

Ewa Gocłowska, ks. Zdzisław Kieliszek  
Wydział Teologii  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Arystotelesowska koncepcja „terapeutycznej” funkcji tragedii na przykładzie trylogii tebańskiej (*Króla Edypa, Edypa w Kolonie, Antygony*) Sofoklesa**

**Słowa kluczowe:** Sofokles, Arystoteles, *Poetyka*, „trylogia tebańska”, *Król Edyp*, *Edyp w Kolonie*, *Antygona*.

**Keywords:** Sophocles, Aristotle, *Poetics*, „theban trilogy”, *King Oedipus*, *Oedipus at Colonus*, *Antigone*.

### **Wprowadzenie**

Starożytni, zwłaszcza Grecy, kochali i cenili sztukę, w tym sztukę słowa, którą określali pojęciem „poezja”. Nawet Platon, który uważał, że sztuka słowa jest nieprzydatna w procesie kształtowania charakterów obywateli idealnego państwa, wielokrotnie ujawniał swą fascynację poezją. Pisał np.: „Tak jest przyjacielu – czy i Ty nie czujesz uroku poezji, szczególnie jeśli patrzysz na nią poprzez Homera?” (Podbielski H., 1989, s. XXXI). Słowo „poezja” zostało tu użyte przez Platona w znaczeniu, jakie nadali mu starożytni, nie w znaczeniu współczesnym. Poezję zaś starożytni, w duchu tzw. teorii mimetyzmu, rozumeli jako naśladowanie rzeczywistości w utworze literackim, czyli poezja była dla nich jedną (oprócz muzyki, malarstwa i rzeźby) ze sztuk naśladowczych (Sosnowski L., 2011, s. 139–140). Dzisiaj natomiast mianem „poezji” określa się zazwyczaj dzieła literackie niepisane prozą i „poezję” traktuje się jako synonim „liryki”. Za poetyckie uważa się więc współcześnie utwory, w których za

---

Adres/Adresse: mgr Ewa Gocłowska, Naukowe Studenckie Koło Filozoficzne, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. Hozjusza 15, 11-041 Olsztyn, ewa.gocłowska@protonmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6953-716X; ks. dr Zdzisław Kieliszek, Katedra Prawa Kanonicznego i Filozofii, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. Hozjusza 15, 11-041 Olsztyn, zdzislawkieliszek@onet.pl, ORCID ID: 0000-0002-0723-5422.

pośrednictwem zazwyczaj wypowiedzi monologicznej, odznaczającej się wysokim stopniem subiektywizmu, w sposób ekspresyjny przedstawiane są doświadczenia wewnętrzne tzw. podmiotu lirycznego, czyli osoby mówiącej w utworze o własnych przeżyciach (Rybak M., 2009).

Z obiekcjami Platona w odniesieniu do poezji zmierzył się najzdolniejszy z jego uczniów – Arystoteles, który spośród utworów poetyckich (w znaczeniu antycznym, a nie współczesnym terminu „poezja”) cenił przede wszystkim tragedię, ponieważ uważał ją za formę sztuki najbardziej odpowiadającą bytowej sytuacji ludzi, nieustannie „uwikłanych” w różne perypetie (gr. *peripéteia* – „nagła zmiana”), czyli zdarzenia stawiające danego człowieka wobec nowych okoliczności, nierzadko zupełnie niespodziewanych, które istotnie wpływają na jego dalsze losy (Kiereś H., 2007, s. 146–150). Należy też mieć na uwadze, że Stagiryta tragedię cenił znacznie wyżej niż sztukę epicką, dziś powiedzielibyśmy pisane wierszem odpowiedniki gatunków prozatorskich (noweli, powieści, romansu itp.), co wyraża np. w rozdziale XXVI *Poetyki* (Arystoteles, 1989, s. 101).

Spośród starożytnych za tego, który stworzył niemalże „doskonałe” utwory dramatyczne, bezsprzecznie uchodzi Sofokles. Natomiast autorem, który jako pierwszy zaproponował teoretycznie pogłębione ujęcie tragedii, jest Arystoteles. A biorąc pod uwagę fakt, że poszczególne dokonania Sofoklesa o przynajmniej kilkadziesiąt lat wyprzedzają przemyślenia Stagiryty, zawarte w *Poetyce*, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z interesującą i nieczęstą sytuacją – wyprzedzenia teorii przez praktykę. Chodzi o to, że Sofokles w swoich utworach realizował dokładnie to, co dopiero później Arystoteles teoretycznie objaśnił i ponazywał, powołując się przy tym czasami właśnie na Sofoklesa.

W obliczu powyższego zastanawiające jest, że nie podjęto jak dotąd – w polskiej przynajmniej literaturze – analiz mających na celu szczegółową prezentację związków Arystotelesa z Sofoklesem oraz prób wykazania podobieństw pomiędzy konceptami obydwu odnośnie do tworzenia i istoty funkcji tragedii. Polscy badacze zajmujący się tą problematyką zazwyczaj ograniczają się jedynie do ogólnych stwierdzeń typu, że Arystoteles dobrze był rozeznany w dorobku greckich dramatopisarzy, a jeśli już nawet wspominają dokonania Sofoklesa w kontekście badań nad *Poetyką*, czynią to niemalże marginalnie (np. Podbielski H., 1989; Kiereś H., 1994; Kiereś H., 2007; Sosnowski L., 2011; Kostkiewiczowa T., 2013). Stąd też zasadne wydaje się choćby tylko przyczynkowe uzupełnienie tej luki istniejącej w polskich badaniach nad spuścizną obydwu starożytnych autorów.

Rozważania i refleksje dotyczące wskazanego zagadnienia zostaną przeprowadzone według następującego planu: najpierw zostanie przywo-

łany dorobek Sofoklesa, dalej omówiona będzie Arystotelesa wizja idealnej tragedii, następnie porównawczo zostanie zaprezentowany porządek, w jaki sposób w „trylogii tebańskiej” (składają się na nią trzy dzieła: *Antygona*, *Król Edyp* i *Edyp w Kolonie*) Sofoklesa praktycznie realizuje się to, co dopiero kilkadziesiąt lat później teoretycznie objaśnia w *Poetyce* Arystoteles. W podsumowaniu ukazane zostaną wnioski, do jakich można dojść na podstawie podjętych dociekań i analiz.

