli swoich. Wszystkich zatem części tragedyi będzie 6. Odnośnie do uczynionego już powyżej podziału powiemy, że tragedia naśladowuje trzy rzeczy tj. czynność, charaktery i rozwijanie myśli, czyni to zaś za pomocą dwóch środków tj. śpiewu i mowy, a sposób naśladowania w niej jest jeden tj. wystawa

sceniczna. Części tych używali poeci częstokroć tak, że odpowiednio do uzdolnienia i indywidualnego sposobu widzenia dawali przewagę to jednej to drugiej, uważając wszystkie za składniki równorzędnej wartości; Arystoteles przeciwnie układa porządek ich według różnej ważności, jaką każda z nich posiada. Na końcu rozdz. 6. dodana jest uwaga, że śpiew czyli kompozycja muzyczna i wystawa sceniczna nie pozostają w ściślejszym związku z sztuką poetyczną, że zatem poetyka zajmować się ma tylko czterema pozostałymi częściami.

1. Pierwsze miejsce między nimi zajmuje *pomysł*. Rozbiór jego na dwie dzieli się części, a pierwsza odpowiada na pytanie, jakim on być musi, żeby był *dramatyczny* (rozd. 7—9).

A. Trzy na to składają się warunki, mianowicie musi być *pomysł*: a) całością, b) stanowić jedność, c) zawierać prawdę poetyczną. Nie są to warunki potrzebne jedynie w *pomyśle* tragedji, bo one również mają zastosowanie w *pomyśle* komedji jak i epeji, i dlatego Arystoteles roztrząsając je, mówi o wszystkich tych trzech rodzajach poezji.

Całość *pomysłu* polega na tём, że jest w nim początek, środek i koniec. Żeby zaś całość ta odpowiadała co do objętości warunkom piękna, nie może być ani zbyt wielka ani zbyt mała; powinna się dać z łatwością objąć. Utwór treścią bogatszy jest zarazem i piękniejszy, pod warunkiem, że całość jego będzie przejrzystą i że przejście ze szczęścia w nieszczęście albo na odwrót dostatecznie będzie rozwinięte i przeprowadzone według prawdopodobieństwa albo konieczności.

Jedność *pomysłu* polega na tём, że i początek i koniec tej całości jest należyście dobrany; nie polega więc ona na jedności osoby albo czasu, ale na jedności czynności.

Z tego wynika, że w *pomyśle* nie rozchodzi się o historyczną rzeczywistość, ale o *poetyczną prawdę*. Łącząc następstwo zdarzeń według prawdopodobieństwa albo konieczności, podnosi poeta utwór swój ponad indywidualną rzeczywistość do wysokości prawdy ogólnej. Jeżeli rzeczywistość historyczna odpowiada temu warunkowi, może ją poeta niezmienioną w utworze swoim zachować.

B. W drugiej części rozprawy o *pomyśle* zastanawia się autor nad pytaniem, jakim *pomysł* być powinien, jeżeli ma być *tragicznym* (aż do końca rozdz. 14). Tu mógł być Arystoteles

rozebrać najprzód własności tych spraw, które wywołują wrażenie tragiczności, a potem dopiero podać warunki, które tragiczność spotęgowałyby jeszcze mogły. Obrął jednak drogę odwrotną. Naprzód mówi zatem, w jakichto wypadkach zdarzenia będą obudzały najwięcej trwogi i spółczucia albo litości — ponieważ to są przedewszystkiém uczucia tragiczne. A dzieje się tak, jeżeli zdarzenia następują po sobie nadspodziewanie, w stopniu zaś jeszcze wyższym, jeżeli nietylko dzieją się nadspodziewanie, ale jeżeli nadto związane są ściśle ze sobą jak przyczyna i skutek; wszelka przypadkowość musi tu być wyłączoną. Te zatem pomysły będą artystycznie lepsze, które mają dwa pierwiastki: nadspodziewany zwrot i związek przyczynowy. Co do pomysłów samych, są one dwojakie: *proste* i *zawikłane*; *zawikłane* zawierają właśnie w scenach przełomu i poznania pierwiastek pierwszy; jeżeli się zaś dołączy do tego i związek przyczynowy, to pomysł będzie tém lepszy. Pomysł prosty jest taki, w którym przejście ze szczęścia w nieszczęście albo na odwrót dzieje się bez przełomu i poznania. A przez *przełom* należy rozumieć przejście ze szczęścia w nieszczęście albo z nieszczęścia w szczęście, takie, że czyny podejmowane przez pewne osoby doprowadzają do wyników wprost przeciwnych zamierzonym celom. Przez *poznanie* znowu zmienia się stosunek wzajemny osób jednych do drugich. Poznanie więc i przełom sprowadzają zwrot niespodziewany i budzą tém samém podziw. Nie sprawia tego trzecia jeszcze właściwość, którą w pomysle znaleźć niekiedy można, a jest nią „*pathos*“ tj. czyn przynoszący cierpienie wielkie albo zgubę.

Teraz dopiero rozpoczyna Arystoteles rzecz o charakterystycznych własnościach czynności tragicznej i objaśnia, jak zużytkować należy warunki, o których właśnie mówił. Otóż wprowadzać należy przejście ze szczęścia w nieszczęście, i to człowieka, który zbłądził bardzo, gdyż takie właśnie zdarzenia budzą litość i trwogę, owe uczucia tragiczne, o które głównie się rozchodzi. Stąd wynika, że ów błąd wielki nie może być wpływem ani złości oczywistej ani nikczemności. Wystawa sceniczna i cudowność mogą tylko dodatkowo podnieść wrażenie, gdyż założenie kompozycyi powinno już samo w sobie być tragiczne. W tym też celu zastanawia się autor nad trzema wymienionymi powyżej właściwościami czyli częściami pomysłu, a najprzód nad „*pathos*“. Rozbierając sprawę tę przychodzi do wyniku, że najwięcej działa

na duszę czyn jakiś straszny zamierzony, ale niedokonany wskutek poznania się wzajemnego osób. Pozostawał jeszcze rozbiór przełomu i poznania, ale w dzisiejszym tekście znajdujemy tylko ustęp o poznaniu, i to poprzedzony przestawionym z dalszego miejsca rozdziałem o charakterach (r. 15). Najlepszym rodzajem poznania jest poznanie, które wypływa z przebiegu samychże zdarzeń a przychodzi do skutku niespodziewanie (r. 16).

2. Drugie z rzędu miejsce między częściami tragedyi zajmują *charaktery*. Charaktery w tragedyi powinny być: a) szlachetne, b) zgodne z istotą rzeczy (męstwo np. kobiety inne niż męża), c) wiernie oddane, d) jednostajnie przeprowadzone. Ponieważ i tutaj baczyć należy na konieczność albo prawdopodobieństwo, musi rozwiązanie zawikłania z rzeczy samej wypływać, a nie być mechaniczne. Ważną zaś jest okolicznością w charakterystyce osób dążyć do zidealizowania ich, jakto Homer uczynił z Achillesem.

W rozdz. 17. i 18. podaje Arystoteles na podstawie tego, co dotąd powiedział, kilka rad dla poetów: 1) Należy sobie cały przebieg rzeczy jak najwyraźniej uprzytomnić, przenosząc się w miejsce widzów, wmyśleć się w sytuacją występujących osób a pomagać sobie nawet deklamacją i gestami, jakby to czynili aktorowie. 2) Skreślić najprzód osnowę tragedyi i rzucić szkic, a potem dopiero uzupełniać go epizodami. 3) Zarówno zawiązanie jak rozwiązanie tragedyi powinno być starannie przeprowadzone. Przed podaniem jednak tej rady daje najprzód określenie dwóch tych części, a następnie wylicza cztery postacie tragedyi na rozróżnieniu tém polegające. Tragedya jest mianowicie albo *prosta*, albo *zawikłana*, albo *patetyczna*, albo *etyczna*. Uwzględniając rzeczywisty stan rzeczy, umieszcza obok nich piąty rodzaj tragedyi, w której cudowność stanowi cechę jęj charakterystyczną. 4) Pomysł nie powinien być ułożony epeicznie tj. nie powinien mieścić w sobie treści różnorakięj, jak się to dzieje w epepei przez włączone w osnowę jęj epizody. Przy tej sposobności zwraca znowu Arystoteles uwagę na zagęszczający się zwyczaj pisania tragedyi, które podobają się wprawdzie widzom, ale żywiołu ściśle tragicznego w sobie nie mieszczą, nie rozbudzając uczuć litości i trwogi, ale tylko naturalne uczucie ludzkie. 5) Chór ma być organiczną częścią całości.

3. Trzecią częścią tragedyi jest *sposób rozwijania myśli*, ale rozbiór ten należy do Retoryki (pierwsza część rozdz. 19).

4. Czwartą jej częścią jest *dykcya*. Mieszczą się tutaj uwagi gramatyczne i stylistyczne (r. 19—22).

III. W rozdz. 23. i 24. mówi Arystoteles o *epopei*, zaznaczając znamiona jej zgodne i różnice w porównaniu z tragedją. Długość i wiersz stanowią główną różnicę, nie uwzględniając podanej w rozdz. 5.

W drugiej części rozdz. 24. spotykamy się znowu z radami podanymi dla epików: 1) Poeta powinien jak najmniej sam występować. 2) Sprawy nadzwyczajne dadzą się w epopei w szerszych zastosować rozmiarach; sprawy zaś obudzające podziw są podobnie jak w tragedyi warunkami podnoszącymi wartość poematu. 3) Sposób mówienia nieprawdy ma polegać na wniosku fałszywym. 4) Wyłączone są sprawy nie dające się powiązać rozumnie, a wyjątek chyba wtenczas jest dozwolony, jeżeli inne zalety opowiadania zwrócą na siebie uwagę tak dalece, że o niemożliwości zapominamy. 5) Poeta powinien w sposobie wyrażania się tam tylko starać się o język olśniewający przepychem, gdzie rzecz sama nie jest tak bardzo zajmującą.

W rozdz. 25. zajmuje się Arystoteles rozwiązaniem rozmaitych trudności nastęrczających się wśród rozważania utworów poetycznych, w rozdz. 26. porównywa epopeję z tragedją i przyznaje wyższość tragedyi.

ARYSTOTELESA POETYKA.

ROZDZIAŁ I.

(1447 a). Chcemy mówić o samymże kunszcie poetycznym i o jego rodzajach, jakie ma znaczenie każdy z nich i jak należy układać pomysł, jeżeli poemat pięknie ma wypaść, a nadto, z ilu on i z jakich składa się części, — zarówno jak o rzeczach innych, które do tegoż samego zakresu badania należą, a rozpoczniemy z natury rzeczy najprzód od tego, co pierwsze.

Epopeja zatem i utwór tragiczny, a nadto komedia i poezya dytyrambiczna¹⁾ i gry na flecie i na cytrze część największa — wszystkie one są, razem wzięwszy, utworami naśladowczymi, a różnią się między sobą pod trzema względami: bo albo przez to, że odmiennymi naśladowają środkami, albo, że naśladowują co innego, albo, że inaczej i nie w tenże sam sposób. Podobnie bowiem jak barwami i układem postaci naśladowają niektórzy sprawy rozliczne, odwzorowując je, a niektórzy za pomocą głosu, i to jedni przez sztukę, drudzy przez wprawę: tak i w wymienionych kunsztach dzieje się, że wszystkie wydają naśladowanie w rytmie, w słowie i w harmonii, i to albo oddzielnie w każdym z nich, albo w połączeniu jednego z drugim. I tak harmonii i rytmu używa jedynie gra na flecie i cytrze, i jeżeli inne jakie zdarzą się tego rodzaju, co do istoty, sztuki, n. p. gra na piszczałce pasterskiej; samym zaś tylko rytmem bez harmonii naśladowuje wielka część tancerzy, gdyż i oni przez ruchy rytmiczne naśladowują i charaktery i uczucia i czynności²⁾ — a epopeja naśladowuje jedynie mową potoczną, albo samymi wierszami, i to wierszami (1447 b) bądź w pomieszaniu jednych z drugimi, bądź w zastósowaniu jednego jakiegoś ich rodzaju, jak się to dzieje właśnie dotychczas. Użyliśmy zaś wyrazu „epopeja“³⁾, bo nie mogliśmy żadnym innym mianem wspólnym objąć mim Sofrona i Xenarcha i rozmów Sokratycznych, jako też i utworów takich, gdyby ktoś wydawał naśladowanie w trymetrach, albo w wierszach elegijnych lub w innych jakich podobnych⁴⁾.

1) Dytyramby, byłyto pieśni śpiewane przez chór na cześć Dionyzosa (Bakchosa), z towarzyszeniem muzyki i tańcu.

2) Mowa tutaj o tańcu, powyżej zaś o muzyce dlatego, że sztuki te łączyły się niekiedy ściśle z poezją, np. w dramacie.

3) Tłómacząc oryginał, niepodobna częstokroć nie dopełniać myśli wyrazami, których opuszczenie uchodzi w języku greckim, ale sprzeciwia się sposobowi wyrażania się naszemu i czyni je niezrozumiałem; stąd uzupełnienia w przekładzie, przez które styl Arystotelesa sam w sobie już zaniedbany staje się często jeszcze więcej nużącym.

4) Syrakuzanńczyk Sofron, żyjący ok. 420. r. przed Chr., i syn jego Xenarchos, wstawili się „mimami“ t. j. dyalogami pisanymi prozą, wystawiającymi sceny z życia codziennego i poważniejsze i komiczne; odznaczały się one ruchliwością i trafną charakterystyką osób. Platon przywiózł utwory te podobno pierwszy do Aten, zachwycony ich pięknnością, a skorzystał z nich później w pismach swoich, w któ-

Tylko ludzie łącząc ściśle poezją z rodzajem wierszy, jednych elegikami, drugich epikami mienia, w przekonaniu, że się twórców nazywa poetami nie ze względu na naśladowanie, ale ogólnie ze względu na rodzaj wierszy. To też przywykli używać miana takiego, jeżeli ułoży kto utwór jakiś treści lekarskiej, albo umiejętności; a przecież nic nie ma wspólnego, oprócz wiersza, pomiędzy Homerem a Empedoklesem¹⁾, i stąd tamtego słusznie nazywać poetą, tego zaś filozofem raczej niż poetą. A podobnie nie ma takiego wspólnego miana także dla utworu, gdyby ktoś wydawał naśladowanie wszystkie mieszając wiersze, jakto n. p. Cheremon²⁾ napisał „Centaura“, rapsodyą ułożoną mieszanymi wszelkiego rodzaju wierszami, a mienić go trzeba poetą.

W ten zatem sposób niechaj będzie podane określenie tych właściwości. Ale są niektóre sztuki posługujące się wszystkimi wymienionymi środkami, rozumiem tu mianowicie: rytmiczne ruchy, melodyą i wiersze, jako to: poezya dytyrambiczna, poezya nomiczna³⁾, tragedia i komedia — a różnią się one przez to, że jedne posługują się nimi wszystkimi całe, inne częściowo.

Takie zatem upatrują różnice w sztukach ze względu na środki, jakimi naśladowanie wydają.

rych sceneryą żywą i dzisiaj jeszcze podziwiamy. — Przez rozmowy Sokratyczne nie rozumie tu Arystoteles dyalogów o treści ściśle umiejętności, ale pisma w rodzaju „Biesiady“ Xenofonta, mające przeważnie wartość estetyczną. Twórcą ich był nieznan nam zresztą Alexamenos z Teos. Nazwę swoją miały stąd, że naśladowano w nich rozmowy prowadzone przez Sokratesa. Arystoteles mówiąc o trymetrach, ma na myśli wiersze satyryczne Archilocha (około 650. r. przed Chr.) i jego następców.

¹⁾ Empedokles, filozof, żył ok. 440. r. przed Chr. Jest on autorem poematu „O przyrodzie“, z którego dochowały się obszerniejsze fragmenta. W utworze tym wyłożył naukę swoją.

²⁾ Cheremon, współczesny prawdopodobnie Platonowi, nie jest nam z utworów bliżej znany. Ateneus nazywa jego „Centaura“ różnomiarowym dramatem. Byłto zapewne utwór nie dla teatru przeznaczony, w którym i epeiczny i liryczny pierwiastek łączył się z dramatycznym.

³⁾ Nomy były pieśniami pokrewnymi dytyrambom treści również religijnej, ale ułożone monostroficznie, tém właśnie różniły się od dytyrambów.

ROZDZIAŁ II.

(1448 a). A że naśladowający naśladowają ludzi działających, ludzie zaś są koniecznie albo szlachetni, albo źli, gdyż charakter prawie zawsze na tych jedynie polega przymiotach — bo przez złość i przez cnotę różni się charakterem wszyscy: to też naśladowający naśladować będą albo ludzi lepszych w stosunku do nas, albo gorszych, albo też podobnych, jakto malarze czynią: bo Polygnot szlachetniejsze odtwarzał typy, Pauzon zaś niższe, a Dionizyos pospolite¹⁾. I oczywiście jest rzeczą, że każda także z wymienionych sztuk naśladowczych także same wykaże różnice i tym sposobem inną będzie przez to, że co innego wynasładowuje. Wszakże i w tańcu i w grze na flecie i na cytrze wystąpić mogą owe cechy niejednakie. A te same różnice wykaże również opowiadanie potoczne i wiersz. Homer n. p. naśladował charaktery szlachetniejsze, Kleofon pospolite, Hegemon zaś, Tazyjczyk, pierwszy twórca parodyi i Nikochares, autor „Deliady“, niższe²⁾. A również to samo da się powiedzieć o dytyrambach także i o nomach; bo chociaż występują tutaj zwykle charaktery szlachetniejsze, możnaby wydać w nich naśladowanie takie, jakie wydali w „Cyklopach“ Timotheos i Filoxenos³⁾. I w tym wła-

¹⁾ Polygnot, Tazyjczyk, syn malarza Aglaofonta, żył spółcześnie z rzeźbiarzem Fidyaszem i również wysoko był ceniony. Arystoteles zaleca młodzieży jego obrazy, które podniosłe na jój charakter wpływać mogą, a ostrzega przed wpatrywaniem się w obrazy Pauzona (Polit. VIII. 5). Pauzon, młodszy cokolwiek, nie tworzył karykatur w ścisłym znaczeniu; komiczno-satyryczne obrazy jego, wystawiały postacie szpetne i niskie. Arystofanes wyśmiewał go w komedjach swoich dla ubóstwa i kłopotów piędźnych. Dionizyos z Kolofonu, nie objawiał tej wzniosłości i szlachetności co Polygnot — nazywano go też antropografem.