## 1. Zarys dorobku Sofoklesa

Sofokles urodził się pod Atenami we wsi Kolonos około roku 496 przed Chr., zmarł zaś w roku 406 przed Chr. Tradycja starożytna podkreśla, że poza talentem dramatycznym szczylił się wykształceniem muzycznym i zdolnościami aktorskimi. Jako tragediopisarz zdobył powodzenie nad wyraz szybko, o czym zaświadcza zwycięstwo w zawodach dramatycznych, osiągnięte zaledwie w wieku dwudziestu ośmiu lat. Pokonał wtedy samego Ajschylosa. Co ciekawe, uczestnicząc w turniejach teatralnych, zawsze zdobywał palmę pierwszeństwa i jak zaświadcza historia – ani razu nie sklasyfikowano go na trzecim miejscu. Stąd też może dziwić fakt, że za *Króla Edypa*, który uchodzi za najwybitniejsze dzieło Sofoklesa, otrzymał tylko drugie miejsce. Gwoli jednak ścisłości, nagrodę dostał za całą tetralogię, a pozostałe dwie tragedie i dramat satyrowy nie są nam znane.

*Antygonę* Sofokles napisał około roku 443 przed Chr., kilkanaście lat później *Króla Edypa* (429 r. przed Chr.). *Edyp w Kolonie* jest natomiast dziełem późnej starości. Wystawiony został w roku 401 przed Chr., już po śmierci Sofoklesa, przez jego wnuka – Sofoklesa Młodszego.

Sofokles był nowatorem w dziedzinie techniki dramatycznej. Wprowadził na scenę trzeciego aktora, tym samym ograniczył rolę chóru (jednocześnie zwiększył liczbę chórzystów z dwunastu do piętnastu). Rozbudowane dialogi w tragediach Sofoklesa marginalizują rolę chóru. Pieśni chóru u Sofoklesa tworzą całość same w sobie, choć równocześnie zostają oderwane od dramaturgii. Sofokles nie tylko rozszerzył dialog, ale też rozbudował akcję, zaproponował precyzyjną ekspozycję w prologu, poruszał kwestie etyczne w odniesieniu do konkretnych postaci, co wiązało się z pogłębieniem ich psychologizmu. W centrum swoich tragedii zawsze stawiał człowieka, który zmaga się z fatum. Ponadto wprowadził dekoracje sceniczne. W dorobku Sofoklesa znajduje się blisko 120 tragedii i dramatów satyrowych, do czasów współczesnych zachowało się spośród nich jedynie siedem tekstów (Berthold M., 1980, s. 113–114).

## 2. Arystoteles – twórca katartycznego modelu tragedii

Wystąpienie Arystotelesa, a przede wszystkim jego *Poetyka*, otwiera nowy rozdział w kwestii teorii poetyckiej. Dzięki Arystotelesowi literatura staje się przedmiotem badań naukowych, gdyż Arystoteles odkrywa w sztuce prawidłowości. Arystoteles, odkrywając te prawidłowości, wskazuje również, w jaki sposób twórcy powinni kształtować i rozwijać sztukę poetycką. Badacz odnośnej problematyki Henryk Podbielski zauważa ponadto, że „Przez długie wieki dostrzegano w niej (*Poetyce*) przede wszystkim zbiór obowiązujących przepisów, które stanowiły kryterium wartościowania utworów według zasady, że dobre są te utwory, które realizują formalne wskazówki sformułowane przez Arystotelesa. Obecnie dostrzega się raczej wymiar epistemologiczny jego poetyki. Zespół sformułowanych w niej norm jest bowiem równocześnie wyrazem postawy filozoficznej. [...] Można zatem powiedzieć, że konstrukcja idealnego niejako modelu tragedii, któremu tyle miejsca poświęca w swym wykładzie Arystoteles, jest konstrukcją dla celów poznawczych. Poznawcza wartość modelu tragedii sprawdza się wówczas, jeśli skonstruowany według jego norm utwór spełni swe zadanie, czyli wywoła katartyczne przeżycie uczucia litości i trwogi” (Podbielski H., 1989, s. XXXII–XXXIII).

Można więc powiedzieć, że według Arystotelesa przyczyną celową tragedii jest *katharsis*. Oznacza to, że dane przedstawienie jest tworzone przez autora w tym celu, aby widzowie doświadczyli *katharsis*. Nietrudno zauważyć, że takie spojrzenie Arystotelesa na tragedię wpisuje się w ogólnego „ducha” jego filozofii, zgodnie z którą cała rzeczywistość stanowi organiczną i funkcjonalną konstrukcję, uwarunkowaną czterema podstawowymi przyczynami, wśród których znajduje się również przyczyna celowa (pozostałe trzy to: formalna, materialna i sprawcza) (Kiereś H., 2007, s. 142).

W Arystotelesowskim modelu idealnej tragedii kluczowe miejsce zajmuje pojęcie *katharsis*, gdyż jest ono związane z funkcją utworu dramatycznego. Termin *katharsis* nie jest jednak łatwy do zinterpretowania w obrębie filozofii Arystotelesa, ponieważ – jak podkreśla Leszek Sosnowski – użył on tego pojęcia jedynie parę razy, w tym tylko raz podał jego definicję. Ponadto znaczenie *katharsis* u Arystotelesa nie pokrywa się z wcześniejszymi znanymi starożytnym rozumieniami tego terminu (Sosnowski L., 2011, s. 141–142). I tak, przed Arystotelesem, określenie *katharsis* zasadniczo funkcjonowało w ramach terminologii związanej z kultem religijnym. Termin ten odnosił się do oczyszczania, w znaczeniu „pozbycia się z miasta sił nieczystych”, przez składane w tym celu krwawe ofiary (ze zwierząt) lub do wypędzania z miasta złoczyńców zwanych *pharmakoi*.

Z kolei nauczyciel Arystotelesa Platon, wzorem m.in. Pitagorejczyków, używał terminu *katharsis* w odniesieniu do oczyszczania, rozumianego jako przywrócenie stanu zdrowia cielesno-psychiczno-duchowego człowieka. Platon był przekonany, że człowiek to byt trójdzielny (cielesno-psychiczno-duchowy) i *katharsis* (oczyszczenie) służy zatem integracji w człowieku poszczególnych elementów, ich odpowiedniej hierarchizacji oraz doskonaleniu się. Można więc powiedzieć, że przed Arystotelesem z kategorią *katharsis* były związane dwa sensy: magiczno-religijny i filozoficzno-racjonalny. Natomiast Arystoteles znaczeniu *katharsis* nadał w *Poetyce* jeszcze inny wymiar – poetycko-estetyczny (Reale G., 2002, s. 106).