²⁾ Kleofon, zupełnie nieznan nam poeta; w rozdz. 22. wspomina Arystoteles o pospolitości wyrażenia jego. Z parodyi Hegemona, żyjącego w czasach wojny peloponeskiej, zachowało się tylko 21 hexametrow; były to parodye epeiczne. Hegemon wygłaszał pierwszy swoje utwory — a według świadectwa Ateneusa, śmieszyły one niezmiernie Ateńczyków. Nikochares, współzawodnik podobno Arystofanesa, wyśmiewać miał w „Deliadzie“ Delijczyków, którzy korzystając z napływu pielgrzymujących do świątyni Apollina na wyspie Delos, utrzymywali tam gospody i kuchnie, wyzyskując niesumiennie przybyszów.

³⁾ Timotheos z Miletu, ur. 446. r. przed Chr., należał do najznamienitszych poetów lirycznych, tworzących nomy i dytyramby. Filo-

śnie względnie rzeczonym różni się tragedia od komedyi: ta mianowicie naśladować usiłuje ludzi gorszych, tamta lepszych, niż są w rzeczywistości.

*odmiana komedie
+ tragedia*

ROZDZIAŁ III.

A nadto trzecia jeszcze w tym szeregu wystąpi różnica przez sposób, w jaki ktoś to wszystko naśladować będzie. Bo naśladować można tymi samymi środkami i toż samo, jużto opowiadając — bądź przez wprowadzenie kogoś innego, jakto czyni Homer, bądź jakoby samemu ciągle i bez zastąpienia własnej swojej osoby — jużto wystawiać można naśladowane osoby wszystkie jakoby działające i czynne. Naśladowanie zatem przychodzi do skutku pod trzema rozmaitymi względami, jak na początku powiedzieliśmy, pod względem środków, rzeczy i sposobu. Dlatego mógłby Sofokles z jednej strony za takiego samego uchodzić naśladowcę jak Homer, gdyż obaj naśladowają ludzi szlachetnych, a z drugiej strony za takiego samego jak Arystofanes, gdyż obaj naśladowają ludzi działających i czynnych. Stąd też, jak utrzymują niektórzy, utwory ich nazywają się dramatami t. j. utworami z wprowadzeniem działania, ponieważ ludzi działających naśladowają. I z tej przyczyny pierwszeństwo w wynalezieniu tragedii i komedyi przypisują sobie Doryjczycy: mianowicie w komedii Megarejczy¹⁾, i to zarówno Megarejczy mieszczący tutaj — w przekonaniu, że za rządów demokratycznych u nich komedia powstała — jak i Megarejczy Sycylijscy: stamtąd bowiem pochodzi Epicharmos, poeta o wiele starszy od Chionidesa i Magnesa²⁾; w wynalezieniu tragedii zaś przypię-

xenos z Cytery (435—380 przed Chr.), żył na dworze Dionyzyosa I. Najslawniejszy jego dytyramb miał tytuł „Cyklop“. Pod postacią Polifema wyszydził w nim poeta tyrana.

¹⁾ Po upadku tyrana Megarejskiego, Teagenesa (ok. r. 590. przed Chr.), przyszło tam wkrótce do rządów demokratycznych, podczas których wystąpił jako twórca komedyi Suzaryon; około r. 576. przeniósł się do Ikaryi w Attyce.

²⁾ Według innych wiadomości, był Epicharmos rodem z wyspy Kos, ale już jako dziecko przybył z ojcem do Megary w Sycylii, a w r. 486. udał się do Syrakuz, gdzie razem z Formisem żył na

sują sobie pierwszeństwo niektórzy z Peloponezyan, biorąc sobie wyrazy za dowód. Powiadają bowiem, że osadom okolicznym dają nazwę κῶμαι, Ateńczycy zaś δῆμοι, tego będąc przekonania, że wystawiający komedye nie od wyrazu κωμᾶζειν (wałęsać się) nazwani zostali, lecz od chodzenia po osadach (κῶμαι), ponieważ mieszkańcy stolicy ich lekceważyli (1448 b); także „działać“ wyrażają sami słowem δρᾶν, Ateńczycy zaś słowem πράττειν.

To zatem niechaj wystarczy o różnicach w naśladowaniu, ile ich jest i jakie.

ROZDZIAŁ IV.

Zdaje się zaś, że kunszt poetyczny, ogólnie wzięwszy, z dwóch przyczyn powstał, i to naturalnych. Naśladowanie mianowicie wrodzone jest ludziom od dziecka — i człowiek różni się od reszty zwierząt przez to, że najzdolniejszy jest do naśladowania i przez nie pierwszych nabywa wiadomości — i wrodzona jest wszystkim przyjemność płynąca z dzieł naśladowczych. A dowodem tego okoliczność, zdarzająca się w rzeczywistości: obrazy bowiem zdjęte z rzeczy, na które same z przykrością patrzymy, najdokładniej wykonane, z przyjemnością oglądamy, postacie np. najwstrętniejszych zwierząt i trupów. Przyczyną zaś tego jest także między innymi okoliczność ta, że nabywać wiadomości nie tylko dla filozofów bardzo miłą jest rzeczą, ale i dla innych ludzi również, tylko że zajęcie to ich trwa krótko. Oglądają oni mianowicie obrazy z przyjemnością dlatego, że wśród patrzenia przychodzi im się dowiadywać i wnioskować, co każdy z tych obrazów wystawia, np. że „to jest ten a ten“. Toż jeżeli przypadkiem poprzednio czegoś nie widzieli, nie naśladowanie wzbudzi w nich rozkosz, ale przyjemność im sprawi wykończenie dzieła, albo koloryt, albo inna jaka przyczyna podobna. A ponieważ w naturze naszej tkwi naśladowanie i harmonia

dworze Gelona i Hierona. Ponieważ doczekał się lat życia 90, czy nawet 97, wyjaśnia się łatwo twierdzenie, że był starszy od obu najdawniejszych komedyopisarzy attyckich: Chionides bowiem dał się poznać w r. 502. przed Chr., a Magnes miał być jeszcze młodzieńcem, kiedy Epicharmos już w podeszłym był wieku.

i rytm — bo, że miary wierszowe rodzajem są rytmów, wiadomo¹⁾ — od początku wyposażeni tak ludzie i zwolna do doskonałości to doprowadzając, stworzyli poezją z prób bez przygotowania zrazu czynionych.

I rozdzieliła się według usposobień osobistych poezya. Mistrze bowiem z umysłem podnioślejszym naśladowali czynności szlachetne i przez szlachetnych ludzi zdziałane, a ci, co mieli umysł pospolitszy, czyny ludzi płaskich, naganne zrazu układając wiersze, podobnie jak tamci hymny i pochwały. Otóż z poematów tego rodzaju nie możemy przed Homerem wymienić żadnego, ale prawdopodobnie poetów takich było wielu; począwszy jednak od Homera uczynić to już możemy, jak tego dowodem np. jego „Margites“²⁾ i tym podobne utwory. I pojawiła się też w wierszach tych stósownie dobrana miara iambiczna — i dlatego nazywa się ona obecnie uszczypliwą, gdyż takim właśnie wierszem uszczypliwie żartowano z siebie nawzajem. Jedni też z poetów dawnych zostali twórcami poematów bohaterskich, inni uszczypliwych. A jak w utworach poważnych Homer przede wszystkim poetą był — nie tylko bowiem sam jeden tworzył dobrze, ale i sceny naśladowcze układał dramatycznie³⁾ — tak także i zarysy komedyi wskazał pierwszy, pomieściwszy w poezyi dramatycznie nie naganę, ale żywioł śmiech obudzający. Bo taki sam jest stósunek Iliady (1449 a) i Odyssei do tragedyi, jak i Margitesa do komedyi. A kiedy pojawiła się tragedia i komedia, ci którzy oddawali się jednemu i drugiemu rodzajowi poezyi, stósownie do właściwego sobie usposobienia, jedni zamiast iambików zostali komedyopisarzami, drudzy zamiast epików tra-

¹⁾ Rytm trojako może być użyty: w zgłoskach, w tonach i w ruchach ciała; w zastosowaniu do zgłosek, zowie się miarą wierszową — metrum.

²⁾ Margites, była nazwa bohatera w poemacie nam nieznanym. Był to przemądrzały głupiec, który o wszystkim niby wiedział, ale o niczym dokładnie. Poemat zawierał opowiadanie o rozmaitych niedorzecznościach, jakich się dopuszczał Margites, któregooby przeciwstawić można Odysseusowi. Chociaż Arystoteles autorem jego mieni Homera, był on prawdopodobnie, jak i parodye inne, utworem znacznie późniejszym; Suidas podaje za autora Pigresa z Halikarnasu, brata królowej Artemizyi, który miał napisać także Batrachomyomachią.

³⁾ „Dramatycznie“ tj. tak, że były całością w sobie skończoną.

gedyopisarzami, ponieważ oba te rodzaje poezyi są wyższe i więcéj cenione od dawniejszych.

Otóż badać, czy tragedia jest już doskonałą w postaci swojej, czy nie, o ile osądzić można rzecz tę samą w sobie i ze względu na wystawę sceniczną, to pytanie inne. Ale po powstaniu tragedyi z prób bez przygotowania zrazu czynionych — tragedia mianowicie równie jak komedia taki sam miały początek: tamta od przodowników w chórach dytyrambicznych, ta od przodowników w chórach fallickich, które dzisiaj jeszcze w wielu miastach w zwyczaju się zachowują¹⁾, — tragedia zwolna rozwinęła się przez udoskonalenie wszystkich części istotnych, jakie się w niej pojawiły, i wielu doznawszy zmian, stanęła u kresu, skoro otrzymała całość istocie swojej odpowiednią. I aktorów ilość z jednego na dwóch piérwszy zmienił Eschylos i udział chóru ograniczył i rozmowie naczelne znaczenie nadał; aktorów zaś trzech i dekoracyą sceniczną Sofokles przydał. A nadto w miejsce szczupłych pomysłów rozciąglejsze wprowadzono i ze sposobu wyrażania się żartobliwego, używanego w tragedyi, ponieważ wyłoniła się z utworów z chórami satyrów, później dopiero wzniosła się do poważnej godności. I miara wiersza z tetrametru stała się iambiczną: zrazu bowiem używano tetrametru, ponieważ poezya ta miała zakrój żartobliwy i więcéj na taniec była obliczoną; skoro się jednak część dyalogeniczna wydoskonaliła, znalazł się z istoty rzeczy wiersz odpowiedni: wiersz bowiem iambiczny jest z pomiędzy wszystkich do rozmowy najstósowniejszy, czego dowodem, że w rozmowie codziennéj między sobą najczęściej iambami mówimy, a heksametrami rzadko i tylko wtenczas, jeżeli ze zwykłego toku mowy wypadniemy. Prócz tego przyszło do uzupełnienia ilości scen. W jaki sposób zaś każdy z osobna szczegół miał być wykończonym, uważajmy sobie za rzecz już znaną; byłoby bowiem za długo może rozwozić się nad wszystkiém oddzielnie.

¹⁾ Przewodnicy chórów jednych i drugich improwizowali. Dodanie jednego aktora przewodnikowi w chórze dytyrambicznym, z czego dialog powstał, przypisują Thespisowi (ok. r. 550. przed Chr.) na podstawie (?) wiadomości czerpanych z dzieła Arystotelesa „O poetach“. Dzieło to napisane w trzech księgach, nie dochoowało się do czasów naszych, kilka tylko pozostało z niego urywków.

ROZDZIAŁ V.

A komedia jest, jak powiedzieliśmy, naśladowaniem charakterów gorszych, jednakże nie pod względem złości zupełnej, lecz o ile śmieszne częścią jest szpetnego: śmieszne bowiem jest ułomnością i szpetotą nie sprawiającą cierpienia ani nieszczęścia, jakto już np. maska komiczna brzydka jest i wykrzywiona, ale bez wyrazu boleści. Otóż przemiany tragedyi i ci, przez których one do skutku przyszły, nie są to rzeczy nieznanne, ale komedyi rozwój, ponieważ (1449 b.) nie zwracano na nią zrazu uwagi, pozostał niewiadomy. Toż na przydzielenie chóru w komedyi w późniejszych dopiero czasach archon pozwalał i podejmowali to ochotnicy. I dopiero kiedy już komedia całości jakiegóś nabrała, wspomnieni są imiennie jój twórcy; niewiadomo tylko, kto maski albo prologi wprowadził, albo potrzebną ilość aktorów i inne tym podobne rzeczy. A układać pomysły zaczęli Epicharmos i Formis, co się z Sycylii pierwotnie dostało, z pomiędzy zaś poetów w Atenach Krates¹⁾ pierwszy dał początek układaniu materyi i pomysłów ogólnych, porzuciwszy zasadę zachowywaną w wierszach uszczypliwych.

Epopeja więc zgadza się z tragedją w ogólniejszym jedynie zarysie, mianowicie, że naśladowaniem jest charakterów szlachejniejszych, różni się zaś przez to, że ma wiersz jednostajny i że jest opowiadaniem. A co do długości czasu, zdąża nadto tragedia do końca, ile możności w przeciągu jednego dnia albo niewiele nad to, epopeja zaś nie ogranicza się czasem, i w tej mierze różni się jedna od drugiej, jakkolwiek zrazu i w tragedyi podobnie czyniono jak w epopei. Części znowu jedne są te same, inne właściwe tylko tragedyi. Dlatego, kto umie sąd wydać o tragedyi dobrej i złej, potrafi toż samo i o epopei: co bowiem epopeja w sobie mieści, to znajduje się i w tragedyi, ale co w tragedyi jest, nie wszystko znajduje się w epopei²⁾.

¹⁾ Krates, spólczesny z komedyopisarzem Kratinosem (520—423), wspomniany przez Arystotelesa dlatego, że pierwszy porzucił wyszczadzanie osób znanych, wyśmiewając w komedjach ułomności całych klas i stanów — a to właśnie uznaje Arystoteles za zadanie komedyi.

²⁾ Początek rozdziału tego aż do „wyrazu boleści“ najstósowniej przenieść tutaj na sam koniec. W ten sposób otrzymalibyśmy i związek lepszy z końcem rozdz. IV, i ustęp ten w odpowiedniejszém znalazłby się miejscu.

ROZDZIAŁ VI.

O poezji więc naśladowczej w heksametrach i o komedyi później mówić będziemy, a teraz chcemy mówić o tragedyi, ująwszy określenie istoty jęj tak, jak ono nasuwa się z uwag już wypowiedzianych.

Jest zatem tragedia naśladowaniem czynności poważniejszej i w sobie skończonej, mającej pewną rozciągłość, z użyciem mowy ozdobnej, właściwej ustępom obu dla siebie rodzajów, przez wprowadzenie osób działających a nie przez opowiadanie, dokonywająca zaś przez obudzenie litości i trwogi ukojenia i zrównoważenia uczuć tego rodzaju ¹⁾. A przez „mowę ozdobną“, rozumiem mowę mającą rytm i harmonią w połączeniu ze śpiewem, zaś przez wyrazy „obu dla siebie rodzajów“, to, że niektóre ustępy wykonane są tylko wierszem miarowym, a inne znowu do śpiewu ułożone.

A ponieważ naśladowanie przychodzi do skutku przez osoby działające, pierwszą z konieczności częścią tragedyi będzie wystawa sceniczna, następnie kompozycya muzyczna i dykcya,

¹⁾ Wyraz καθάρσις znaczy dosłownie: oczyszczenie. Jakie znaczenie przywiązywał do niego Arystoteles, określić dzisiaj dokładnie niepodobna, zwłaszcza że i w Polityce (VIII, 7.) dostatecznych o tém wyjaśnień nie znajdujemy. Zdaje się, że wytlómaczenie tego wyrazu przez „ukojenie i zrównoważenie“ jest stosunkowo najodpowiedniejsze. — Było zrazu mniemanie, że Arystoteles w tém miejscu gdzieś musiał podać określenie „katharsis“, ale, że ustęp ten zaginął. Przeciwno zdaniu temu przemawiają jednak niektóre ważne względy. Najprzód rozjaśniając pojęcie tego wyrazu już w tym rozdziale, byłby zmuszony mówić o wielu warunkach tragedyi, które porządek rzeczy pozwalał mu dopiero później rozwinąć, musiałby był zatem albo mówić niezrozumiale, albo porządek rozbioru zwichnąć. Ale i na inném miejscu w naszym tekście mowy o tém być nie mogło, bo miejsca takiego stosownego w rozprawie naszej nie ma dzisiaj nigdzie. Natomiast z ustępu jednego w Proklosie (diss. 4, 1 in Plat. remp. p. 362) wypływa, że Arystoteles występując przeciw zdaniu Platona, potępiającemu zarówno tragedya jak komedya, bronił jednego i drugiego i wykazywał bezpodstawnosć takiego surowego sądu rozbiorem wpływu wywieranego na widzów tak przez tragedya, jak przez komedya. Jest więc rzeczą najprawdopodobniejszą, że wyjaśnienie owęj „katharsis“, które jeszcze Proklos czytał, musiało znajdować się w drugiej księdze Poetyki, dzisiaj nieznanęj, i to po rozbiornie komedyi.

gdyż tymi środkami przeprowadza się naśladowanie. A przez dykcją rozumiem właśnie wierszy skład, kompozycja zaś muzyczna znaczenie ma zupełnie jasne. A ponieważ tragedia jest naśladowaniem czynności¹⁾, czynność zaś odbywa się przez pewne osoby działające, które koniecznie wybitne jakieś mają cechy, stósownie do swego charakteru i sposobu rozwijania myśli, — przez to oboje bowiem mienimy i czynności także pewnymi jakimiś (1450 a) — stąd dwie istnieją przyczyny czynności: charakter i sposób rozwijania myśli, i wedle czynności tych szczęśliwym jest każdy albo nieszczęśliwym. A „naśladowaniem czynności“ pomysł jest; rozumiem mianowicie przez pomysł układ zdarzeń, przez charakter zaś te cechy, wskutek których osoby działające mienimy osobami pewne jakieś piętno mającymi, a przez sposób rozwijania myśli właściwość, z jaką mówiący dowodzą czegoś, albo zdanie swoje objawiają. Każda zatem tragedia musi mieć części sześć, które nadają jej właściwość jakąś pewną, t. j.: pomysł, charakter, dykcją, sposób rozwijania myśli, wystawę sceniczną i kompozycją muzyczną. Środki mianowicie, przez które naśladuje się, dwa są, sposób, w jaki się naśladuje, jeden, a rzeczy, które się naśladuje, trzy — nad to nie więcej. I tymi to rodzajami posługuje się nie mała, krótko mówiąc, liczba poetów²⁾: bo też każdy dramat ma wystawę sceniczną, charakter, pomysł, dykcją, śpiew i sposób rozwijania myśli również. Najważniejszym zaś z tego wszystkiego jest układ zdarzeń: tragedia bowiem naśladowaniem jest nie ludzi, lecz czynności i życia i doli szczęśliwej i nieszczęśliwej; a dola szczęśliwa i nieszczęśliwa na działaniu polega i celem działanie jakieś jest, nie zaś przymiot biernie występujący. I wedle charakteru ludzie

¹⁾ Logicznym następkiem tego zdania jest myśl wyrażona poniżej, w osobnym zdaniu umieszczona: „Każda zatem tragedia“... itd.

²⁾ Ponieważ zdanie to nie daje myśli jasnój, chce je Vahlen tak czytać w tekście: τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι καθ' ἕκαστον αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται ὡς εἶδεσθαι. καὶ γὰρ ὄψεις ἔχειν πάν... i t. d. Tym sposobem otrzymalibyśmy myśl zrozumiałą, pozostającą nawet w ściślejszym związku z początkiem rozdziału 12, gdzie Arystoteles do tego ustępu odwoływać się zdaje: „Tymi więc częściami, każdą dla siebie, posługuje się niemała liczba poetów, jak gdyby postaciami tragedji, przekonani są bowiem, że wystawa sceniczna jest wszystkim, również charakterzy“... i t. d.



są ludźmi pewne jakieś piętno mającymi, a wedle czynności są szczęśliwymi albo odwrotnie. Działają zatem osoby w tragedyi, nie aby charaktery wynasładować, ale biorą sobie charaktery jedynie ku pomocy, ażeby czynności uwydatnić, tak, że zdarzenia i układ ich celem są tragedyi, a cel, to rzecz najgłówniejsza we wszystkim. Nadto bez czynności nie ma tragedyi, a bez charakterów być może. Wszakże tragedye największej części poetów nowszych pozbawione są charakterów i w ogólności poetów takich jest wielu, jakto i między malarzami Zeuksis w takimże pozostaje stosunku do Polygnota, gdyż Polygnot jest dobrym malarzem charakterów, a Zeuksisa malowanie charakterystyki nie objawia żadnej. Nadto, jeżeli ktoś w porządku zestawii przemówienia charakterystyczne dla osób występujących, i tak pod względem dykcji jak pod względem sposobu rozwijania myśli dobrze ułożone, nie osiągnie tego, co było tragedyi zadaniem: owszem, daleko lepiej wywiąże się z niego tragedia, w której będzie tych rzeczy mniej, a znajdzie się pomysł z układem zdarzeń. A nadto — czém najwięcej tragedia wzrusza, to są części pomysłu, mianowicie sceny przełomu i poznania się. Tego zaś dowodem jeszcze, że i poeci początkujący łatwiej zdołają okazać biegłość w dykcji i charakterystyce, niż w układzie zdarzeń, jak to było także u wszystkich prawie poetów dawniejszych. Rdzeniem więc i jakby duszą tragedyi jest pomysł, a charaktery zajmują miejsce drugie. Wszakże coś podobnego jest (1450 b) i w malarstwie: gdyby bowiem nałożył ktoś najpiękniejszych barw bez rysunku, nie sprawi przyjemności w równym stopniu, jak kiedy poprzednio liniami nakreśli obraz — a tragedia naśladowaniem jest czynności i przez naśladowanie czynności przedewszystkiem naśladowuje działających. Trzecie zaś miejsce zajmuje sposób rozwijania myśli. Polega on na zdolności wypowiedzania zdań wypływających z istoty rzeczy i z rzeczą samą zgodnych — a jest to w wymowie zadaniem polityki i retoryki. To też poeci starożytni wprowadzali postacie przemawiające politycznie, a dzisiejsi wprowadzają osoby posługujące się retoryką. A charakter jest czémś objawiającém zamiar, co ktoś albo przedsięwzię, albo czego unika w położeniu, z którego wyjście nie jest widoczne. I dlatego nie okazuje się charakter w słowach, jeżeli z nich nie widać wcale, co mówiący przedsięwzię, albo czego unika. Sposób rozwijania myśli zaś — to sposób, w jaki wykazuje się, jak

coś jest albo nie jest, lub w jaki objawia się w ogólności zdanie swoje. A czwarte miejsce zajmuje dykcyja; rozumiem zaś przez dykcyę, jak poprzednio powiedziano, wyrażenie się w słowach, którego istota tak w wierszu jak w mowie potocznej jest ta sama. A z pozostałych części piąta tj. kompozycya muzykalna jest między ozdobami najważniejszą, wystawa zaś sceniczna stanowi wprawdzie środek wzruszający duszę, ale ze sztuką i z istotą kunsztu poetycznego pozostaje w związku najdalszym: gdyż tragedia z istoty swęj obejdzie się bez współzawodnictwa o nagrodę i bez aktorów, a nadto w wykonaniu wystawy scenicznej większe ma znaczenie biegłość zarządcy teatru, niż sztuka poetów.

ROZDZIAŁ VII.

① *wiad odnowu*

A roztrząsnąwszy to chcemy mówić teraz, jaki powinien być układ zdarzeń, gdyż to jest pierwsze i najważniejsze tragedyi zadanie. Jest zaś dla nas rzeczą niezawodną, że tragedia jest naśladowaniem czynności skończonej i całej, rozciągłość pewną mającej — bo jest także całość rozciągłości żadnej oznaczonej nie posiadająca. A całością jest wszystko, co ma początek i środek i koniec. Początkiem zaś jest to, co niekoniecznie po czémś inném samo następuje, ale po którym drugiego coś z natury rzeczy znajduje się albo powstaje; końcem przeciwnie jest to, co po czémś inném z natury rzeczy samo znajduje się, bądźto koniecznie bądź zwykle, a po niem już niczego innego nie ma: środkiem znowu jest to, co i samo po czémś inném jest i po niem jeszcze coś drugiego. Pomysły zatem dobrze ułożone nie powinny ani skądkolwiekbądź zaczynać się, ani na czémkolwiekbądź kończyć, ale do określeń powyżęj podanych stosować się powinny. A nadto ponieważ obraz piękny i wszelka rzecz, która złożona jest z pewnych części, nietylko uporządkowane mieć je powinna, ale i wielkość musi mieć nie dowolną — piękność bowiem na wielkości i porządku zależy, i dlatego ani obraz zbyt mały nie może być piękny, bo pogląd w niedostrzeżonym prawie czasie powstający miesza się, ani zbyt wielki, bo nie powstaje (1451 a.) przytém pogląd, ale dla patrzących znika jedność i całość z poglądu, np. gdyby obraz wynosił 1000 staj — dlatego podobnie jak rze-

czy i obrazy pewną wielkość mieć muszą i ona łatwo objąć się dać powinna, tak i w pomysłach rozciągłość pewna być musi i ona łatwo dać się uprzytomnić powinna. Ograniczenie rozciągłości ze względu na współzawodnictwo i na wrażenie sceniczne nie jest rzeczą sztuki. Gdyby bowiem sto tragedyi współzawodniczyć miało między sobą, współzawodniczyłyby przy klepsydrach ¹⁾, jak się to niekiedy mówi. Z istoty zaś rzeczy wynikające określenie, że pomysł obszerniejszy, o ile jasny jest, piękniejszy zawsze będzie co do wielkości — wyrażając się zaś po prostu: wielkość, w jakiej według prawdopodobieństwa albo konieczności zdarza się w następstwie idących po sobie wypadków przejście z nieszczęścia w szczęście albo ze szczęścia w nieszczęście — takie określenie wielkości dostateczne jest.

ROZDZIAŁ VIII.

*Jedna całość myśli
zjednoczeń, omiarań, obrotów*

A pomysł stanowi jedność nie wtenczas, jak niektórzy mniemają, jeżeli do jednej osoby się odnosi, na jedno bowiem niezmiernie wiele rzeczy przypada, z których nie cokolwiekbądź razem jedność stanowi. A tak i czynności jednostki liczne są, a z nich żadna jeszcze ich jedność nie wypływa. I dlatego błąd popełniają widoczny wszyscy poeci, którzy Herakleidę, Tezeidę ²⁾ i inne podobne potworzyli poemata. Sądzą oni mianowicie, że ponieważ jeden był Herakles, powinien i pomysł o nim być jednością. A Homer jak i pod innymi względami odznacza się, tak i w tej mierze trafnie widział bądź przez biegłość w sztuce, bądź przez zmysł wrodzony: tworząc bowiem Odysseję nie umieścił w niej wszystkiego, co się Odysseusowi zdarzyło, np. że zraniony został na Parnasie, i że szaleństwo udawał podczas zbierania się wyprawy wojennej ³⁾, z którychto zdarzeń żadne nie było konie-

¹⁾ W sądzie miała każda z procesujących się stron czas do mówienia ograniczony klepsydrą tj. zegarem wodnym.

²⁾ Epopeję „Herakleida“ utworzyli: Kinaethon (około 750. roku przed Chr.), Pizander (około 645. r.) i Panyazis za czasów wojen perskich; „Tezeidę“ Zopyros za czasów Pizystrata prawdopodobnie i Diphilos.

³⁾ O zranieniu Odysseusa mowa jest w Od. XIX, 428—466, ale tylko epizodycznie; nie ma zaś nigdzie w Homerze wzmianki o uda-

czynnym albo naturalnym skutkiem zdarzenia innego, ale ułożył Odysseję na podstawie, jakbyśmy wyrazili się, jednej czynności, a podobnie także i Iliadę. Jak zatem i w innych sztukach naśladowczych naśladowanie jedno w jedności źródło ma swoje, tak i pomysł, ponieważ naśladowaniem jest czynności, powinien utrzymać w niej tę jedność i całość, a zdarzenia w skład jego wchodzące powinny w nim tak być spojone, żeby przez przedstawienie albo odjęcie jednej rozerwaną i zburzoną została całość: bo co przez dodanie albo usunięcie różnicy nie sprawia, nie jest żadną całości częścią.

*Hilmonia → zdaniem króla Asyry
Zerkhop → jakby zajął maszynę*

ROZDZIAŁ IX.

*Wielki efekt → od
spółzdarzeń przesłuchi
do niebezpieczeństwa, nie
przypadku*

A z tego, co się powiedziało, i to także jasno wypływa, że nie opowiadanie zdarzeń, jakie zaszły, zadaniem poety jest, ale zdarzeń, jakieby zająć były mogły i jakie są możliwe, czyto z prawdopodobieństwa, czy z konieczności (1451 b.). Historyk bowiem a poeta nie têm różnią się między sobą, że w wierszach opowiadają albo nie w wierszach, gdyż dzieło Herodota wierszami ułożyłoby można i historyka pozostałaby nie mniej historyką jakąś, czy to w wierszach, czy bez nich — ale różnica zachodzi w têm, że jeden opowiada zdarzenia, jak zaszły, a drugi, jakby zająć były mogły. I dlatego to jest poezya więcej filozoficzną i głębszą, niż historia, poezya bowiem ogół raczej ujmuje, a historia szczegóły opowiada. A cechą jest ogółowości wskazywać, jak i jakiemu człowiekowi stósownie jest mówić albo czynić coś według prawdopodobieństwa albo z konieczności — i do tego właśnie zmierza poezya przez przydawanie imion — a cechą jest szczegółowości wskazywać, co np. Alcybiades zdziałał, albo czego doznał. I to też uwidoczniło się już w komedyi; komedyopisarze bowiem ułożywszy pomysł podług prawdopodobieństwa, imiona potem odpowiednie dokładają, nie biorąc, jak iambografowie, osób pewnych znanych. W tragedyi zaś trzymają się ściśle imion historycznie przekazanych. A przyczyna ta jest, że co możliwe,

ném jego szaleństwie, przez które uwolnić się chciał od współdziałania w wyprawie Trojańskiej.

to wiarogodne; co zatem nie zdarzyło się, w możliwość tego nie wierzymy jeszcze, a co zdarzyło się, to oczywiście możliwe jest: bo gdyby było niemożliwe, nie byłoby się zdarzyło. Wszelako są i w tragediach niektórych między imionami jedno albo dwa znane, a inne wymyślone; w innych zaś żadne nie jest znane, jak w „Kwiatku“ Agatona ¹⁾. W tragedyi téj mianowicie zarówno zdarzenia jak imiona są wymyślone, a przecież sprawia ona przyjemność. Dlatego nie należy bezwzględnie trzymać się przechowanych przez tradycją podań, na których osnute są tragedye ogólnie podziwiane. A jest i śmiesznie trzymać się tego, gdyż rzeczy nawet znane niewielom znane są, a mimo to sprawia sztuka przyjemność wszystkim. Jasno więc pokazuje się stąd, że poeta powinien raczej poetą być w pomysłach, niż w wierszach, o ile poetą jest ze względu na naśladowanie i naśladowuje czynności. Chociażby mu zatem przyszło utwór ułożyć na podstawie zdarzeń już zaszłych, nie mniej poetą jest: bo z tych zdarzeń niektóre mogą być bardzo dobrze takie, jakie prawdopodobnie stać się mogły i były możliwe; o tyle też ów twórca jest w téj mierze poetą.

Z pomiędzy zaś pomysłów i czynności prościejszych najgorsze są te, które epizodycznie są ułożone. Pomysłem zaś tego rodzaju nazywam taki, w którym epizody nie następują po sobie według prawdopodobieństwa albo z konieczności. I takie utwory dają poeci gorsi sami z siebie, a lepsi z przyczyny gry teatralnej. Współubiegając się bowiem o pierwszeństwo i rozszerzywszy pomysł wbrew treści nawet (1452 a), zmuszeni są częstokroć zepsuć porządek ²⁾.

A naśladowanie nietylko naśladowaniem jest czynności w sobie skończonej, ale także spraw budzących trwogę i litość: to zaś najsnadniej dzieje się, kiedy się dzieje wbrew oczekiwaniu, a jeszcze więcej wtenczas, kiedy się dzieje wbrew oczekiwaniu przez związek zdarzeń — bo nadzwyczajność uwydatni się w takim razie bardziej, niż gdyby bez przyczyny i przypadkowo coś działo się: wszakże i ze zdarzeń przypadkowych te wydają się najwięcej nadzwyczajne, które mają pozór, jakoby z umysłu stały

¹⁾ Tragedya nam nieznaną; Agaton, współczesny Platona.

²⁾ Ustęp ten począwszy od „Z pomiędzy zaś“ należy przenieść do rozdz. 18.

się, jak kiedy np. posąg Mitysa w Argos zabił mordercę tegoż, runąwszy na patrzącego ¹⁾); wydaje się bowiem, że to nie przypadkowo stało się. Dlatego pomysły tego rodzaju muszą być piękniejsze.

ROZDZIAŁ X.

A z pomysłów jedne proste są, drugie zawikłane, gdyż i czynności, których naśladowaniem są pomysły, same już takimi są właśnie. Prostą zaś nazywam czynność, w której przebiegu ciągłym i stanowiącym według określenia powyższego jedność, przejście ²⁾ dzieje się bez przełomu albo poznania; zawikłana zaś jest taka, w której dzieje się przejście przez przełom albo poznanie, albo przez jedno i drugie. A wyniknąć to powinno z samegoż układu pomysłu, tak, aby wypłynęło ze zdarzeń zaszłych poprzednio bądź z konieczności, bądź według prawdopodobieństwa. Wielka to bowiem różnica, czy dzieje się coś przez pewne zdarzenia, czy po nich.