Aby uchwycić znaczenie *katharsis* w tym wymiarze, trzeba przede wszystkim przywołać Arystotelesowską definicję tragedii. Filozof wyraził się następująco: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej odpowiednią wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć” (Arystoteles, 1989, s. 19).

W swojej definicji tragedii Arystoteles wskazał zatem na katartyczne znaczenie tego rodzaju sztuki. Oznacza to, że według Arystotelesa dzieło o znamionach tragedii ma za zadanie wyzwolić (oczyścić) widza od uczuć strachu i litości wskutek dogłębnego przeżycia przez oglądającego (przez grającego aktora też) scen ukazujących, z wykorzystaniem piękna mowy, ludzki heroizm wobec pojawiających się przeciwności losu (Podbielski H., 1989, s. LXVIII). Arystoteles łączy zatem *katharsis* (oczyszczenie) z „terapeutyczną” („uzdrawiającą”) funkcją (zadaniem) tragedii. Powołując się bowiem na greckiego poetę Hezjoda, który opisuje w *Teogonii* niezwykły, by nie powiedzieć wprost: symboliczny, moment swojego spotkania z Muzami, kiedy to otrzymał dar poetyckiego tworzenia, można powiedzieć, że w rozumieniu starożytnych – na długo jeszcze przed Arystotelesem – poezja, a więc również tragedia, miała ludziom dać możliwość zapomnienia o troskach (czyli niejako uzdrowienie), łagodzić napięcia, a nawet konflikty społeczne i wreszcie uchwycić sens ludzkiego istnienia (Podbielski H., 1989, s. XX).

Można zatem powiedzieć, że według Arystotelesa widz przychodzi do teatru na utwór tragiczny w tym celu, aby poczuć litość i trwogę. Dzięki rozwojowi akcji, wyraźnej charakterystyce bohaterów i pięknu wykorzystwanego języka oglądający (w jakimś wymiarze też aktor) stopniowo doświadcza tych wszystkich emocji. Litość i trwoga wzrastają aż do punktu kulminacyjnego, po którym – zdaniem Stagiryty – następuje, jeśli

dzieło zostało dobrze skomponowane, *katharsis*, czyli uwolnienie od tych uczuć. Razem zaś z litością i trwogą widza „opuszczają” inne emocje. Oglądający po przedstawieniu staje się w konsekwencji „pusty” – w znaczeniu uwolniony od niepożądanych emocji. *Katharsis* jest zatem uwolnieniem od uczuć, w szczególności od litości i trwogi, w momencie następującym po największym napięciu emocjonalnym. Można też powiedzieć, że jeśli w teatrze zapadnie cisza, zanim posypią się oklaski, to znaczy, że widz doświadczył właśnie fenomenu *katharsis*.

Przyjrzyjmy się teraz uważniej, dzięki czemu – zdaniem Arystotelesa – *katharsis* się dokonuje, zestawiając idee filozofa z odpowiednimi wcześniejszymi dokonaniem Sofoklesa.

### **3. *Katharsis* w teorii Arystotelesa oraz w sferze fabuły dzieł Sofoklesa**

#### **3.1. Uzdrawienie z uczucia litości – „owoc” śledzenia przez widza bolesnych zdarzeń spowodowanych przez bliskie sobie osoby**

W rozdziale XIV *Poetyki* Arystoteles zauważył: „Litość i trwogę może więc wzbudzić albo widowisko, albo też – co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego – mogą być one wynikiem samego układu zdarzeń. Fabuła dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej Edypa. [...] Spróbujmy zatem określić, jakie zdarzenia są zdolne obudzić w nas lęk, a jakie litość. Tego rodzaju akcja musi z natury rzeczy rozgrywać się bądź między osobami bardzo sobie bliskimi, bądź wrogimi, lub też między osobami, których nie łączy ani przyjaźń, ani wrogość. Jeśli więc wróg wystąpi przeciw wrogowi, to ani sam jego czyn, ani też zamiar wykonania tego czynu nie wzbudzi litości, chyba że wzbudzi ją samo cierpienie. Nie wzbudzają jej też czyny ludzi sobie obojętnych. Kiedy natomiast bolesne zdarzenia są spowodowane przez osoby sobie bliskie i na przykład brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, albo popełnia się jakiś inny tego rodzaju czyn, są to sytuacje, których należy poszukiwać dla tragedii” (Arystoteles, 1989, s. 45–48).

W świetle przywołanego fragmentu wyraźnie widać, że w ujęciu Arystotelesa, aby widz mógł doświadczyć litości, zdarzenia tworzące fabułę danej tragedii powinny rozgrywać się w gronie osób, które się nie tylko znają, ale nawet są sobie szczególnie bliskie. Tylko wtedy widz najpierw



stopniowo coraz mocniej odczuwa litość, a później z tego uczucia zostaje oczyszczony. Co więcej, Stagiryta, przywołując postać Edypa, wyraźnie sygnalizuje, że interesujące nas utwory Sofoklesa są dobrymi przykładami dzieł, w których u widza stopniowo wzbudza się uczucie litości, po czym zostaje on z niego „uzdrowiony”, dzięki przedstawieniu niemożliwych do uniknięcia losów bohaterów blisko ze sobą spokrewnionych: małżonków, rodziców, dzieci i najbliższych krewnych.

Odwołując się do fabuły dzieł Sofoklesa, można zauważyć, że w *Królu Edypie* sytuacja dramatyczna rozgrywa się wewnątrz jednej rodziny: przede wszystkim między Edypem a Jokastą, która jest jednocześnie matką i żoną głównego bohatera. Trzeba tu mieć na uwadze, że fabuła obejmuje również losy czworga dzieci z tragicznego związku, których Edyp jest zarazem ojcem i bratem, a Jokasta – matką i babką. Do tego dochodzą jeszcze wydarzenia z przeszłości i nie znajdują się one jedynie w tle głównego wątku. Chodzi tu oczywiście o zabicie przez Edypa własnego ojca – Lajosa.