ROZDZIAŁ XI.

A przełom jestto przejście do czegoś, co czynom dokonywanym przeciwne jest w sposób podany, i to, jak powiedziało się, według prawdopodobieństwa albo z konieczności. W „Edypie“ np. ten, który przyszedł w zamiarze ucieszenia Edypa i uwolnienia go od obawy przed pożyciem z matką, skoro wyjawiał, kim jest, przeciwny sprawił skutek ³⁾. A w „Lynkeusie“, gdy go na śmierć prowadzono i Danaos towarzyszył mu w zamiarze ode-

¹⁾ Argejczyk Mitysa miał zginąć wśród rozruchów politycznych, a o wypadku tutaj wspomnianym mówi także Plutarch: de sera num. vind. VIII. 553 d.

²⁾ Przez przejście mamy rozumieć zmianę nieszczęścia w szczęście albo odwrotnie; stanie się ono przełomem wówczas, gdy osoba działająca w pewnym celu dokona mimowiednie czegoś wręcz przeciwnego, jakto określone jest na początku rozdz. następującego.

³⁾ Sophocl. Oed. Rex 1002 sqq.

brania mu życia, zdarza się wskutek dokonanych czynów, że ten zginął, a tamten przy życiu się utrzymał¹⁾.

A poznanie, jak i nazwa wskazuje, jestto przejście z nieznamomości w znajomość, albo zaprzyjaźnienie się lub znenawidzenie osób na szczęście albo na nieszczęście przeznaczonych; najpiękniejsze zaś poznanie jest, kiedy równocześnie przełom powstaje, jakto jest w „Edypie“. Są wprawdzie i inne rodzaje poznania, bo wobec istot nieżywych i jakichkolwiekbądź zdarza się niekiedy poznanie, o jakim mowa, i również zachodzi ono wówczas, kiedy przekonywają się ludzie, czy ktoś uczynił co, czy nie: jednakże najwłaściwsze pomysłowi i czynności jest poznanie takie, o jakim powyżej się nadmieniono. Ono bowiem wraz z przełomem albo litość wzbudzi (1452 b), albo trwogę, a tragedia jest z zasady takich właśnie czynności naśladowaniem, nadto zaś i nieszczęście i szczęście w takich także powstanie warunkach.

Ponieważ więc poznanie jest poznaniem osób pewnych, zdarzy się raz poznanie jednej tylko osoby przez drugą, kiedy się okaże, kim jest jedna z nich, drugi raz obom wzajemnie poznać się przyjdzie, jak np. Ifigenia przez Orestesa poznana została wskutek wysłania listu, dla Ifigenii zaś potrzeba było innego sposobu, aby poznała Orestesa²⁾.

Dwie zatem pomysłu części do rzeczonoego celu zmierzają, tj. przełom i poznanie — a trzecią jest pathos³⁾. Z nich o przełomie i poznaniu właśnie mówiliśmy, a pathos jestto czyn zgbę albo cierpienie przynoszący, jak np. śmierć wystawiona naocznie i wielkie katusze i zadawane rany i tym podobne.

1) „Lynkeus“, utwór Theodektesa z Fazelis, który żył spólcześnie z Arystotelesem. Nieznanej nam tragedyi treść taka była mniej więcej: Hypermnestra nie usłuchała ojca swego Danaosa, który rozkazał jęj, aby męża (Lynkeusa) zabiła, owszem strzegła go przed wszelkimi zasadzkami, aż Danaos dowiedział się, że Hypermn. ma syna Abasa. Danaos rozkazuje Lynkeusa, a prawdopodobnie Hypermnestrę i Abasa na śmierć prowadzić i sam im towarzyszy. Ale ta właśnie okoliczność stała się powodem, że go oskarżono o zamierzone zabójstwo i że przez Argiwów na śmierć został skazany.

2) Eurip. Iphig. Taur. 747—821.

3) Przez to przeciwstawienie daje Arystoteles poznać, że pathos „do rzeczonoego celu“ nie zmierza, tj. nie sprowadza zwrotu niespodziewanego a tém samém podziwu nie budzi, i że to część pomysłu o znaczeniu podrzędniejszém.

ROZDZIAŁ XII.

Otóż o częściach tragedyi, których jako jej postaci używać trzeba, poprzednio mówiliśmy, pod względem zaś ilości i rozróżnienia oddzielnie ustępów są one następujące: prolog, epizod, exodos i pieśni chóru, do których należy parodos i stasimon. Te części są wszystkim tragedyom wspólne, niektórym zaś tylko właściwe są: pieśni śpiewane na scenie i śpiewy kommatyczne. A prolog jestto cała część tragedyi przed pojawieniem się chóru, epizod część cała tragedyi pomiędzy całymi pieśniami chóru, a exodos cała część tragedyi, po której pieśni chóru już nie ma. Z pomiędzy zaś pieśni chóru jest parodos pierwszą recytacją całego chóru, a stasimon pieśnią chóru bez wierszy anapestycznych i trochaicznych, śpiew zaś kommatyczny jestto wspólna pieśń żałobna chóru i osób na scenie.

O częściach zatem tragedyi, których używać trzeba, poprzednio mówiliśmy, pod względem zaś ilości i rozróżnienia oddzielnie ustępów, są częściami tragedyi ustępy co dopiero wymienione ¹⁾.

ROZDZIAŁ XIII.

Z porządku rzeczy wypada dodać do uwag właśnie poczynionych przestrogi, ku czemu zmierzać i czego strzec się powinni układający pomysły i jakim sposobem osiągnie się cel tragedyi. Skoro zatem układ tragedyi najpiękniejszej powinien być nie prosty, ale zawikłany i ponieważ powinien być naśladowaniem spraw wzbudzających trwogę i litość, gdyż to jest właściwością naśladowania w tym rodzaju przeprowadzonego: rzeczą jest jasną najprzód, że nie należy wprowadzać ani ludzi cnotliwych, jak stają się ze szczęśliwych nieszczęśliwymi, bo to ani trwogi nie budzi ani litości, lecz oburzenie — ani niegodziwych, jak stają się z nieszczęśliwych szczęśliwymi, bo to ze wszystkiego najmniej nadaje się do tragedyi, gdyż nie ma tu żadnego z warunków ko-

¹⁾ Rozdział ten cały przerywa zupełnie związek; niepodobna jednak dzisiaj oznaczyć miejsca, w którym się pierwotnie w Poetyce znajdował.

niecznych, skoro ani z naturalnym naszym nie godzi się uczuciem (1453 a), ani nie budzi litości i trwogi — i również z drugiej strony człowiek niezmiernie zły nie powinien ze szczęścia popadać w nieszczęście, bo taki układ, chociażby zawierał warunek z naturalnym naszym uczuciem zgodny, nie budziłby jednak litości ani trwogi: gdyż jedno uczucie odnosi się do człowieka niezasłużenie nieszczęśliwego, a drugie do człowieka równego nam, litość mianowicie do człowieka, który nie zasłużył na nieszczęście, a trwoga do takiego, który nam równy; tak, że zdarzenie nie wznieci ani litości ani trwogi. Pozostaje więc tylko człowiek środek między tamtymi zajmujący ¹⁾ — a takim jest ani cnotą nie odznaczający się i prawością, ani przez złość i niegodziwość, lecz przez błąd jakiś w nieszczęście popadający a należący do ludzi, co żyli w wielkiem poważaniu i szczęściu, jak Edyp i Thyestes i mężowie znamienici z takichże pochodzący rodów. Koniecznością jest zatem, żeby pomysł piękny miał raczej założenie pojedyncze — a nie podwójne, jakto utrzymują niektórzy — i żeby nie było w nim zmiany z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie ze szczęścia w nieszczęście, i to nie przez niegodziwość, lecz przez błąd wielki człowieka albo takiego, jak go określiliśmy, albo lepszego raczej, niż gorszego. Dowodem zaś tego obecny stan rzeczy. Zrazu bowiem poeci pomysły pierwsze lepsze jeden za drugim bez braku podawali, teraz zaś układają tragedye najpiękniejsze ograniczając się do niewielu tylko domów, np. o Alkmeonie, Edypie, Orestesie, Meleagrze, Thyestesie, Telefosie i o innych, którym przypadło bądź wycierpieć, bądź dokonać strasznych rzeczy. Najpiękniejsza zatem artystycznie tragedia z takiego układu wyjdzie. I dlatego ci, którzy Eurypidesowi czynią zarzuty, że w ten sposób układu tragedye i wiele z nich nieszczęściem kończy się, przez to samo mają zdanie błędne, bo właśnie, jak powiedzieliśmy, tak dobrze jest. Najlepszym zaś tego dowodem, że jeżeli tragedye takie dobrze odegrane będą, wydadzą się na scenie wśród współubiegających się innych najodpo-

¹⁾ W zestawieniu tém nie wymienia Arystoteles jeszcze jednej możliwej kombinacji: gdyby człowiek szlachetny z nieszczęśliwego stał się szczęśliwym; ale przejście takie jest w tragedyi zupełnie niewłaściwe. Arystoteles uwzględnia wypadek ten poniżej, wspominając o tragediach z podwójnym założeniem.

wiedniejszymi swojemu zadaniu; i Eurypides jakkolwiek z innych względów nie ma rozkładu dobrego, okazuje się w tragiczności najlepszym z pomiędzy poetów. A gorszym jest układ uważany przez niektórych za lepszy, który podwójne ma założenie, jak np. *Odyseja*, i który kończy się inaczej dla lepszych a inaczej dla gorszych. Wydaje się zaś lepszym przez miękkość publiczności w teatrze; ją bowiem uwzględniają poeci, tworząc podług życzeń widzów. To nie jest jednak przyjemność z tragedyi płynąca, ale właściwa raczej komedyi. Tam bowiem choćby najzawziętsi przeciwni sobie znaleźli się w pomysle ludzie, jak *Orestes* i *Egist*, przyjaciółmi w końcu stają się i żaden nie ginie przez drugiego.

ROZDZIAŁ XIV.

(1453 b). Otóż można wprowadzić trwogę i litość wywołać przez wystawę sceniczną, ale można to uczynić i przez sam skład zdarzeń, co też przedniejsze jest i poetom lepszym właściwe. Bo i bez względu na zmysł widzenia powinien pomysł tak być ułożony, ażeby już słuchając przebiegu zdarzeń i trwogę można uczuć i litość, wskutek samych tylko zdarzeń. A tego dozna każdy słuchając podania o *Edypie*. Wywoływać to zaś przez wystawę sceniczną jest sposobem mniej artystycznym i wymagającym nakładu chorega. Ci zaś, którzy nie trwogę, ale wrażenie cudowności jedynie sprawić usiłują przez wystawę sceniczną, wprowadzają pierwiastek nie mający z tragedją nic wspólnego; bo nie należy uganiać się za pierwszą lepszą mającą z tragedyi płynąć przyjemnością, ale za przyjemnością tragedyi właściwą. A ponieważ poeta powinien starać się o wywołanie przyjemności przez litość i trwogę za pomocą naśladowania wzbudzoną, oczywistą jest rzeczą, że w zdarzenia same włożyć to należy. Oznaczmy zatem, jakie zdarzenia wydają się straszne albo wzbudzające litość. Czyny zaś tego rodzaju muszą być koniecznie albo czynami przyjaciół jednych względem drugich, albo czynami nieprzyjaciół, albo ani przyjaciół ani nieprzyjaciół. Jeżeli więc nieprzyjaciel obok nieprzyjaciela stanie, to czy mu czyni coś złego, czy czynić zamierza, litości nie wzbudzi żadnej oprócz uczucia przez samo cierpienie wywołanego; i również tak będzie, gdy

wystąpią ludzie względem siebie obojętni. Ale kiedy cierpienia zadane zdarzą się wśród stósunków ludzi sobie najbliższych — jeżeli np. brat zabija brata, albo syn matkę, albo matka syna, albo jeżeli zabić zamysła lub coś podobnego czyni — to właśnie to są zdarzenia, jakich szukać należy. Tylko nie powinno się podań przekazanych zmieniać — mówię zaś np. o zabójstwie Klitemnestry przez Orestesa i Eryfilę przez Alkmeona — należy tylko samemu podania wyszukiwać i pięknie je zużytkować. A powiedzmy dokładniej, co rozumieć przez piękne zużytkowanie. Otóż czyn mógł być tak dokonany, jakto starożytni wystawiali, z wiedzą i poznaniem jasnym, jak i Eurypides wystawił zabijającą dzieci swoje Medę¹⁾. A mógł być także dokonany bez wiedzy, że to czyn straszny i poznanie stósunku bliższego dopiero później nastąpiło — jak Sofoklesa Edyp uczynił — a czyn ten znowu dzieje się poza dramatem, w samą zaś tragedię działa tak Astydama Alkmeon²⁾, albo znowu Telegonos w „Zranionym Odysseusie“³⁾. A jest obok tego jeszcze trzeci wypadek, że zamierzający czynić coś okropnego przez niewiadomość, przychodzi do poznania przed dokonaniem czynu. Innego zaś wypadku nadto już nie ma: bo koniecznością jest, że albo ktoś czyni cokolwiek, albo nie czyni, i czyni albo z wiedzą albo bezwiednie⁴⁾. Z pomiędzy zaś tych wypadków najniewłaściwszym jest zamiar uczynienia czegoś z wiedzą, a następnie zaniechanie czynu, bo wypadek taki wywołuje oburzenie, a nie nadaje się do tragedii, cierpienia bowiem w nim nie ma. I dlatego też nikt (1454 a.) czegoś takiego nie wprowadza, albo bardzo rzadko, np. w „An-

1) Eurip. Medea 1225 sqq.

2) Astydama, siostrzeniec Eschyla, jeden z najpłodniejszych tragediopisarzy, z którego dzieł nic się nie dochowało, wystąpił około roku 390. przed Chr. O tragedii jego „Alkmeon“ nic nie wiemy. Alkmeon zabił matkę swoją Eryfilę.

3) Telegonos, syn Odysseusa i bogini Circe, wyruszywszy w celu odszukania ojca wylądował w Itace i splądrował tę wyspę. W utarczce z Odysseusem i Telemachem zranił nieznanego ojca śmiertelnie strzałą, która zakończona była ością rybią. „Zraniony Odysseus“ byłoby według Ateneusa tragedya Chereмона; mowa tu jednak prawdopodobnie o tragedii Sofoklesa: Ὀδ. ἀκανθοπλήξ.

4) Właśnie z zestawienia tego wynika, że jest jeszcze wypadek czwarty, ten, o którym Arystoteles zaraz w następnym mówi zdaniu, uznając go za najniewłaściwszy.

tygonie“ wobec Kreona Hemon tak postępuje¹⁾. A działanie z poznaniem położymy na drugim miejscu. Lepiej zaś jest, jeżeli ktoś działa bezwiednie i po dokonaniu dopiero czynu przychodzi do poznania, bo oburzenie temu nie towarzyszy, a poznanie stósunku przeraża. Najlepiej jednak nadaje się wypadek ostatni, a rozumiem taki, jak np. w „Kresfontesie“ Meropa syna zabić zamierza a nie zabija, ale go poznaje²⁾, i w „Ifigenii“ siostra brata³⁾, a w „Helli“ syn zamierzający matkę wydać poznał ją⁴⁾. I dlatego jak już poprzednio powiedzieliśmy, tragedye nowsze niewiele rodów obejmują. Bo wśród śledzenia podań nauczono się nie przez zrozumienie wprawdzie sztuki, ale przypadkowo, w takich właśnie pomysłach wrażenie przygotowywać odpowiednie. Zmuszeni są zatem poeci dzisiejsi spotykać się w tych domach, w których zdarzyły się czyny tego rodzaju.

O układzie zatem zdarzeń, i jakimi pomysły być powinny, powiedziano dosyć.

1) Sophocl. Antig. 1281 sqq.

2) „Kresfontes“, tragedia Eurypidesa, z której tylko urywki się dochowały. Treść jej była następująca: Kresfontes, król Messenii, został przez jakiegoś uzurpatora pozbawiony tronu i wraz z dwoma starszymi synami zabity. Najmłodszy Telefontes dostał się za staraniem matki Meropy do Etolii i przechowywał się tam w domu przyjaciół. Meropa zmuszoną została poślubić tyrana. Telefontes powraca w celu zrzucenia go z tronu, udaje się za zabójcę Telefontesa i mało że wskutek tego nie traci życia przez oburzoną matkę; sprawa jednak wyjaśnia się jeszcze na czas, układają razem plan zamordowania tyrana, co też pomysłnie dokonane zostało.

3) Eurip. Iphig. Taur. 809—830.

4) Tragedya „Helle“ zupełnie jest nieznaną. — Jakkolwiek Arystoteles uznaje za najlepszy wypadek, w którym czyn straszny zamierzony nie przychodzi do skutku przez to, że osoby się poznają, nie pozostaje to w żadnej sprzeczności ze zdaniem, że najlepsza tragedia jest ta, w której przez przełom jest przejście ze szczęścia w nieszczęście, gdyż „pathos“, chociaż jest jedną z trzech części pomysłu, nie jest według Arystotelesa częścią w tragedyi niezbędnie potrzebną, powtóre nie konieczną potrzebną w miejscu, gdzie główny w tragedyi węzeł, jako pokazują i przykłady przytoczone.

ROZDZIAŁ XV.

Co do charakterów zaś, cztery trzeba mieć na oku względy, a jeden z nich i to pierwszy, aby charaktery szlachetne były. A osoba objawi charakter, jeżeli, jak się powiedziało, mowa albo działanie uwidoczni zamiar pewien, jakimkolwiek on jest; objawi zaś charakter szlachetny, jeżeli uwidoczni zamiar szlachetny. I w każdym człowieku być tak może: bo i niewiasta jest szlachetną i niewolnik, a przecież jest tamta widocznie istotą słabszą, a ten w ogólności upośledzonym. Drugi zaś wzgląd, to charakter z istotą rzeczy zgodny; bo można stworzyć charakter męski, ale niezgodne to z naturą niewiasty, żeby była w równy sposób jak mąż odważną albo straszną. A trzeci wzgląd, to charakter wiernie oddany, gdyż to co innego jest, niż wprowadzać charakter szlachetny i z istotą rzeczy zgodny, jak go właśnie określiliśmy. A czwarty wzgląd, to charakter jednolity. Chociażby bowiem niejednolity charakter miała mieć osoba naśladowana i takiż charakter poddawała poecie, to przecież jednolicie niejednolitym być powinien. A przykładem charakteru nikczemnego bez konieczności wprowadzonego jest przykład taki, jak Menelausa w „Orestesie“ ¹⁾, charakteru zaś niewłaściwie i niezgodnie z istotą rzeczy wystawionego: narzekanie Odysseusa w „Scylli“ ²⁾ i mowa Melanippy ³⁾, a charakteru niejednolitego „Ifigenia w Aulis“, w niczem bowiem niepodobna jest jako błagająca występującej później ⁴⁾. A należy w charakterach także podobnie jak w układzie

¹⁾ Tragedya Eurypidesa.

²⁾ Utwór wcale nieznany.

³⁾ Były dwie tragedye Eurypidesa ten sam noszące tytuł; tutaj mowa o Melanippie „mądrzej“. Eol, syn Hellena i Hippe, córka mądrego centaura Chejrona, mieli córkę Melanippę. Mądrość odziedziczoną po ojcu przekazała Hippe swjej córce. Ta podczas jednorocznej nieobecności ojca została przez Pozejdona matką bliźniaków, które za radą boga do stajni krowiej odnieść kazała. Dzieci karmione przez krowy uważano za nienaturalny płód ich a Eol postanowił je spalić. Melanippa przynosi je ubrane w żałobne szaty, chcąc je jednak zachować od śmierci, wygłasza długą mowę z wyszukaném i naciągniętém rozumowaniem, wykazuje, że to przesąd niefilozoficzny i ciemny, czuć wstręt do takich istot, i że może krowy w sposób zupełnie naturalny zostały matkami ludzkich dzieci. Z tragedyi tej dochowały się tylko urywki.

⁴⁾ Eurip. Iphig. Aulid. 1213 sqq. i 1368 sqq. — Arystoteles nie przytoczył przykładu na charakter niewiernie oddany.

zdarzeń, starać się zawsze albo o konieczność, albo o prawdopodobieństwo, ażeby człowiek taki a taki tak a tak mówił albo działał bądź z konieczności, bądź według prawdopodobieństwa, i ażeby to a to po tém a po tém działo się bądź z konieczności, bądź według prawdopodobieństwa. Oczywiście więc rzeczą, że i rozwiązywanie pomysłu z samegoż pomysłu (1454 b.) wypływać powinno, a nie jak w „Medei“ przez środek mechaniczny ¹⁾, i jak w Iliadzie rzecz się ma ze sprawą odpłynięcia ²⁾; mechanicznego jednakże środka takiego używać można w zdarzeniach zaszytych poza obrębem dramatu, bądź w tém, co poprzednio stało się, a czego wiedzieć nie można, albo co stanie się później, a co wymaga zapowiedzenia i rozgłoszenia. Przypisujemy to bowiem bogom, że wszystko widzą. A nie powinno być w zdarzeniach nie trudnego do pojęcia, chyba w wypadkach poza obrębem tragedji np. w Sofoklesa „Edypie“ ³⁾. Ponieważ zaś tragedia naśladowaniem jest charakterów lepszych, powinniśmy pójść za przykładem malarzów dobrych: wszakże i oni naśladowując postać właściwą przez oddawanie podobieństwa, piękniejsze odtwarzają postacie. A tak i poeta naśladowujący osoby gniewliwe i lekkomyślne i z innymi tym podobnymi w charakterze wadami, powinien je mimo to szlachetnymi uczynić. Przykład taki zawziętości daje Agaton ⁴⁾ i Homer w Achillesie.

Na te względy zatem uważać potrzeba a prócz tego na warunki wystawy scenicznej, które obok względów wypływających koniecznie z natury rzeczy, związane są z kunsztem poetycznym. Można bowiem i w nich błędzić częstokroć — a była o nich mowa obszernie w rozprawach wydanych ⁵⁾.

¹⁾ Eurip. Medea 1310 sq.

²⁾ Hom. Il. II. 155 sqq.

³⁾ Soph. Oed. Rex. 103 sqq.

⁴⁾ Mowa tu o znanój nam tylko z urywków tragedji Agatona „Telephos“.

⁵⁾ Mowa o dziele „O poetach“. Cały zresztą rozdział ten powinien być pomieszczony dopiero po rozdziale 16, jak się z rozkładu rzeczy okazuje. W rozdz. 16. mowa jest o poznaniu, a zatem o jednej z trzech części pomysłu, a dopiero po ukończeniu rzeczy o pomysle przychodzi kolej na rozbiór charakterów. Nadto spodziewalibyśmy się po ukończeniu rozbioru pathos i poznania jeszcze rozprawy o przełomie, której w dzisiejszym tekście już nie ma.

ROZDZIAŁ XVI.

Czém zaś poznanie jest, powiedziano poprzednio. A z pomiędzy rodzajów poznania pierwszy, najmniej artystyczny, którego najczęściej używają przez nieudolność, to poznawanie ze znamion zewnętrznych. Z tych zaś jedne są przyrodzone, jak „dzida, którą mają mężowie z ziemi zrodzeni“¹⁾, albo gwiazdy, o jakich mowa w Karkinoso „Thyestesie“²⁾, a inne nabyte, i z tych znowu jedne w samémże ciele widoczne, jakoto blizny, a drugie z zewnątrz przybrane, jakoto naszyjniki i inne tym podobne, jak np. w „Tyro“ przychodzi do skutku poznanie przez wannę³⁾. A i tych znamion używać można albo lepiej, albo gorzej, jak np. Odysseus po bliźnie inaczej został poznany od niańki a inaczej od świniopasów⁴⁾. Są bowiem rodzaje poznania, użyte dla pozyskania wiary, jedne mniej artystyczne, i są takimi wszystkie tym podobne, a inne przychodzące do skutku przez przełom, jak w „Niptrach“⁵⁾, są lepsze. Drugi zaś rodzaj tój samej wartości, to poznanie umyślnie przez poetę stworzone, i dlatego nieartystyczne. Orestes np. w „Ifigenii“ dał do poznania, że Orestesem jest; ona bowiem uczyniła to przez list, on zaś sam mówi, czego poeta chce, a nie czego pomysł wymaga⁶⁾, i dlatego poznanie takie graniczy poniekąd z wymienionym błędem, bo mógł być również pewne mieć na sobie oznaki. I w Sofoklesa „Tereusie“ mowa iglicy tutaj także należy⁷⁾. Trzeci znowu rodzaj wtenczas

¹⁾ Wyrosli z ziemi z zasiewu smoczych zębów uzbrojeni rycerze mieli nosić na ciele znak dzidy. Cytat przytoczony wzięty jest z nieznanego nam utworu.

²⁾ Karkinos młodszy żył ok. r. 400. przed Chr.; tragedia jego „Thyestes“ jest nam nieznaną. Podanie mówi, że Pelopidzi mieli na łopatkach błyszczące jak kość słoniowa miejsca, jak gdyby gwiazdy — odziedziczywszy znak ten od Pelopsa pradziada, który miał łopatkę z kości słoniowej.

³⁾ „Tyro“, nieznaną Sofoklesa tragedya. Tyro porzuciła zrodzone z Pozejdona dzieci w wannie, po której poznane zostały.

⁴⁾ Hom. Od. XIX, 386—475 i XXI, 207—227.

⁵⁾ „Niptra“ nazwa ustępu Odyssei, ks. XIX. l. c.

⁶⁾ Eurip. Iphig. Taur. 747—821.

⁷⁾ „Tereus“, nieznaną nam tragedya. Zhańbiona przez szwagra swego Tereusa Filomela i pozbawiona przez niego języka, porozumiewa się z jego żoną Prokną za pomocą utkanęj przez siebie szaty, wrobiwszy w nią obrazy, które wystawiały krzywdę doznaną.

zdarza się, jeżeli postrzegający poznaje kogoś wskutek otrzymanego wrażenia jakiegoś (1455 a) przez przypomnienie, jak w „Cypryjczykach“ Dikajogenesa¹⁾. Spozrzegłszy bowiem popiersie, zapłakał, a w „Opowiadaniu u Alkinoosa“ także, bo cytarzysty słuchając, na wspomnienia owe łzy wylewać zaczął²⁾, i stąd przyszło tu i tam do poznania. A czwarty rodzaj, to poznanie za pomocą rozumowania, n. p. w „Choeforach“: że przybył ktoś podobny, a podobnym nikt inny nie jest oprócz Orestesa — on zatem przybył³⁾. Podobna i Polyejdosa, zwanego sofistą, myśl co do Ifigenii; bo to prawdopodobne Orestesa rozumowanie: że jeżeli siostra na ofiarę poszła, i jemu zapewne to samo się przygodzi⁴⁾. A w Theodektesa „Tydeusie“: że przyszedłszy w zamiarze znalezienia syna, sam ginie. I także poznanie jest w „Finidach“; zobaczywszy bowiem miejsce, rozmowywały sobie: że los tutaj zginąć im przeznaczył, bo w tém również miejscu porzucone zostały⁵⁾. A jest także jeszcze poznanie, powstające z mylnego wniosku osoby drugiej, jak w „Odysseusie, fałszywym posle“. Tu bowiem Odysseus sądził, że tamten drugi pozna łuk, którego nie widział; że zaś poeta wprowadził przez to domniemane rozeznanie przyszłe i poznanie samo także, to stało się to przez wniosek mylny⁶⁾. Ale ze wszystkich najlepsze poznanie jest poznanie wynikające nadspodziewanie z samychże zdarzeń przez prawdopodobieństwo, jak w Sofoklesa „Edypie“ i w „Ifi-

1) Dikajogenes i jego tragedia „Cypryjczycy“ nieznaną. Według domysłu Welckera przybywa Teukros z Cypryjczykami na wyspę Salaminę. Na widok popiersia Ajasa płaczem wybuchnął i stąd poznał go bratanek Eurysakes.

2) Hom. Od. VIII. 521 sqq. i IX. 1 sqq.

3) Aeschyli Choeph. 161—231.

4) Polyejdos wcale nam nieznaną.

5) Ani „Tydeus“, ani „Finidy“ nie są nam znane.

6) „Odysseus, fałszywy posel“, jest również tragedją nam nieznaną. Vahlen taki podaje domysł, chcąc miejsce to wyjaśnić: Odysseus nie chcąc być poznanym jako Odysseus, obawia się, że się tego ktoś po jego łuku domyśli. Ale był to wniosek mylny, bo ów ktoś, łuku nigdy nie widział. Następstwem mylnego tego rozumowania było, że Odysseus powiedział może, jakim sposobem on, nie-Odysseus, przyszedł do posiadania jego łuku. W przekonaniu, że tym sposobem najpewniej się przed poznaniem ubezpieczył, dał przez to właśnie posiadanie łuku owemu komuś podstawę do wniosku, że Odysseusem jest.

genii“ — bo to naturalne, że list mu polecić chciała¹⁾. I taki sposób poznawania już sam przez siebie obejdzie się bez wymyślonych znamion i naszyjników. A drugie po nim miejsce zajmuje poznanie, które powstaje przez rozumowanie.

ROZDZIAŁ XVII.

Pomysły zaś układać i opracowywać dykcją należy tak, ażeby sobie ile możności uprzytomnić to przed oczyma. Tym sposobem bowiem oglądający, jak gdyby sam był przy przebiegu zdarzeń, najjaśniej dopatry się tego, co stósowne, i najinniej ujdą jego uwagi sprzeczności. A dowodem tego zarzut przeciw Karkinosowi podnoszony. Jego bowiem Amfiaraos ze świątyni powracał — i to uszłoby było uwagi widza nie patrzącego, ale na scenie przepadł, gdyż mu to widzowie za złe wzięli²⁾. I powinien poeta ile możności nawet i w oznakach uczuć zarazem czynność swą objawiać. Najwięcej bowiem przemawiają do przekonania ci, którzy w naturalném uniesieniu znajdują się, i sroży się oburzeniem porwany i gniewa się gniewem zdjęty najprawdziwiej. I dlatego poezya idzie najśnadniej w parze z talentem albo z natchnieniem, gdyż w natchnieniu łatwo przemieść się w położenie drugich, a z talentem łączy się zmysł spostrzegawczy. Nie tylko zaś podania, ale i utworzone (1455 b) samodzielnie pomysły powinien poeta w ogólnym zrazu ułożyć zarysie, a potem dopiero wstawiać epizody i granice jego rozszerzać. Mówię zaś o uwzględnieniu ogólnego zarysu, n. p.

¹⁾ Rodzaj poznania uznany tu za najlepszy jest o tyle w niezgodzie z warunkiem najlepszej tragedyi, o którym Arystoteles mówił poprzednio, t. j. ze zmianą szczęścia w nieszczęście, że zmiany tej nie sprawia zawsze. Pokazuje się zatem, że według Arystotelesza może mieć tragedia najlepszy rodzaj poznania, podobnie jak i najlepszy rodzaj „pathosu“, a nie mieć tego przebiegu, który przez niego za najtragiczniejszy uznany został, czyli wyrażając się po dzisiejszemu: tragedia w całym przebiegu i w zakończeniu mniej tragiczna może zawierać sceny tragiczniejsze, niż tragedye inne, które znowu w całym przebiegu swoim są tragiczniejsze — i na odwrót.

²⁾ Niewiadomo, o jakiej tragedyi Karkinosa mowa.

w „Ifigenii“ tak: Po ofiarowaniu pewnej dziewicy, kiedy z przed oczu ofiarujących niewidomie zniknęła i przeniesioną została na inne miejsce, gdzie istniało prawo, aby przybywających cudzoziemców bogu ofiarować, dziewica ta została tamże ową ofiarującą kapłanką, a w niejaki czas potem zdarzyło się bratu przybyć do kapłanki, — (że zaś wyrocznia boga udać mu się tam kazała dla jakiegoś przewinienia, to leży poza podaniem, a cel przyjscia poza zarysem ogólnym). A skoro przybył tam i pochwycony, miał już być ofiarowany, dał się poznać — czy to w sposób, jak Eurypides wymyślił, czy jak Polyejdos, zupełnie prawdopodobnie przemówiwszy, że nie tylko więc siostrze, ale i jemu przyszło na to, żeby być ofiarowanym. Stąd jego ocalenie. Następnie powinien poeta dołożywszy imiona, epizody wstawiać, a zważać, aby były w związku z całością, jak n. p. Orestesa szaleństwo, wskutek którego pochwycony został — i ocalenie jego przez oczyszczenie się. W dramatach więc epizody w szczupłych zamknięte są granicach, a epopeja przez nie właśnie rozszerza się. Odyssei mianowicie osnowa sama mała jest: Podczas nieobecności czyjéjs przez długie lata, i kiedy go śledzi Pozejdon, a on sam jeden jest, nadto zaś sprawy jego domowe takie, że inajętek mu ginie przez zalotników a na syna jego czechają — on sam przybył po przygodach i dawszy się niektórym znajomym poznać, zasadzkę urządził i ocalił się, a wrogów zgubił. To zatem jest osnowa sama, a reszta epizody.

ROZDZIAŁ XVIII.

W każdej zaś tragedyi stanowi jedną część zawiązanie, drugą rozwiązanie. Zdarzenia poza tragedją i niektóre w tragedyi stanowią zwykle zawiązanie, reszta rozwiązanie. Zawiązaniem zaś nazywam wszystko od początku aż do ostatka części téj, w której znajduje się zmiana nieszczęścia w szczęście, albo szczęścia w nieszczęście, rozwiązaniem znowu wszystko od początku zmiany aż do końca. W „Lynkeusie“ n. p. Theodektesa stanowią zawiązanie zdarzenia poprzednie i schwytnie chłopca i następnie odprowadzenie ich, a rozwiązanie rozciąga się od potępienia Danaosa aż do końca. Cztery zaś są postacie trage-

dy, tyleż bowiem i części jęj wymieniono¹⁾: jedna zawikłana, której istotą sceny przełomu i poznania, druga prosta, trzecia, w której przeważa „pathos“ (patetyczna), n. p. (1456 a) „Ajasy“ i „Ixiony“²⁾, czwarta na charakterach osnuta (etyczna), n. p. „Ftiotydy“, „Peleus“³⁾ — a cudownością nacechowanymi są takie jak „Forcydy“ i „Prometheus“ i wszystkie, których scena w Hadesie⁴⁾.

Otóż należy najlepiej wszystko usiłować wprowadzić, albo przynajmniej jak najwięcej i co najważniejsze, zwłaszcza, że teraz poetów na nice biorą. Skoro bowiem pojawili się poeci dobrzy pod każdym względem, wymagają od jednego, ażeby zalety właściwe każdemu poprzedniemu przewyższył.