Podobnie sprawy przedstawiają się w akcji *Edypa w Kolonie*. Tu widz spotyka ociemniałego króla prowadzonego przez Antygonę do Kolonos, koło Aten, aby tam, zgodnie z wróżbą Apollina, zaznał spokoju. Niestety, gdy na scenie zjawia się Ismena, okazuje się, że pogłębia się dramat w tej samej rodzinie. Obejmuje tym razem braci – Polinika i Eteokla, synów Edypa, którzy kłócą się o władzę w Tebach. Wkrótce staną do bratobójczej walki, w której obaj zginą. Narracja dramatu objaśnia, że przyczyną tych nieszczęść jest klątwa rzucona na obydwu przez własnego ojca.

I wreszcie w *Antygonie* do grona osób spokrewnionych, uwikłanych w tragiczne zdarzenia, dołącza Kreon – brat Jokasty. Kreon był już obecny we wcześniej przywołanych dziełach Sofoklesa, ale jedynie w tle zasadniczej akcji. Teraz można powiedzieć, że Kreon „wychodzi z cienia”. Po śmierci Polinika i Eteokla wydaje zakaz grzebania ciała pierwszego z nich, gdyż wezwał on na pomoc w trakcie wojny z bratem obce wojska do Teb. Swoim edyktem Kreon „prowokuje” śmierć Antygony, swej siostrzenicy, gdyż ta konsekwentnie sprzeciwia się decyzji wuja i jednocześnie autorytarnego władcy. Skazana na śmierć Antygoną sama odbiera sobie życie. Trzeba też mieć jeszcze na uwadze, że na wiadomość o skazaniu i śmierci Antygony popełniają samobójstwo Hajmon i Eurydyka, odpowiednio syn i żona Kreona. Tragedii w *Antygonie* dopełnia tchórzostwo Ismeny, siostry głównej bohaterki dzieła. Ismena odmówiła bowiem Antygonie pomocy w pochówku brata.

Mając na uwadze fabułę dzieł Sofoklesa, można powiedzieć, że realizuje się w nich dokładnie to, o czym mówił Arystoteles. Widz, śledząc

coraz bardziej gmatwające się losy jednej rodziny, odczuwa stopniowo wzrastającą nad nią litość, tzn. współczuje poszczególnym jej członkom, że choć są ze sobą tak blisko spokrewnieni, to jednak są dla siebie nawzajem również sprawcami tylu nieszczęść.

### 3.2. Wina tragiczna (*hamartia*) bohaterów jako przyczyna „oczyszczenia” widza z litości

Według Arystotelesa, aby najpierw wywołać w widzu litość i następnie go od niej uwolnić, w utworze musi być przedstawiona „wina niezawiniona”, czyli *hamartia*, zaciągnięta przez bohatera. *Hamartia* odnosi się do całkowicie nieświadomego błędu danej postaci, która popada w rozmaite nieszczęścia lub ściąga na siebie jakąś karę (klątwę) nie z powodu własnej nikczemności czy podłości, lecz przez jakieś zupełnie nieświadome zbłądzenie, tzn. przekroczenie obowiązujących zasad itp. Chodzi o to, że zdaniem Arystotelesa w utworze dramatycznym, aby widz mógł poczuć litość, a następnie uwolnić się od niej, bohater musi błędnie rozpoznać i ocenić własną sytuację, być nieświadomy rzeczywistego znaczenia okoliczności, w jakich się znalazł, po czym popełnić czyny, które prowadzą do zawikłania się jeszcze bardziej jego losów i ostatecznie do katastrofy (dramatu, tragedii) (Arystoteles, 1989, s. 42–43).

Problem „niezawinionej winy” jest wyraźnie widoczny i nad wyraz skomplikowany w tragediach Sofoklesa, zwłaszcza w *Królu Edypie*. Analizując narrację dzieła, śledzimy też losy Edypa, który jako bardzo młody człowiek udał się do wyroczni delfickiej i podjął próbę poznania prawdy o rodzicach. Kiedy wyrocznia nie odpowiedziała mu na zadane pytanie, ale przepowiedziała tragiczną przyszłość, błędnie zinterpretował jej słowa i opuścił dom w Koryncie. Popęłnił więc błąd (niezawiniony), gdyż gdyby nie wystraszył się i nie uciekł z Koryntu, nie doszłoby, w takich okolicznościach, w jakich stało się to, do zabicia ojca i ślubu z matką. Co więcej, Edyp, zgodnie ze swoim fatum, od którego nie ma ucieczki, nie mógł tego błędu nie popełnić. Ma to związek również z kompozycją dzieła. Fabuła *Króla Edypa* zaczyna się dokładnie w momencie, kiedy z Delf przybywa posłaniec (Kreon) i oznajmia, że trzeba ukarać zabójców Lajosa. Chodzi o to, że Sofokles swój utwór skomponował w taki sposób, iż z punktu widzenia widza to, co „najstraszniejsze” w losach Edypa, już się dokonało, tzn. wiadomy czyn jest swego rodzaju aksjomatem dalszych losów bohatera. Edyp w oczach śledzących jego dzieje nie ma więc odwrotu, przy tym ciąży na nim zupełnie „niezawiniona wina”. Zauważmy, że Edypowi pozostaje tylko poznanie prawdy lub życie w nieświadomości. Bohater dokonuje wyboru dążenia do odkrycia prawdy i ukarania



winnego śmierci Lajosa, zupełnie nie zdając sobie jednocześnie sprawy, że w ten sposób „skazuje” siebie i swych najbliższych na poznanie „brutalnej” prawdy o swym niegdysiejszym czynie. Dalej, dochodzenie przez Edypa „krok po kroku” do prawdy o samym sobie – podkreślmy, że jednocześnie każda kolejna inicjatywa coraz bardziej komplikuje losy poszczególnych bohaterów – jest osią konstrukcyjną *Króla Edypa*.