A słusznie jest, żeby i tragedya inną nawet, chociaż wcale może pomysłem nie równą, uważać za taką samą; zachodzi to zaś wówczas, kiedy zawiązanie i rozwiązanie jest w nich toż samo. Wielu zaś poetów dobre wprowadziwszy zawiązanie, źle je rozwiązują: a potrzeba nad obojgiem zapanować.

A, o czém już poprzednio wspomniano, pamiętać należy i sposobem epeicznym nie układać tragedyi. Do epeicznych zaś liczę układ z wielką ilością pomysłów, jak gdyby ktoś np. cały pomysł Iliady w tragedyi opracował. Tam bowiem z powodu rozciągłości otrzymują części stosowną długość, a w dramatach przeciwny życzeniu poety wypada skutek. Dowodem zaś tego, że

¹⁾ Że tutaj nie ma mowy o częściach tragedyi, które Arystoteles wymienił przy definicyi w rozdz. 6., rzeczą jest jasną. Nigdzie jednak poprzednio innych części bezpośrednio wymienionych nie znajdujemy i tylko z zestawienia wyrzeczeń autora poprzednich z uwagami podanymi tutaj a odnoszącymi się do zawiązania i rozwiązania, wywnioskować możemy, że przez cztery te części mamy rozumieć w tém miejscu: 1. przełom i poznanie, 2. przejście proste, 3. pathos, 4. charaktery.

²⁾ Sofokles napisał także „Ajasa Lokryjczyka“, którego zabija Atena; prócz tego tragedye o Ajasio pisali: Eschyl, Astrydamas młodszy i Theodektes. Tragedye „Ixion“ pisali: Eschyl, Eurypides, Timesitheos, a może i Sofokles. W „Ixionie“ Eurypidesa znajdowała się scena, w której wprowadzony był Ixion, za popełnione zbrodnie w koło wpleciony.

³⁾ Sofoklesa „Ftiotydy“ i Eurypidesa „Peleus“ nie są nam znane.

⁴⁾ „Prometeus w okowach“, dochowana do czasów naszych tragedia z trylogii Eschyła. „Forcydy“ tegoż poety nieznanne.

wszyscy, którzy całe zburzenie Ilionu opracowali, a nie częściami jak Eurypides, albo też całe podanie o Niobie, a nie jak Eschylus, bądź przepadają, bądź źle wychodzą przy współzawodnictwie; toż i Agaton przepadł przez to jedno¹⁾. W scenach natomiast przełomu i w zdarzeniach prostych w przedziwny sposób dochodzą poeci do tego, czego widzowie sobie życzą: bo jest to o tyle zgodne z zadaniem tragedyi, o ile z naturalnym uczuciem ludzkim — tak się zaś dzieje, kiedy mądry a zły oszukany zostanie, jak Syzyf, i kiedy mężny znowu a niesprawiedliwy ulegnie²⁾. A jest to, jak mówi Agaton, prawdopodobny wypadek, bo prawdopodobnym mieni on to, że się wiele rzeczy dzieje przeciw prawdopodobieństwu³⁾.

A chór należy uważać za jedną z osób występujących i za część całości, i współdziałać on powinien nie jak w Eurypidesie, ale jak w Sofoklesie. U późniejszych zaś poetów pieśni śpiewane związane są tak mało z pomysłem, jak z inną jaką tragedją, i dlatego śpiewa tam chór ustępy luźnie wstawione, za przykładem Agatona, który pierwszy taką nowość wprowadził. A przecież cóż za różnica, czy się śpiewa ustępy luźnie wsta-

¹⁾ O jakiej Agatona tragedyi mowa, nie wiemy.

²⁾ Arystoteles chce powiedzieć: „Jeżeli jednak niektórzy poeci umieją uniknąć błędu wymienionego i tragedyi epeicznie nie układają, to wymyślili za to inny układ dramatu, który również niezgodny jest z zadaniem tragedyi, bo zamiast uczuć trwogi i litości obudza tylko uczucie im pokrewnę tj. naturalne uczucie ludzkie (uczucie słuszości). O ile uczucie takie z tamtymi spowinowacone jest mniej albo więcej, o tyle także dramatom tego rodzaju przyznać możemy tragiczność mniejszą lub większą“. Z przykładów o „mądrym a złym“, „mężnym a niesprawiedliwym“, pokazuje się, że to nie są charaktery uznane przez Arystotelesa za tragiczne (rozd. 13). Autorowie jednak lubią trzymać się takiego układu, bo widzowie więcej z niego są zadowoleni przez swoją „miękkosć“, niż z układu wywołującego uczucia silniejsze, tragedyi właściwe.

³⁾ Jeżeli np. „mądry a zły oszukany zostanie“, to jest to wypadek prawdopodobny — ale takie prawdopodobieństwo jest prawdopodobieństwem wyjątkowym, a nie prawdopodobieństwem takim, jak je pojmuje Arystoteles, przemawiającem ogólnie do przekonania. Arystoteles zatem wyraża się o takim układzie z naganą.

Tu należałoby przenieść ustęp z rozdziału 9, o którym wzmianka w uwadze 2) tamże.

wione, czy wsuwa dyalog, czy całą scenę z jednego dramatu w drugi?

ROZDZIAŁ XIX.

O innych zatém częściach była już mowa, a pozostaje mówić o dykeyi i o sposobie rozwijania myśli. Rzecz więc o rozwijaniu myśli niechaj mieści się w wykładach o retoryce, właściwą jest bowiem raczej tamtej nauce. Należy zaś do rozwijania myśli wszystko, co przez wyrażenie osiągnięte być powinno. Częściami zaś jego są: dowodzenie, zbijanie, rozbudzanie uczuć (1456. b), np. litości, albo bojaźni, albo gniewu i innych podobnych, a prócz tego wzbudzanie przekonania o wartości czegoś mniejszej i większej. A rzeczą jest jasną, że i w zdarzeniach należy z tych samych wychodzić zasad, czy to przyjdzie wystawić zdarzenia litość budzące, czy zdarzenia straszne, czy wielkie, czy prawdopodobne: różnica na tém jedynie polega, że one powinny okazywać się takimiż bez wystąpienia osób na scenie, tamto zaś powinno być osiągnięte w mowie przez mówiącego i przez mowę dźiać się musi. Jakieżby bowiem było zadanie mówiącego, gdyby się okazywała należycie rzecz sama przez siebie, a nie przez mowę?

A z rzeczy do dykeyi odnoszących się jedną część nauki stanowią sposoby wyrażania się, które powinna znać sztuka aktorska i ten, który umiejętnie zajmuje się czémś podobnym, np., co to jest rozkaz, prośba, opowiadanie, groźba, pytanie, odpowiedź, albo coś w tym rodzaju. Bo z wiadomości albo niewiadomości tych rzeczy nie spada na kunszt poetyczny żadna nagana godna jakiegoś zastanowienia. Któżby bowiem przypuścił błąd w tém, co gani Protogoras, że poeta w mniemaniu, jakoby błagał, daje rozkaz, gdy mówi: „O gniewie śpiewaj bogini“ — gdyż polecić komuś uczynić coś, albo zaniechać, rozkazem jest, jak powiada. Dlatego pomińmy tę naukę, jako należącą do sztuki innej, a nie do sztuki poety.

ROZDZIAŁ XX.

Wyrażenia zaś wszelkiego części są następujące: głoska, zgłoska, spójnik, imię, słowo, łącznik, odmiana i mowa. Otóż głoską jest głos nierozdzielny, nie każdy jednak, lecz taki, z którego może powstać głos zrozumiały, gdyż i zwierząt głosy są nierozdzielne, ale żadnego z nich nie nazywam głoską. A rodzajami jej są: samogłoska, półsamogłoska i gloska niema. Samogłoską jest gloska mająca głos zrozumiały bez przyczepienia się (języka albo warg); półsamogłoska, mająca głos zrozumiały z przyczepieniem się, np. *s* i *r*; gloska niema zaś, niemająca głosu z przyczepieniem się samém dla siebie, ale stająca się zrozumiałą w połączeniu z głoską inną głos jakiś mającą, jak *g* i *d*. A różnią się one ułożeniem ust i miejscem w nich, przydechem mocnym i słabym, długością i krótkością, tonem podniesionym, zniżonym i średnim. O szczegółach tych w nauce o miarach więszowych rozprawić jest miejsce.

Zgłoską zaś jest głos bez znaczenia, złożony z głoski niemiej i głos mającej; bo też *gr* bez *a* i razem z *a* zgłoską jest, np. *gra*. Ale i o tych różnicach rozprawić jest rzeczą nauki o miarach więszowych.

A spójnikiem jest głos bez znaczenia, który (1457. a) ani nie przeszkadza ani nie pomaga do składu głosowi jednemu zrozumiałemu, mogącemu złożyć się z głosów kilku, a daje się kłaść i z kraja i w środku; kłaść go jednak na początku mowy sam dla siebie, niestosownie, np. *i*, *albo*, *zaś*. Albo też jest to głos bez znaczenia, który z głosów więcej niż jeden, a mających znaczenie, tworzyć może jeden głos ze znaczeniem.

A łącznikiem jest głos bez znaczenia, który wskazuje początek, albo koniec, albo określenie, np. *owo* „mówię“, *owo* „do-koła“, *owo* „inne“. Albo też jest to głos bez znaczenia, który ani nie przeszkadza, ani nie pomaga do składu głosowi jednemu zrozumiałemu, powstałemu z głosów kilku, a kłaść się może i z kraja i w środku¹⁾.

Imieniem zaś jest głos ze znaczeniem, bez określenia czasu, którego żadna część sama dla siebie znaczenia nie ma; w zło-

¹⁾ Co rozumieć przez łącznik, trudno z określenia podanego wyjaśnić, zwłaszcza że i tekst mamy przed sobą zepsuty.

zonych mianowicie nie używamy części składowych w tej myśli, jakoby i same dla siebie miały znaczenie, np. w wyrazie „Theodoros“ nie bierzemy za znaczącą części tej „δωρον“ (dar).

Słowo zaś jestto głos złożony, mający znaczenie, z określeniem czasu, którego żadna część sama dla siebie znaczenia nie ma, podobnie jak w imieniu. Mianowicie „człowiek“ i „białe“ nie określa czasu, przeciwnie „idzie“ i „przyszedł“ zawiera w sobie określenie takie, tamto czasu teraźniejszego, to minionego.

A odmiana jest albo imienna albo słowna i raz oznacza względ „tego“ albo „temu“ i inne tym podobne, drugi raz względ co do jedności albo wielości, np. „ludzie“ albo „człowiek“, kiedy indziej znowu względ co do postaci wyrażenia, np. co do pytania, rozkazu; mianowicie „czy przyszedł?“, „przychodź“ odmianą słowną jest w tym ostatnim rodzaju.

Mowa zaś jestto głos złożony, mający znaczenie, którego części pewne same dla siebie mają znaczenie jakieś. Nie każde bowiem wypowiedzenie składa się ze słów i z imion — n. p. określenie człowieka nie składa się tak — ale może bez słów obejść się wypowiedzenie; część jednak zawsze zawierać będzie coś mającego pewne znaczenie, jak np. w wypowiedzeniu „przybywa Kleon“ wyraz „Kleon“ ma znaczenie. Jedną zaś mowa jest pod dwojakim względem: bo albo jedność oznacza, albo ją przez połączenie podaje, np. Iliada jednością jest przez połączenie a określenie człowieka jednością jest przez to, że ono jedność oznacza.

ROZDZIAŁ XXI.

Imiona zaś dzielą się na pojedyncze — a pojedynczymi nazywam powstające z głosów bez znaczenia, np. ziemia — i na podwójne; z tych zaś jedne powstają z głosu mającego znaczenie i z głosu bez znaczenia — ale w imieniu samém tej różnicy nie ma — inne z głosów mających znaczenie. Może być jednak imię i potrójnie i poczwórnice i wielokrotnie złożone, np. bardzo wiele imion, które trudniej jedném technieniem wymówić, do których należy (1457. b) Hermokaikoxanthus.

A wszelkie imię jest imieniem albo zwykłym, albo obcym,

albo przenośnią, albo wyrażeniem ozdobnym, albo nowo utworzonym, albo rozszerzonym, albo skróconym, albo zmienionym. Przez zwykłe rozumiem takie, którym posługują się wszyscy, przez obce, którym posługują się ludzie obcy, tak iż imię to samo może być oczywiście i zwykłym i obcym, tylko nie u tych samych ludzi; bo wyraz *σῆμα* (pocisk) jest dla Cypryjczyków zwykłym, dla nas obcym. Przenośnią zaś jest przemiana na wyraz o innym znaczeniu, na rodzaj z gatunku, albo na gatunek z rodzaju, albo na gatunek jeden z gatunku drugiego, albo przemiana na podstawie stosunku. Przez przemianę zaś na rodzaj z gatunku rozumiem np. „okręć mi oto spoczywa“, bo pozostawanie na kotwicy jest spoczywaniem czegoś. A przemiana na gatunek z rodzaju: „zaiste tysięcy czynów dzielnych dokonał Odysseus“, bo „tysiąc“ należy do rodzaju „wiele“ i zamiast „wiele“ w tym wypadku użyte jest. Z gatunku na gatunek np.: „spiżem duszę wyczerpnąwszy“ i „odciąwszy hartownym spiżem“¹⁾ — tu bowiem wyczerpięcie odcięciem nazywa poeta, a tam odcięcie wyczerpieniem; oba bowiem wyrazy mają znaczenie odjęcia czegoś. Stosunkiem znowu nazywam taki skład, w którym drugie tak się ma do pierwszego, jak czwarte do trzeciego: powie się bowiem zamiast drugiego czwarte albo zamiast czwartego drugie; a niekiedy dodaje się do rzeczy określonej przenośnie rzecz drugą, która z tamtą w stosunku jakimś pozostaje. Rozumiem to zaś tak np.: czara tak się ma do Dionyzosa, jak tarcza do Aresa, nazwie się zatem czarą tarczą Dionyzosa, a tarczę czarą Aresa. Albo: starość tak się ma do życia, jak wieczór do dnia; nazwie się zatem wieczór starością dnia, albo (jak Empedokles) także starość wieczorem lub zachodem życia. Niekiedy zaś nie ma odpowiedniego wyrazu na jakieś z pojęć pozostających w stosunku między sobą, niemniej jednak w podobny sposób powie się, np.: „ziarna rozrzucac“ znaczy „siał“, a na rozrzucanie światła słonecznego nie ma wyrazu, a jednak tak się ma rozrzucanie to do słońca, jak sianie do tego, który ziarna rozrzuca, i stąd wyrażenie „siejąc światło boskie“. I można jeszcze inaczej używać przenośni tego rodzaju, mianowicie

¹⁾ Nie wiemy pewnie, z jakiego utworu cytaty te przytoczone, ze związku jednak widać, że w pierwszym mowa o zabijaniu, w drugim o czerpaniu np. wody kubkiem.

przez przydanie czegoś, co rzeczy innéj przysłuża, zaprzeczając zarazem czegoś, co do tego należy — jeżeli np. tarczę nazwie się czarą, ale nie czarą Aresa, lecz czarą „bez wina“. — Wyraz zaś nowo utworzony jestto wyraz, który kładzie poeta sam, chociaż go nikt w ogóle nie używa; bo wydają się takimi niektóre, np. ἐρνόγες zamiast κέρατα (rogi) i ἀργιτήρ zamiast ἱερεύς (kapłan). A są jeszcze imiona rozszerzone (1458. u.), albo skrócone, pierwsze przez użycie w nich samogłoski długiej zamiast właściwej krótkiej, albo przez wtrącenie zgłoski — drugie, jeżeli się z wyrazu coś ujmie; rozszerzone np. jest z πόλιος (miasta) πόλιος i z Πηλέος (Peleusa) Πηλήϊος i z Πηλείδου (Pelidy) Πηληϊάδεω; skrócone zaś np. κρεῖ (jęczmień) i δῶ (dom) i ὄψ (widzenie) w wierszu μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ (jedno powstaje z dwojga oczu widzenie). Zmienioném znowu staje się imię wtenczas, jeżeli jedną jego część pozostawi się, a drugą przemieni, np.: δεξιτερὸν κατὰ μαζόν (w prawą pierś) zamiast δεξιόν¹⁾.

A imiona same jedne są męskie, drugie żeńskie, trzecie nijakie. Męskie są wszystkie zakończone na ν, ρ, σ, i na spółgłoski z σ złożone, których dwie jest ψ i ξ. Zeńskie są wszystkie zakończone na samogłoski z natury długie, mianowicie na η i ω, a z pomiędzy samogłosek dających się wzdłużać, na α długie, tak, że równa wypada liczba zakończeń męskich i żeńskich, gdyż ξ i ψ razem do σ należą. Na głoskę zaś niemą nie kończy się żadne imię ani na samogłoskę krótką, a na ι trzy tylko: μέλι (miód), κόμμι (guma), πέπερι (pieprz), na υ zaś kończy się pięć; a tak się też kończą nijakie i na ν i na σ²⁾.

ROZDZIAŁ XXII.

Zaletą zaś wyrażenia jest, żeby było jasne, a przecież nie pospolite. Najjaśniejsze polega na wyrażeniu się powszechnie

¹⁾ Arystoteles nie podał określenia na wyrażenie ozdobne — a może określenie to w tekście dzisiejszym opuszczone.

²⁾ Ostatni ten ustęp rozdziału stósowniejsze znalazłby miejsce między uwagami gramatycznymi w rozdz. 20., mianowicie po określeniu odmiany. To, co w nim zresztą znajdujemy, jest częścią niedostateczną, częścią niedokładną.

używaném, jest jednak pospolite. Przykładem zaś poezya Kleofonta i Sthenelosa ¹⁾. A uroczyście i wychodzące poza codzienność jest wyrażenie się słowami niezwykłymi. Niezwykłymi zaś nazywam wyraz rzadszy, przenośnię, wzdłużenie i wszystko, co wychodzi poza pospolitość. Gdyby jednak ktoś samych tylko takich użył wyrażeń, powstanie z nich zagadka albo barbaryzm; z przenośni mianowicie zagadka, z wyrazów obcych barbaryzm. Zagadka bowiem polega na tém, że mówiący połączy to, czego łączyć nie można. Przez zestawienie samo wyrazów uczynić tego niepodobna, ale można to sprawić przez przenośnię, np.: „zobaczyłem człowieka, co ogniem spiż na drugim przykuwał“ ²⁾ i t. p. Z wyrazów obcych powstaje barbaryzm. Należy to zatem do pewnego stopnia pomieszać. Że wyrażenie bowiem będzie nie codzienne i nie pospolite, sprawią to zwroty niezwykłe, jak: wyraz rzadszy, przenośnia, określenie ozdobne i inne wymienione sposoby mówienia, a jasność wypłynie z wyrażenia się powszechnie używanego. A w nienajmniejszej części (1458. b.) przyczyniają się do wyrażenia jasnego, a przecież nie pospolitego: wzdłużenia, skrócenia i zmiany w imionach. Przez pozór bowiem odmienny od powszechnego, wbrew wyrażeniu zwykłemu, wydobędzie się niezwykłość, a przez zachowanie wyrażeń zwykłych jasność. Dlatego niesłuszne wydają nagany ci, którzy taki sposób mówienia za błąd poczytują i z poety żartują, jak np. Euklid starszy ³⁾, jakoby łatwo było tworzyć, gdyby się pozwoliło na dowolne wzdłużanie — i żartobliwy wiersh napisał on najwyraźniejszą prozą: *Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα* (Epicharesa ujrzałem do Maratonu idącego) i *οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον* (zapewne nie zapragnąwszy jego ciemierzycy) ⁴⁾. Popisywać się niejako zatem, wyrażając się w taki sposób, śmiesznie jest, i zachowanie miary we wszystkich tych wypadkach jest regułą ogólną.

¹⁾ O Kleofontie była wzmianka w rozdz. 2. Utwory Sthenelosa, tragedjopisarza, który żył spółcześnie z Arystotelesem, są nieznanne.

²⁾ Przez spiż ogniem przykowany mamy tu rozumieć bańki, których widocznie już wówczas w leczeniu używano.

³⁾ Nieznany nam wcale autor.

⁴⁾ Przytoczone wiersze, czytane metrycznie, zawierają nienaturalne wzdłużenia i brzmiały tém samém śmiesznie dla ucha starożytnych. Wiersh drugi, nie mający myśli pełnej, brzmiał może pierwotnie inaczej.

Toż używający przenośni i wyrazów rzadszych i innych wyrażen w sposób niewłaściwy i umyślnie dla obudzenia śmiechu taki sam skutek osiągnie. Trzeba się jednak przypatrzeć, jak odznacza się odpowiednie użycie tych środków w eposie, jeżeli się natomiast imiona właściwe podłoży w wiersze. Podobnie gdyby ktoś w miejsce wyrazów rzadszych i przenośni i innych wyrażen takich podłożył używane powszechnie, przekonałby się, że prawdę mówimy. Tak np. ten sam wiersz iambiczny co Eschylos, ułożył i Eurypides, jeden tylko wyraz zmieniając, słowo używane powszechnie na mniej zwykłe: a tak jedno brzmi pięknie a drugie pospolicie. Napisał mianowicie w „Filo-ktecie“ Eschylos: „rak, który mi ciało na nodze zjada“ — a Eurypides zamiast „zjada“ położył „ucztuje“ ¹⁾. I również o tej prawdzie przekonać się można, jeżeli ktoś zamiast „a teraz taku nędzota, niedołęga i szkarada“ powie: „a teraz taki mały, bezsilny i szpetny człowiek“ ²⁾; również jeżeli zamiast: „stołek skromny przystawiwszy i stolik ubogi“ powie się: „stołek zły przystawiwszy i stolik niski“ ³⁾ — i zamiast „wybrzeża jęczą“, „wybrzeża krzyczą“ ⁴⁾. Podobnie Arifrades ⁵⁾ szydził z tragedypisarzy, że używają wyrażen, jakichby nikt nie użył, np.: $\delta\omega\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu \acute{\alpha}\pi\omicron$ zamiast $\acute{\alpha}\pi\omicron \delta\omega\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ i $\sigma\acute{\epsilon}\theta\epsilon\nu$ i $\acute{\epsilon}\gamma\omega \delta\acute{\epsilon} \nu\epsilon$ (1459. a.) i Ἀγγλέως πέρι zamiast περί Ἀγγλέως i t. p. Bo przez to właśnie, że takich zwrotów nie ma w mowie codziennej, wszystkie wyrażenia tego rodzaju sprawiają, że dykcya staje się niezwykłą — a to uszło jego uwagi. I rzeczą jest ważną używać wszystkich tych sposobów należycie, czyto imion podwójnie złożonych, czy wyrazów rzadszych — a najważniejszą umieć posługiwać się przenośniami. Tego bowiem jednego i od kogoś innego nauczyć się nie można, i ono objawem jest talentu. W przenośni bowiem umieć pięknie wyrażać się znaczy umieć dopatrzeć się podobieństwa. A z imion złożone podwójnie najlepiej nadają się do dytyrambu, wyrazy rzadsze do wiersza bohaterskiego, a przenośnie do wiersza iambicznego. I w eposie wszystkie wymienione rodzaje wyrażenia są

1) Obie tragedye są nieznanne. W polskim przekładzie więcójby zmienić potrzeba.

2) Hom. Od. IX. 515.

3) Hom. Od. XX. 259.

4) Hom. Il. XVII. 265.

5) Nieznany.

stósowne, w wierszu zaś iambicznym, ponieważ należy w nim naśladować jak najlepiej mowę potoczną, stósownie jest używać imion takich, jakichby mówiący zwyczajnie użył, a do nich należy wyrażenie się powszechnie używane, przenośnia i określenie ozdobne.

O tragedyi zatem i naśladowaniu przez działanie niechaj wystarczy to, cośmy powiedzieli.

ROZDZIAŁ XXIII.

A co do sztuki opowiadania i naśladowania w wierszu, jasną jest rzeczą, że należy pomysły, jak w tragediach, układać dramatycznie, tj. wybrać do tego czynność jedną, całą i skończoną, mającą początek, środek i koniec, ażeby, jak cały obraz jeden, sprawiała przyjemność sobie właściwą, i że nie powinno to mieć podobieństwa z historią zwykłą, w której z konieczności nie o jednym czynie układa się opowiadanie, ale o jednym czasie, co w nim zdarzyło się z człowiekiem jednym lub z wieloma, z czego wszystkiego każdy szczegół przypadkowo tylko związany jest wzajemnie z innymi. Jak bowiem w tym samym czasie zaszła bitwa morska pod Salaminą i walka Kartagińczyków, które bynajmniej nie zdążyły do jednego celu, tak także w następstwie czasu dzieje się jedno po drugim, a z tego żadna jedność celu nie wynika. A prawie większa część poetów tak czyni. I dlatego, jak już powiedzieliśmy, z tej także strony nieporównanym okaże się Homer w stósunku do poetów innych, że nie zabrał się do utworzenia poematu o całej także wojnie, jakkolwiek miała ona i początek i koniec; poemat bowiem taki za nadto byłby wielki i nie dający się łatwo objąć, a w mierne znowu zamknięty granice stałby się był zawitym przez wielorakość treści. On tymczasem jedną część ujawnszy, części inne na epizody liczne zużytkował, jak spis okrętów i ustępy inne, którymi urozmaica poemat. A inni utwory wydają o jednym człowieku (1459 b.) i do jednego odnoszące się czasu i do jednej czynności, z wielu rozmaitych złożonej, jak autor poematu „Cypria“ i twórca „Iliady mniej-

szęj ¹⁾). Dlatego też z Iliady i Odyssei da się po jednej utworzyć tragedyi albo po dwie tylko, a z „Cypriów“ więcej, z Iliady mniejszej“ zaś przeszło ośm, jak np.: Walka o zbroję, Filoktetes, Neoptolemos, Eurypil, Żebry, Lakonki, Zburzenie Ilionu i Odpłynięcie i Synon i Trojanki.

ROZDZIAŁ XXIV.

A nadto i postacie te same, co tragedia, powinna mieć epopeja, bo musi być albo prostą, albo zawikłaną, albo na charakterach osnutą, albo przewagą pathosu nacechowaną. I części w niej powinny być też same oprócz kompozycyi muzykalnej i wystawy scenicznej, bo i sceny przełomu i poznania i cierpienia w niej potrzebne. A i rozwijanie myśli i dykeya muszą być w niej dobre. I to wszystko uczynił Homer nietylko po raz pierwszy, ale i wzorowo. Każdy też z obu jego poematów ułożony jest tak: Iliada prosta jest i patetyczna, a Odysseja zawikłana, gdyż naczelne w niej miejsce zajmują sceny poznania i charakterystyka osób. A do tego sposobem rozwijania myśli i dykeyą przewyższył poeta wszystko w tym rodzaju.

W składzie zaś swoim ma epopeja pierwszeństwo przed tragedją co do długości i więrsza. Otóż określenie długości poprzednio podane dostateczne jest: początek mianowicie i koniec powinien być łatwy do objęcia. I byłoby tak istotnie, gdyby układ epopei starszych był w szczuplejszych zamknięty granicach i gdyby stósował się do ilości tragedyi przeznaczonych na jednorazowe wystawienie. Co do rozszerzania zaś długości ma epopeja tę wielką korzyść sobie właściwą, że w tragedyi nie można naśladować większej liczby zdarzeń spólczesnych z sobą, lecz tylko jedno, to jest to, co na scenie i które odgrywają aktorowie, w epopei zaś, ponieważ opowiadaniem jest, wystawić można wiele zdarzeń dokonywających się w tym samym czasie, a przez

¹⁾ Epopeja „Cypria“ opisująca zdarzenia zaszłe przed czasem, o którym mowa w Iliadzie, miała być utworem Stasinosa z Cypru, z końca VIII. w. przed Chr.; Iliada mniejsza, opowiadająca zdarzenia późniejsze aż do zburzenia Ilionu, była podobno dziełem Leschesa, Lesbijczyka, który żył w VII. w. przed Chr.

nie, jeżeli do rzeczy należą, zyskuje poemat na przepychu. Tak więc ma epopeja wyższość nad tragedją pod względem majestaticzności i wpływu na zmianę wrażeń i uczuć w słuchającym, a nadto podaje możność wstawiania rozmaitych w utwór epizodów. Jednostajność bowiem wkrótce przesył wywołująca sprawia, że tragedye przez nią przepadają. Z drugiej strony wiersz bohaterski okazał się z doświadczenia najwłaściwszym. Bo gdyby kto naśladowanie przez opowieść wydał w wierszu jakim innym, wystąpiłaby niewłaściwość taka widocznie. Wiersz bohaterski mianowicie jest pomiędzy wszystkimi i najuroczystszy i najpoważniejszy i dlatego najlepiej do niego nadają się wyrażenia mniej zwykłe i przenośnie. To też i naśladowanie przez opowieść odstępuje znacznie od innych. Wiersz zaś iambiczny i tetrameter (1460. a.) mają w sobie żywioł ruchliwości i jeden nadaje się do tańca, drugi do działania czynnego. A jeszcze dziwaczniejby to wyglądało, gdyby je kto pomieszał, jak Cheremon. Dlatego żaden poeta nie zawarł opowiadania dłuższego w innym wierszu, tylko w bohaterskim. Ale, jak powiedzieliśmy, sama istota rzeczy uczy wyróżniać to co dla niej najstósowniejsze.

A Homer jak z wielu innych względów pochwały godzien jest, tak także dlatego właśnie, że sam jeden z poetów pewnym jest siebie, jak mu występować należy. Poeta sam mianowicie powinien jak najmniej mówić, bo nie z tego względu jest naśladowcą. Otóż poeci inni sami po większej części występują a naśladowają mało i rzadko; on zaś w kilku słowach wstęp dołożywszy wprowadza natychmiast męża albo niewiastę, albo inną jaką postać, a żadnej bladę, ale każdą z właściwą jej charakterystyką.

Należy następnie umieszczać w tragedjach sprawy nadzwyczajne, lepiej jednak wydaje się w tragedji rzecz trudna do pojęcia, a ona przedewszystkiém sprawia wrażenie nadzwyczajności, dlatego, że nie patrzymy się na osobę działającą. I tak scena pogoni za Hektorem śmieszna wydałaby się w teatrze: tamci stoją cicho i nie ścigają, a ten głową znak daje zakazu¹⁾ — w epopei zaś uchodzi to naszej uwagi. A nadzwyczajność miłą jest; czego dowodem, że wszyscy z przesadą opowiadac zwykli, w przekonaniu, że tém przyjemność sprawiają. A nauczył i innych przedewszystkiém Homer opowiadac nieprawdę jak należy.

¹⁾ Hom. II. XXII. 205.

Polega to zaś na wnioskowaniu fałszywém. Mniemają mianowicie ludzie, kiedy po pewném zdarzeniu drugie jest albo dzieje się z tamtém, że jeżeli to drugie istnieje, to istnieje albo dzieje się i tamto pierwsze. A to nieprawda. Dlatego też w razie, jeżeli pierwsze jest nieprawdą, to byle drugie prawdą było, nie ma nawet konieczności dodawać tego, że tamto pierwsze istotnie jest albo stało się: bo właśnie w przekonaniu o prawdziwości tego drugiego dusza nasza daje się w błąd wprowadzić, jakoby i tamto pierwsze prawdą było. A przykładem na to jest ów ustęp z „Nip-trów“¹⁾. I należy raczej wybierać to co niemożliwe a przemawiające do przekonania, niż to co możliwe a z przekonaniem sprzeczne. I nie należy pomysłów składać z części, których rozumnie pogodzić jednych z drugimi nie można, owszem najlepiej, żeby nic takiego wcale nie było, albo niechaj to będzie poza obrębem pomysłu, jak np. tragedia „Edyp“ zawiera to trudne do pojęcia przypuszczenie, że Edyp nie wie, jak zginął Laios; w dramacie samym jednak nie powinno być nic takiego, jak np. w „Elektrze“ opowiadają o igrzyskach Pityjskich²⁾, albo w „Myzach“³⁾ występuje ów, co nie rzekłszy słowa przybył z Tegei do Myzy. Dlatego śmiesznie jest mówić, że w razie przeciwnym zburzy się cały pomysł, gdyż z góry już pomysłów w ten sposób układać nie należy. A jeżeli się już tak ułoży i okaże się to składniej, można i rzeczy niemożliwe wprowadzać. Toż i owe trudne do pojęcia w Odyssei szczegóły odnoszące się do wysadzenia na ląd Odysseusa⁴⁾, okazałyby się widocznie nieznośnymi w poezyi (1460. b.), gdyby je jaki późniejszy poeta był wymyślił — obecnie zaś przez inne zalety w cień je Homer usuwa, czyniąc przyjemnymi sprawy niemożliwe. A dykcyą należy opracować szczególnie w ustępach mniej żywych, gdzie ani charakterystyki nie ma, ani myśli się nie rozwija: dykcyą bowiem zbyt świetna przyćmiwa znowu charakterystykę i rozwój myśli.

1) Hom. Od. XIX. 164—260.

2) Sophocl. El. 680 sqq.

3) „Myzowie“ była tragedia Eschyla. Telefos, syn Heraklesa, zabił w Tegei swoich wujów i zmuszony był udać się do Myzy dla zmycia z siebie tój plamy. Nie wolno mu było wymówić słowa przez całą tę drogę. Zużytkowanie tój okoliczności w tragedyi gani Arystoteles.

4) Hom. Od. XIII. 119 sqq.

ROZDZIAŁ XXV.

A co do zagadnień i ich rozwiązania, ile zasad umiejętności dla nich jest i jakie, to przez następujące uwagi rozjaśnić można. Skoro mianowicie poeta naśladowcą jest podobnie jak malarz albo mistrz jaki inny, naśladować musi jeden z tych trzech rodzajów: naśladowuje mianowicie albo jak coś było lub jest, albo jak o czémś mówią ogólnie i jak się ono wydaje, albo jak coś być powinno. Wypowiada to zaś bądź sposobem zwykłym, bądź też w wyrazach mniej zwykłych i w przenośniach, jakto i wiele innych jest sposobów wyrażenia się, bo to pozwalamy poetom. Prócz tego nie te same są prawidła w polityce, co w kunszcie poetycznym, jak nie te same w nim, co w sztuce innej. Przeciwno samemu kunsztowi poetycznemu dwojaki może być uchybienie: jedno przeciwko istocie jego, drugie podrzędne. Gdyby bowiem poeta podjął naśladowanie należycie a zbłądził w niem przez nieudolność, będzie to uchybienie przeciwko samemuż kunsztowi poetycznemu; gdyby zaś podjęcie było niewłaściwe i gdyby mistrz podjął wynaślowanie np. konia podnoszącego naraz obie nogi prawe, albo gdyby popełnił błąd przeciwko jednej jakiejś sztuce, np. przeciwko umiejętności lekarskiej albo jakiegokolwiek innej, to nie jest to błąd przeciwko istocie kunsztu poetycznego. Dlatego podnoszone w zagadnieniach zarzuty z tego stanowiska odpiierać trzeba.