W *Edypie w Kolonie* został przez Sofoklesa wypuklony nieco inny element składający się na rzeczywistość oznaczaną pojęciem *hamartia* niż miało to miejsce w *Królu Edypie*. O ile w *Królu Edypie* została podkreślona nieświadomość popełnianych przez bohatera wykroczeń, o tyle w *Edypie w Kolonie* mamy do czynienia z bohaterem, który doświadcza określonych nieszczęść, chociaż nie jest człowiekiem podłym czy nikczemnym, lecz wręcz przeciwnie – jest wyjątkowo prawy. Ponadto w *Edypie w Kolonie* ten bohater jest już świadomy zła czynu, jakiego się dopuścił. Widz *Edypa w Kolonie* obserwuje bowiem przede wszystkim człowieka, który stale mówi o swojej tragicznej, niezawinionej winie, jednocześnie przy tym nieustannie się usprawiedliwiając, oskarżając bogów i przepowiadnie. Gdy Chór mówi Edypowi, że zabił ojca, bohater odpowiada: „Tak, lecz mogę nieco się uniewinnić, [...] zabiłem, prawem to, czysty, bezwiednie spełniłem” (Sofokles, 2003, s. 98). Edyp przyznaje się więc do popełnienia wiadomego czynu, ale zaznacza wyraźnie, że nie popełnił zabójstwa rozmyślnie. Owszem Edyp wie, że budzi odrazę w mieszkańcach Kolony, lecz przecież wie również, że nie jest złym człowiekiem. W jego głosie wybrzmiewa wprost rozpacz, gdy wyznaje: „Zniosłem ja straszne, o straszne ja czyny, lecz bogi wiedzą, nie mojej to winy, nie mojej woli dzieło” (Sofokles, 2003, s. 12).

I wreszcie w *Antygonie* Sofokles uwidacznia kolejną kategorię etyczną – niezawinioną winę. *Hamartia* to bowiem nie tylko zblądzenie, fałszywe rozpoznanie i nieświadomość katastrofy, ale też niemożność uniknięcia jej. Oznacza to, że Sofokles w *Antygonie* podkreśla jednocześnie przymus podjęcia przez bohaterów danych działań i konieczność nastąpienia po tych działaniach określonych katastrofalnych konsekwencji. I tak, Antyгона musi pochować brata, bo go kocha i boi się spodziewanego gniewu bogów, gdyby nie zadośćuczyniła obowiązkowi pogrzebania człowieka, zwłaszcza człowieka bliskiego. Kreon musi ukarać zdrajców, bo tylko w ten sposób może zaprowadzić ład w Tebach. Zarówno więc Antyгона, jak i Kreon mają pełną świadomość podejmowanych decyzji i czynów, czemu towarzyszy przekonanie o całkowitej słuszności dokonanych wyborów. Dochodzi też do konfliktu racji przyjmowanych przez oboje bohaterów, co nieuchronnie prowadzi do katastrofy. W żaden sposób nie można jej uniknąć, ponieważ obydwie strony są określonymi ra-

cjami determinowane, aby zrealizować swój wybrany cel – Antyгона chce pogrzebać brata, zaś Kreon ukarać Antygonę za złamanie królewskiego zakazu.

Mając na uwadze powyższe rozważania, można powiedzieć, że odbiorca „trylogii tebańskiej” jest świadkiem „niezawinionej winy” bohaterów. Oznacza to, że obserwując coraz bardziej wskutek niej gmatwające się ich losy, doświadcza uczucia litości. Widz wraz z rozwijaniem się fabuły współczuje bowiem poszczególnym postaciom, że dokonują nieświadomie, z konieczności lub też nawet w dobrej wierze wyborów, które przynoszą tak fatalne skutki.

### **3.3. Początkowa nieświadomość więzów łączących bohaterów i stopniowe odkrywanie ich tożsamości – warunek „oczyszczenia” widza z litości**

Według Arystotelesa kolejnym warunkiem doświadczenia litości przez widza jest skomponowanie fabuły tragedii w taki sposób, aby bohaterowie przez jakiś czas trwania akcji nie byli świadomi łączących ich więzów i swej prawdziwej tożsamości. Arystoteles wskazuje także na Sofoklesa, któremu sztuka skonstruowania fabuły dzieł w taki właśnie sposób się udała. W *Poetyce* Stagiryta zauważył: „Istnieje możliwość, że postacie dokonują takich czynów, ale są nieświadome, iż popełniają straszną zbrodnię i dopiero później poznają łączące ich z ofiarą więzy pokrewieństwa, tak jak Edyp Sofoklesa. [...] Lepiej jest przy tym, jeśli czynu dokonuje ktoś nieświadomy łączących go z ofiarą więzów i rozpoznanie następuje dopiero po czynie. Nie ma bowiem w tym nic odrażającego, a rozpoznanie sprawia wstrząsające wrażenia” (Arystoteles, 1989, s. 47–49).

Odwołując się do narracji *Króla Edypa* Sofoklesa, zauważmy: Edyp zabijając, nie wie, że zabija ojca. Jest winny śmierci, ale „tylko” podróżnego, obcego, spotkanego w drodze. Dokonując tego czynu, ma świadomość, że jest on zły. Jednocześnie wie, że zabicie ojca to czyn znacznie gorszy i nieprawy, wręcz „przekleństwo”. Targany obawą, by nie spełniła się przepowiednia, opuszcza więc Korynt, gdzie żyje ten, którego uważa, jak się potem miało okazać błędnie, za ojca. Jego losy komplikują się jeszcze bardziej, żeni się z kobietą starszą od siebie, królową, ale nie wie, że to jego matka. I chociaż przywołane wydarzenia mają miejsce poza właściwą akcją *Króla Edypa*, to jednak dzięki ich uwzględnieniu w narracji dzieła Sofokles pokazał, że bohaterowie nie są od początku świadomi łączących ich więzów i swej właściwej tożsamości, a na skutek zachodzących wydarzeń, których są uczestnikami, stopniowo i dramatycznie je

odkrywają. Edyp niemal do końca, do rozwiązania, nie wie, kim jest. Z kolei Jokasta, odkrywając prawdę nieco wcześniej niż jej syn i mąż razem, prosi go, aby nie badał sprawy, nie szukał zabójcy Lajosa. Po odkryciu prawdy Królowa wręcz rozpacza, a wtedy Edyp mówi: „Odwagi! Nic ci nie ujmie, chociażbym z dziadów i ojców pochodził niewoli” (Sofokles, 2003, s. 51). Można więc powiedzieć, że Edyp myśli, na chwilę przed katastrofą, że jest synem pastucha, a nie mężem własnej matki.