Najprzód jeżeli rzeczy wprowadzone są ze względu na sam kunszt poetyczny niemożliwe, jest to błąd, ale błąd ten da się utrzymać, skoro tylko przez to poemat cel swój osiągnie — a o celu już mówiliśmy — skoro mianowicie tym sposobem bądź sama ta część poematu, bądź inna, większy wzbudzi podziw. Przykład w pogoni za Hektorem. Gdyby jednak cel ten można było mniej albo więcej osiągnąć także zgodnie z zasadami sztuki, błąd taki nie jest usprawiedliwiony, bo o ile można, nie powinno się go w zasadzie popełniać nigdzie. Należy zatem zastanowić się, do jakiego rodzaju błędów należy wytknięte uchybienie, czy to uchybienie przeciwko samejże sztuce, czy tylko podrzędne. Bo mniejszy to błąd, jeżeli poeta nie wiedział, że sarna rogów nie ma, niż gdyby jęj wcale nie umiał być wynaślować.

A nadto, gdyby czyniono zarzut, że poeta napisał coś niezgodnie z rzeczywistością, to może w ten sposób odpiierać go

należy, że tak być powinno, jakto np. i Sofokles mówił, że sam tworzy ludzi, jakimi być powinni, że zaś Eurypides wprowadza takich, jacy są. A jeżeli ani jedno ani drugie odparcie zarzutu niemożliwe, należy go odpiérać uwagą, że tak ogólnie ludzie mówią, np. co do bogów; bo zapewne ani lepiej nie można o nich mówić, ani prawdy mówić, ale tak może (1461. a.), jak o tém utrzymuje Xenofanes ¹⁾ — dosyć jednak, że tak ludzie mówią. W innych znowu wypadkach nie powie się, że tak lepiej jest, ale że tak istotnie było, np. co do broni: „a dzidy ich prosto na żelczech“ ²⁾ — taki bowiem był wówczas zwyczaj, jak dzisiaj jeszcze u Illiryjczyków. Względem zaś pytania, czy coś dobrze czy niedobrze przez kogokolwiek powiedziane zostało albo uczynione, to nietylko na sam czyn albo wypowiedzenie uwagę zwrócić należy, zastanawiając się, czy to szlachetnie, czy nikczemnie, ale i na działającego także albo mówiącego, mianowicie: ze względu na kogo, albo kiedy, albo komu, albo dlaczego uczynił coś lub powiedział, np. czy z powodu większego dobra, ażeby do skutku przyszło, czy z powodu większego złego, ażeby nie nastąpiło.

Inne znowu trudności usuwać należy uwzględniając wyrażenie się. Jestto np. wyraz mniej zwykły: οὐρύας μὲν πρώτων (muły naprzód) ³⁾, bo może nie o mułach poeta mówi, ale o strażnikach. A co do Dolona „który z postaci był szpetny“ ⁴⁾, nie o ciele bezkształtném, ale o twarzy wstrętnej jest mowa: bo Kreteńczycy wyrazu εὐειδής w znaczeniu εὐπρόσωπον używają. Podobnie w słowach: „mocniej namieszaj wina“ ⁵⁾, nie ma mowy o winie niemieszaném, jakoby dla pijaków, ale o prędszém mieszanui. A inne wyrażenia przez przenośnię są użyte, np. „Inni tedy bogowie i mężowie spali przez całą noc“ a tuż potem mówi poeta: „a ilekroć na równinę Trojańską spojrział, fletów i pi-

¹⁾ W jednym fragmencie jego powiedziane, że o bogach nie pewnego powiedzieć nie można. Xenofanes z Kolofonu, ur. ok. r. 569. przed Chr., uczył że jest tylko bóg jeden, wyższy nad wszelkie istoty, doskonały, a pojmował go jako istotę wewnętrzną świata.

²⁾ Hom. Il. X. 152.

³⁾ Hom. Il. I. 50.

⁴⁾ Hom. Il. X. 316.

⁵⁾ Hom. Il. IX. 203.

szczałek odgłos¹⁾, bo wyraz πάντες (wszyscy) zamiast wyrazu πολλοί (wielu) użyty jest przez przenośnię: „wszystko“ bowiem jestto jeden rodzaj „wielości“. Podobnie przez przenośnię powiedziane: „sama jedna nie zachodzi“²⁾ — ta konstellacya bowiem jest wyłącznie najpowszechniej znaną. Przez prozodyą znowu można rozwiązać trudność, jak rozwiązywał Hippias Tazyjczyk: δίδομεν δέ οί (dajemy mu)³⁾ i τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρον (część jego psuje się na dęszczu)⁴⁾. Inne znowu zwroty przez interpunkcyą, np. Empedokles mówi: „nagle stają się śmiertelnymi, co dawniej byli nieśmiertelnymi i mieszanymi, co dawniej byli czystymi“⁵⁾. Inne przez dwuznaczność: παρῆχην δὲ πλείω νύξ (minęła większa część nocy)⁶⁾, bo πλείω dwuznaczne jest. Inne jeszcze wyjaśnić można przez przyjęte ogólnie znaczenie wyrazu; wszelkie np. napoje mieszane winem nazywa się; w tém podobnie znaczeniu powie-

1) Mowa tu o Il. X. 1—13, nie o Il. II. 1., tylko że czytamy tam ἄλλοι nie πάντες — nadto w tekście dzisiejszym sprzeczności żadnej nie widzimy.

2) Hom. Il. XVIII. 489.

3) Słowa δίδομεν δέ οί εὐχος ἀρέσθαι czytamy w Il. XXI. 297. W tém miejscu odnoszą się do księgi II. (sen Agamemnona), gdzie ich obecnie nie ma. Arystoteles miał zatém w swoim tekście słowa owe w Il. II. 15. zamiast Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται, jak dzisiaj czytamy. Hippias (nieznany nam zresztą wcale) pragnąc Zeusa uwolnić od zarzutu kłamstwa, zmienił akcent i uznał δίδόμεν za inflinit. w zastępstwie imperat.

4) Hom. Il. XXIII. 328. miało być οὐ. Zarzucano, że to samo drzewo które poeta dopięro co nazwał suchém, bezpośrednio potém mieni cokolwiek nadgnilém przez dęszcz. Dlatego tenże sam Hippias zmienił οὐ na οὐδ.

5) We fragmencie z Empedoklesa: αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα, ζῶρά τε πρὶν κέρητο przez użycie przecinka między ζῶρά τε i πρὶν (które w takim razie musi być spójnikiem) staje się myśl niezrozumiałą. O co się właściwie rozchodziło, trudno orzec, zwłaszcza że i tekst fragmentu niepewny.

6) Hom. Il. X. 252. Po słowach przytoczonych następują wyrazy: τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται. Tłómacząc zatém: „minęła większa część nocy niż dwie trzecie“, nie można tego pogodzić z dodatkiem, że jeszcze trzecia część pozostawała. Arystoteles wyjaśnia zatém: „z dwóch połówek nocy upłynęła część większa“ to jest cała połowa jedna, a z drugiej tyle, że razem wzięwszy wynosiło to dwie trzecie części całej nocy. O takim rozumieniu miejsca przytoczonego wiemy ze scholiów, gdzie zachowało się to wyjaśnienie z zaginionego pisma Arystotelesa Ἀπορήματα Ὀμηρικά.

dziane: „nagolenica z cyny świeżo obrobionej“ ¹⁾, i w tym rozumieniu spiżownikami (χαλκεις) nazywa się obrabiających żelazo; w tymże znaczeniu mowa, że Ganymedes Zeusowi wino nalewa, chociaż bogowie wina nie piją ²⁾. Mogłoby to jednakże powiedziane być i przez przenośnię. Także w razie, jeżeli wyraz na sprzeczną jakąś wskazywać wydaje się, uważać trzeba, ilorakie mógłby mieć znaczenie w tym zwrocie, np.: „tu utkwiła spiżowa dzida“ ³⁾ — jak to zatrzymanie się ma być rozumiane w tym miejscu. W ten sposób trudność taką rozstrzygać należy, albo tak, jakby łatwiej rozumieć to można — w sposób zatem zupełnie przeciwny, jak ci o których (1461. b.) Glaukon mówi ⁴⁾, że zgoła bezpodstawnie przypuszczenia jakieś czynią i na swoją rękę potępwszy je, wnioski stąd wyprowadzają i poetę gania, jakoby mówił, co tylko im samym się zdaje, jeżeli jest coś z ich urojonym zdaniem niezgodnego. Tak stało się z Ikariosem ⁵⁾. Mniemają mianowicie, że był Łakończykiem; nieusprawiedliwioną jest zatem okoliczność, że Telemach nie spotkał się z nim, kiedy się udał do Lacedemonu. A rzecz zapewne tak się ma, jak utrzymują Kefaleńczycy; mówią bowiem, że Odysseus u nich się ożenił i że jego teść nazywał się Ikadios, nie Ikarios — a tak przez pomyłkę zarzut ten nabrał pozoru słuszności ⁶⁾.

I sprawy niemożliwe wprowadzone do poezji należy w ogólności usprawiedliwiać, albo że tak lepiej jest, albo że takie jest przekonanie powszechne. W poezji bowiem wybierać trzeba raczej rzeczy niemożliwe, a do przekonania przypadające, niżeli nie przypadające do niego a możliwe. I chociaż niepodobna, żeby ludzie byli takimi, jak ich to Zeuxis malował, to przecież tak lepiej jest; obraz bowiem powinien wznosić się ponad rzeczywistość. I podobnie usprawiedliwiać należy w poezji rzeczy trudne do pojęcia a jeszcze i tak je wyjaśniać, że one niekiedy

¹⁾ Hom. Il. XXI. 592. Cyna wymieniona tu zamiast innego metalu według Arystotelesa. Ponieważ spiż i miedź od najdawniejszych czasów obrabiano, przeszło miano spiżownik na rzemieślników, którzy z innych metali narzędzia także sporządzali.

²⁾ Hom. Il. XX. 234.

³⁾ Hom. Il. XX. 270. sqq.

⁴⁾ Nie wiemy, o jakim Glaukonie mowa.

⁵⁾ Ojciec Penelopy.

⁶⁾ Wyjaśnienia trudności podane w tym ustępie są po większej części błahе albo niedostateczne. Z jednej strony świadczy to o nie-

nie są z rozumem niezgodne, bo to rzecz prawdopodobna, że się coś nawet przeciw prawdopodobieństwu stało. Sprzeczności zaś pozornych tak dochodzić należy, jak się dochodzi w odpieraniu zarzutów umiejętném, mianowicie: czy powiedziane jest to samo i o tém samym i w téjże samej myśli; należy zatem samego także poetę uwzględnić, albo sprawę, o której on sam mówi, albo coby rozumiał o tém człowiek rozsądny. Ale słuszny będzie zarzut tak przeciw sprzecznościom jak i przeciw nikczemności charakteru, jeżeli poeta bez konieczności żadnej sprzeczność taką wprowadzi, jak np. Eurypides z Egeusem uczynił¹⁾, albo jeżeli złość taką wystawi, jak w „Orestesie“ złość Menelausa.

Uchybienia zatem podnoszą krytykujący, wychodząc z pięciu podstaw; bo albo zarzucają niemożliwość, albo trudność pojęcia czegoś, albo moralną złość, albo sprzeczność, albo błędy przeciw prawidłom sztuki. Odparcia zaś zarzutów szukać należy w wyliczonych sposobach, a jest ich dwanaście²⁾.

ROZDZIAŁ XXVI.

Mógłby jednak ktoś wielką mieć wątpliwość, czy przedniejsze jest naśladowanie w epepei, czy téż w tragedyi. Jeżeli bowiem naśladowanie szlachetniejsze przedniejsze jest, a takim ono będzie zawsze wobec widzów dobrańszych, to rzeczą jest widoczną, że naśladowanie wszystkiego bez wyboru bardzo będzie nieszlachetne. W przekonaniu bowiem, że jeżeli się samemu nie przesadzi, widzowie tego nie spostrzegą, ustawicznych w tym celu używają występujący ruchów: posledníjsi np. fletniści kołem się kręcą, jeżeli potrzeba krążek do rzucania w grze naśladować,

rozwinętej jeszcze wówczas krytyce utworów poetycznych, z drugiej o wielkiej względności Arystotelesa, który i w rzeczach podrzędniejszych nawet strzeże się przed narzucaniem poetom jakichkolwiek więzów zbyt technicznie ich krępujących. Pamiętać przytém należy, że nie podanie rozwiązania samegoż trudności téj lub innéj zamiarem było głównym Arystotelesa, ale wskazanie rozmaitych sposobów, przez które osiągnąć je można.

¹⁾ Czy mowa o wystąpieniu Egeusa w „Medei“ v. 658., czy w tragedyi innéj noszącej tytuł „Egeus“, niewiadomo.

²⁾ Sposoby te są: 1) można się powołać na cel sztuki, cel wywołania podziwu, 2) na to, że bład nie dotyka kunsztu poetycznego,

a przodownika chóru szarpia, jeżeli grają „Scyllę“. Otóż tragedia taką właśnie jest, jakto i aktorzy starsi sądzili o młodszych od siebie: Mynniskos mianowicie nazywał Kallippidesa, jako do zbytku przesadzającego, małpą, i także było (1462. a.) o Pindarze przekonanie ¹⁾. Jak zatem ci późniejsi mają się do tamtych, tak się ma cała sztuka dramatyczna do epepei. Powiadają więc, że epepeja słosowna jest dla widzów dobranych, którzy wcale przyborów zewnętrznych nie potrzebują, tragedia przeciwnie dla pospólstwa. Jeżeli zatem naśladowanie nieszlachetne niższe jest, to właśnie odnosi się to do tragedyi. Ale najprzód jestto zarzut nie dotyczący kunsztu poetycznego, lecz aktorskiego, bo i wygłaszający ustępy epeiczne w gestach przesadzać może, jak Sozystrat, i może toż samo czynić śpiewający, jakto czynił Mnazyteos z Opus. Następnie i ruchy nie zasługują na potępienie wszystkie, jak nie zasługuje na nie taniec — chyba taniec motłochu — jakto i Kallippidesowi zarzucano i zarzucają dzisiaj jeszcze innym, że nie umieją naśladować niewiast wolno urodzonych. Nadto tragedia spełnia zadanie swoje nawet bez użycia ruchu, podobnie jak epepeja — wszakże okaże się wśród czytania, jaką jest. Jeżeli więc w czém inném wyższe posiada zalety, nie ma konieczności czynić jęj tego właśnie zarzutu. Następnie wyszczególnia się ona tém, że zawiera wszystko, co epepeja — bo i więrsza jęj użyć może — a nadto śpiew i wystawę sceniczną, co nieposłednią część jęj stanowi, gdyż przez nią sprawia się najskuteczniej przyjemność. Prócz tego jest w niej oczywistość i wśród czytania i wśród gry, w dodatku zaś cel naśladowania dopięty tutaj w granicach szczuplejszych (1462. b.), bo co więcej skupione, większą sprawia przyjemność, niż co na długi przeciąg czasu rozszzerzone, a rozumiem to tak, jak gdyby ktoś np. „Edypa“ Sofoklesowego w tak długą ułożył epepeję, jak Iliada. Prócz tego mniej jest jedności w naśladowaniu epeiczném, a dowodem tego, że z jakiej-

ale jakiś inny, 3) na zadanie poety wystawienia tego, co być powinno, 4) na rozpowszechnione mniemanie, 5) na rzeczywistość, 6) na warunki kompozycji. W pozostałych sześciu sposobach uwzględnione jest wyrażenie się: 7) użycie wyrazu obcego, 8) przenośni, 9) zastosowanie prozodyi, 10) rozdzielenie albo połączenie wyrazów ściślejsze, 11) użycie wyrazu dwuznacznego, albo 12) wyrazu ogólnie znanego i utartego.

¹⁾ Mynniskos, znakomity aktor Eschyla; Kallippides, słynący za czasów Sokratesa; Pindar i wymienieni poniżej Sozystrat i Mnazyteos nie są bliżej znani.

kolwiek epopei kilka powstaje tragedyi — tak, że jeżeli jeden pomysł poeci opracują, wyda się on w krótkości tój albo obciętym, albo też w zastosowaniu swojém do długości wiersza rozwodnionym. W przeciwnym znowu razie nie będzie w naśladowaniu jedności, a rozumiém to tak np., jeżeliby utwór złożony był z większej liczby czynności, jakto wiele takich części ma Iliada i Odysseja, które już same w sobie mają pewną rozcią-głość — chociaż te właśnie poematy ułożone są jak można naj-lepiej i są w stopniu możliwie najwyższym naśladowaniem jednéj czynności. Jeżeli zatém pod wszystkimi tymi względami tragedia wyszczególnia się a nadto pod względem dopięcia celu sztuki — bo obie nie powinny piérwszej lepszej sprawiać przyjemności, ale taką, jak określiliśmy — wypływa stąd widocznie, że zapewne wyższą ma wartość, skoro snadniej od epopei do celu swojego dochodzi.

O tragedyi zatém i o epopei, tak samych w sobie, jak i o rodzajach ich i częściach, ile ich jest i czém się różnią i jakie są przyczyny ich zalet albo wad, i o zarzutach i ich odpieraniu niechaj wystarczy, co powiedzieliśmy.



K. 2530/50