Przybywając do Kolony, Edyp wprawdzie zna już swą tożsamość, ale nie chce nikomu z mieszkańców miasta jej wyjawić. Najpierw bada sytuację, sprawdza, czy kolonejczycy znają tragiczne dzieje Lajosa i jego syna. Ale kolonejczycy przerażeni odkryciem, z kim mają do czynienia, odmawiają Edypowi gościnności. Można zauważyć, że bohater ma świadomość piętna własnego imienia i dlatego też nie chce go ujawniać. Jedyne, czego się jeszcze lęka, to pytania o matkę i ojca, o „przeklęte” więzy krwi, które leżą u fundamentów jego „niezawinionej winy”. W *Edypie w Kolonie* ukazany jest cały tragizm odkrycia przez Edypa swej tożsamości, co stopniowo się dokonywało we wcześniejszym dziele cyklu „trylogii tebańskiej”, a także więzów łączących go z innymi bohaterami. Edyp przepełniony bólem mówi: „Ze mnie te córki – niebogi”, a gdy Chór dopytuje, wyjaśnia: „I siostry rodzica”, czyli jednocześnie córki i siostry (Sofokles, 2003, s. 97). Zaś w *Antygonie* Ismena wprost mówi o Jokaście, że jest ona jednocześnie żoną i matką Edypa (Sofokles, 2003, s. 147).

Obserwując wraz z rozwijającą się fabułą w poszczególnych utworach Sofoklesa stopniowe odsłanianie się prawdziwej tożsamości poszczególnych bohaterów, widz coraz bardziej im współczuje. Oznacza to, że – zgodnie z zapowiedziami Arystotelesa – widza ogarnia tym większa litość nad postaciami, im więcej zostało mu o nich powiedziane, tzn. widzowi tym bardziej tragicznie jawią się losy bohaterów, im więcej wie o łączących ich ze sobą więzach.

## **4. Katharsis w teorii Arystotelesa oraz w sferze kreacji charakterów w dziełach Sofoklesa**

### **4.1. Arystotelesowska koncepcja wzorca charakterologicznego idealnego modelu bohatera tragicznego**

Na temat wzorca charakterologicznego idealnego modelu bohatera tragicznego Arystoteles w *Poetyce* pisał, że „[...] nie należy pokazywać ani ludzi nieposzlakowanych popadających ze szczęścia w nieszczęście, gdyż to nie wzbudza litości ni trwogi, a tylko oburzenie, ani też zmiany

losu ludzi niegodziwych, z nieszczęścia w szczęście, bo nic nie jest bardziej obce duchowi tragedii niż taka właśnie struktura; nie spełnia ona w ogóle warunków tragiczności, skoro nie sprawia ani przyjemności, ani nie wzbudza litości i trwogi. Podobnie też człowiek zbyt niegodziwy nie powinien popadać ze szczęścia w nieszczęście. Takie przedstawienie może wprawdzie dostarczyć przyjemności, nie wzbudza jednak litości ni trwogi, gdyż litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny. Los człowieka niegodziwego nie może więc budzić ani litości ani trwogi. Pozostaje zatem wybór kogoś pośredniego między nimi. Takim bohaterem jest więc człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością i sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez swą podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś zbłądzenie. Należy on przy tym do ludzi cieszących się wielkim szacunkiem i powodzeniem” (Arystoteles, 1989, s. 41–42).

I nieco dalej Stagiryta doprecyzował, że bohater tragiczny, aby jego losy mogły w widzu wzbudzić trwogę, powinien charakteryzować się zarazem wyraźną szlachetnością (godziwością, prawością) i „stosownością”, czyli postępowanie danej postaci ma być prawdopodobne, tzn. typowe dla ludzi o określonej pozycji społecznej, właściwej dla danego bohatera. Poszczególne bohaterowie tragiczni, jeśli chodzi o ich charakterologię i postępowanie, powinni też być podobni do określonych postaci z przekazów mitycznych lub przejawiać cechy ogólnoludzkie, przy czym druga z tych ewentualności w kontekście doświadczenia przez widza trwogi wydaje się Arystotelesowi znacznie lepsza, gdyż oglądający prędzej utożsami się z kimś, kto jest podobny do przeciętnego człowieka niż do któregoś z mitycznych herosów czy bóstw. Wreszcie, zdaniem Arystotelesa, postać tragiczna ma zachowywać się konsekwentnie, tzn. nawet jeśli jest chwiejna w dokonywanych wyborach czy też dokonuje ich bez uzasadnionych racji, to w prezentowanej historii ma stale tak właśnie postępować (Arystoteles, 1989, s. 50–56).

## 4.2. Edyp – postać podobna do przeciętnego widza

Chociaż w swoich utworach Sofokles przedstawił Edypa jako człowieka pochodzącego z rodziny królewskiej, to jednak jego postać nakreślił również w taki sposób, że widz może się z nim utożsamić. Tę możliwość stwarza charakter Edypa. I tak w *Królu Edypie* ma on więcej cech pozytywnych niż negatywnych, a tak właśnie najczęściej odbieramy samych siebie, a zatem i odbiorca sztuki najpierw dostrzeże dobrą stronę Edypa. Edyp jest szlachetny, ma dobre intencje, które jednak obracają się prze-

ciwko niemu. Będąc dobrym i odpowiedzialnym władcą obiecuje, że znajdzie i ukarze zabójcę Lajosa. Jednak podjęte przez Edypa kroki w celu wywiązania się z tej obietnicy prowadzą do tragedii. Jako śledczy jest uczciwy i zarazem inteligentny, skrupulatny i drobiazgowy, konsekwentny w decyzjach i w działaniu, ale jednocześnie gwałtowny i porywczy. Jest jak każdy z nas, grzeszy *hybris* (pycha), gdy grozi wróżbicie i myśli, że może oszukać bogów, własne fatum, kierować swoim losem, a także, że uniknie tego, co najgorsze, sądzi, że jest „kowalem swojego losu” i ma nadzieję, że uda się mu uniknąć zła. Z takim Edypem widz z łatwością może się więc utożsamiać. Chodzi o to, że przez swój charakter Edyp „przypomina” przeciętnego człowieka. I to podobieństwo Edypa do większości ludzi budzi – tak jak postrzegał to Stagiryta – w widzu *Króla Edypa* trwogę, gdyż z łatwością dochodzi on do przekonania, że skoro Edypowi, postaci przejawiającej ogólnoludzkie cechy, przydarzyła się, z woli bogów, względnie losu, tak dramatyczna historia, to może się ona stać z równą łatwością udziałem i jego.

Z kolei w *Edypie w Kolonie* bohater pozbawiony jest już niemalże wszystkiego, tzn. nie ma żadnej większej własności. Ponadto, Edyp wcześniej kochający mąż i ojciec, teraz jest samolubny i mściwy. Nie pozwala córkom na powrót do ojczyzny. I dopiero w ostatniej chwili zwraca się do Tezeusza, by zapewnił im opiekę po jego śmierci; synów zaś przeklina. Wreszcie Edyp, będąc w Kolonie, zachowuje się diametralnie inaczej niż wcześniej. Pierwej był człowiekiem gwałtownym, wyniosłym i pełnym pychy. W Kolonie natomiast okazuje się być człowiekiem pokornym, cierpliwym i spokojnie oczekującym dopełnienia się swojego losu, zwłaszcza nadejścia śmierci. W *Edypie w Kolonie* bohater jest przede wszystkim samotnym człowiekiem, z góry skazanym na niepowodzenie w swoim zmaganiu się z własnym przeznaczeniem, fatum, wyrokami losu. Z tak przedstawioną postacią widz, zgodnie z teorią Arystotelesa, może się także z łatwością zidentyfikować, wspominając chociażby własne, samotne zmagania się z przeciwnościami. Ta zaś identyfikacja wzbudza u widza trwogę, bowiem uświadamia mu, że w przyszłych możliwych doświadczeniach zostanie pozostawiony, podobnie jak Edyp, samemu sobie.

### 4.3. Podobieństwo do widza Antygony, Kreona i Ismeny

W *Królu Edypie* Antygona razem z ojcem opuszcza Teby i trwa przy nim niemal do końca, gdy ten przybywa do Kolonos. Prawdziwie jednak rozkwita dopiero w tragedii, która wzięła tytuł od jej imienia. Sofokles przedstawił Antygonę jako postać szlachetną, kochającą ojca, braci i siostrę. Reprezentuje ona sobą to, co Arystoteles nazywa moralnym pięk-

nem i konsekwencją w działaniu. Najbardziej wyrazistym przejawem charakteru Antygony jest jej troska o to, by pochować brata i by dzięki temu duch Polinika nie błąkał się po ziemi, nie mogąc znaleźć drogi do Hadesu. Podczas rozmowy z Kreonem Antygona, gdy broni praw boskich, choć niespisanych, jednakże świętych, przejawia heroizm. Obserwującego Antygonę widza i dostrzegającego w niej podobieństwo do samego siebie, też na ogół człowieka szlachetnego, o dobrych intencjach itp., bez wątpienia – według sugestii Arystotelesa – przejmuje trwoga, gdy, śledząc dzieje bohaterki, dostrzega, że choć szlachetnym człowiekiem mogą kierować dobre i słuszne intencje, to jednak może on nawet mimo to doświadczyć nieszczęścia i zła.

Kreon, choć mądry i odpowiedzialny za losy państwa, na równi grzeszy *hybris*, ponieważ ogłosił prawo wpisujące się w sferę „boskich decyzji”. Zupełnie nie respektował przecież tego, że umarłego mogą ukarać jedynie bogowie, nigdy zaś ludzie. Jego pycha uwidacznia się również wówczas, gdy wróżbicie zarzuca kłamstwo. Jego postać jest tak nakreślona, że widz odbiera jego postępowanie jako zgodne i stosownie do zajmowanej pozycji, czyli ustanawia prawa, rządzi, zabiega o ład w Tebach. Jednak mimo wypełniania swoich zadań, zostaje uwikłany w tragiczny los Labdakidów. Przyglądający się Kreonowi widz, tak jak to ujął Stagiryta, może więc nie tylko w królu Teb odnaleźć podobieństwo do samego siebie, tzn. że tak jak on jest zarazem mądry i grzeszny, ale też i doświadczyć trwogi. Skąd ta trwoga? Oto – mówi do widza Sofokles – wypełnianie wzorem bohatera swoich powinności stosownie do zajmowanej pozycji w społeczeństwie nie chroni przed uwikłaniem się w dramatyczne sytuacje. Ta świadomość budzi trwogę.

I w końcu Ismena jest kobietą szlachetną, ale wyraźnie zmienną. Jest na zmianę raz, ostrożna i tchórzliwa, innym razem – odważna czy lojalna wobec ojca i siostry. Można też powiedzieć, że Ismena jest taka, jaką kobieta w oczach starożytnych, w tym też i oczywiście Arystotelesa (Arystoteles, 1989, s. 51), powinna być nierzucająca się w oczy, zastraszona i zdominowana przez pozostałych członków rodziny. Widz również w Ismenie – zgodnie z uwagami Arystotelesa – może odnaleźć samego siebie, zwłaszcza jeśli sam jest człowiekiem zwyczajnym. Co więcej, widz doświadcza też w konsekwencji trwogi, że nawet bycie człowiekiem zwyczajnym czy zmiennym nie chroni przed uwikłaniem się w tragedię, tak jak to się stało z Ismeną.



## Podsumowanie

Na podstawie powyższych refleksji można powiedzieć, że „trylogia tebańska”, chociaż poszczególne składające się na nią pisma powstały kilkadziesiąt lat przed Arystotelesowską *Poetyką*, bez wątplenia jest zobrazowaniem przedstawionej przez Stagirytę teorii idealnej tragedii. Co więcej, przywołane dzieła Sofoklesa odpowiadają Arystotelesowi koncepcji tworzenia i funkcji tragedii, w szczególności odnośnie do jej funkcji katartycznej. Stagiryta zwrócił bowiem uwagę, że celem tragedii jest wywołanie w widzu, a następnie oczyszczenie go z uczuć litości i trwogi, a także podał warunki, jakie dany utwór powinien spełnić, aby było to możliwe. Natomiast Sofokles – paradoksalnie jeszcze przed wystąpieniem Arystotelesowa – skonstruował także właśnie utwory, które umożliwiają widzowi doświadczenie *katharsis*, czyli podczas oglądania dzieł Sofoklesa widz doznaje oczyszczenia i zostaje uwolniony, tzn. dokonuje się swego rodzaju terapia, od uczuć litości i trwogi.

Te spostrzeżenia nie są jednak w literaturze poświęconej badaniom nad Sofoklesem i Arystotelesem niczym nowatorskim. Wobec dostępnych opracowań można by nawet powiedzieć, że w jakimś sensie ocierają się o banał. Niemniej przeprowadzone analizy nie okazały się być daremne, ponieważ umożliwiły wyłuskanie wątku, który w porównawczych badaniach, przynajmniej na gruncie polskim, nad dokonaniem Sofoklesa i Stagiryty był dotychczas nieobecny. Chodzi o to, że „terapeutyczną” funkcję tragedii Arystoteles postrzegał, a Sofokles jeszcze wcześniej realizował w dwóch równoczesnych wymiarach. Z uczucia litości widza „uzdrowia” przedstawiana fabuła i jej składowe, tzn. ciąg kolejnych zdażeń, ich wyrażone wprost lub zakładane konsekwencje itp., których doświadcza bohaterowie. Zaś równocześnie z uczucia trwogi widz jest „oczyszczany” dzięki rysom charakterologicznym postaci. W pierwszym przypadku chodzi zasadniczo o to, że litość w oglądających tragedię budzi nieszczęście niewinnego człowieka, tzn. jego losy, natomiast trwogę to, że widz zauważa, iż owi nieszczęśnicy są do niego pod wieloma względami, np. cechami charakteru, zajmowanymi stanowiskami itp., podobni.

Wskazany wyżej wątek, wyłuskany dzięki przeprowadzonym rozważaniom, jest znacznie szerszy. Interesująca mogłaby być w tym kontekście analiza, gruntowniejsza od tutaj przeprowadzonej, poświęcona którejś z wybranych tylko postaci z „trylogii tebańskiej”, mająca na celu zbadanie, jak w jej właśnie losach i charakterystyce realizuje się Arystotelesowska teoria *katharsis*. A ponieważ tych postaci w dziełach Sofoklesa jest wiele, tyle też zajmujących zagadnień czeka na przestudiowanie. Niniejszy tekst jest zatem pierwszą próbą i inspiracją do dalszych badań w tym zakresie.

ARYSTOTELESOWSKA KONCEPCJA „TERAPEUTYCZNEJ” FUNKCJI  
TRAGEDII NA PRZYKŁADZIE TRYLOGII TEBAŃSKIEJ  
(KRÓLA EDYPA, EDYPA W KOLONIE, ANTYGONY)  
SOFOKLESA

(STRESZCZENIE)

Artykuł jest poświęcony analizie porównawczej koncepcji idealnej tragedii przedstawionej przez Arystotelesa w *Poetyce* i dzieł Sofoklesa składających się na trylogię tebańską (*Króla Edypa*, *Edypa w Kolonie* i *Antygony*). Najpierw zostały zarysowane najważniejsze dokonania Sofoklesa. Następnie został przedstawiony Arystoteles jako twórca idealnego modelu tragedii. Dalej, porównawczo ukazano Arystotelesowską koncepcję *katharsis*, będącą kluczowym elementem jego wizji idealnego utworu tragicznego i odpowiadające jej w dziełach Sofoklesa konstrukcje fabuły i charakterów postaci. Na podstawie przeprowadzonych analiz można dojść zatem do wniosku, że Arystoteles nazwał i usystematyzował zasady, które Sofokles wcześniej od niego stosował na scenie teatru w celu doświadczenia przez widza *katharsis*, czyli wywołania i oczyszczenia oglądających z uczuć litości i trwogi. Ponadto, okazuje się, że zarówno w teorii Arystotelesa, jak i dziełach Sofoklesa z uczuciem litości wiąże się układ zdarzeń tworzących fabułę w dziełach tragedii, zaś z litością odpowiednio zbudowane charaktery.

ARISTOTELIAN CONCEPT OF “THERAPEUTIC” FUNCTION  
OF TRAGEDY WITH THE EXAMPLE OF SOPHOCLES’ THEBAN  
PLAYS (*OEDIPUS THE KING*, *OEDIPUS AT COLONUS*, *ANTIGONE*)

(SUMMARY)

The article is dedicated to the comparative analysis of the concept of ideal tragedy presented by Aristotle in *Poetics*, and the works of Sophocles forming the “Theban Plays” (*Oedipus the King*, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*). The article depicts the most important accomplishments of Sophocles to start with. Afterwards, Aristotle has been presented as the creator of the ideal model of tragedy. Further, the Aristotelian concept of *catharsis*, which is the key element of his vision of ideal tragic works, and corresponding with it constructs of the plot and the figures’ characters have been comparatively shown. On the basis of the analysis one can reach a conclusion that Aristotle named and systematised the rules which Sophocles had been using at the theatre stage with the aim of the spectators experiencing *catharsis*, in other words, evoking and purging the spectators of the feelings of pity and terror. Moreover, it turns out that in the Aristotelian theory, as well as in the works of Sophocles, the layout of events creating the plotline is related to the feeling of pity, whereas suitably built characters are related to pity.

## BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, 1989, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Berthold Margot, 1980, *Historia teatru*, przeł. Danuta Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kiereś Henryk, 1994, *Klasyczna teoria sztuki*, w: Tomasz Rakowski (red.), *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej KUL, Lublin, s. 201–218.
- Kiereś Henryk, 2007, *Dramat i teatr a „Poetyka” Arystotelesa*, Człowiek w kulturze, nr 19, s. 141–154.
- Kostkiewiczowa Teresa, 2013, *Poetyka dawniej i dziś*, Tematy i Konteksty, nr 3, s. 35–44.
- Podbielski Henryk, 1989, *Wstęp do: Arystoteles, Poetyka*, w: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. III–CV.
- Reale Giovanni, 2002, *Historia filozofii starożytnej*, t. 5, przeł. Edward Iwo Zieliński, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Rybak Magdalena, 2009, *Wielogłos: Czym jest poezja i kto jest poetą?*, Wyspa – Kwartalnik Literacki, nr 1, <http://kwartalnikwyspa.pl/wieloglos-czym-jest-poezja-i-kto-jest-poeta> (12.03.2018).
- Sofokles, 2003, *Król Edyp. Edyp w Kolonie. Antygona*, przeł. Kazimierz Morawski, oprac. Elżbieta Zarych, Zielona Sowa, Kraków.
- Sosnowski Leszek, 2011, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia „katharsis”*, Estetyka i Krytyka, nr 2, s. 139–149.

