

Teresa Banasiowa (Bytom)

Jezuicy teoretycy siedemnastowieczni — M. K. Sarbiewski oraz anonimowy autor *Poetyki praktycznej* (1648) o tragedii i istocie tragiczności

Stan badań nad treścią i zawartością jezuickich poetyk siedemnastowiecznych, spisanych na terenie Polski, jest już dziś dość pokaźny. Omawiane są i komentowane zwłaszcza fragmenty traktatów, poświęcone gatunkom dramatycznym. Prace Jana Poplatka, W. I. Riezanowa, Janiny Abramowskiej, Juliana Lewańskiego, Jana Okonia, Teresy Michałowskiej dają raczej syntetyczny wykaz szesnasto- i siedemnastowiecznych poglądów na temat sformułowanej poetyki tragedii¹.

Przepisy obowiązujące w teatrze jezuickim omówił w pierwszej części swej książki Jan Poplatek, zwracając szczególną uwagę na tendencje dramatopisarskie, zasugerowane w *Ratio studiorum*: język dramatów, *personae dramatis*, dobór aktorów, urządzenie sceny i inne szczegóły techniczne. Badacz podkreślił jednak, cytując zresztą obszernie fragmenty poetyk jezuickich, że wywyższając sferę ideową dzieł, traktaty po macoszemu odnoszą się do techniki twórczej i samej kompozycji utworów². Za najcenniejszą i znacznie różniącą się od pozostałych poetyk oryginalnością i samodzielnością uznał Poplatek tekst Macieja Kazimierza Sarbiewskiego pt. *O tragedii i komedii czyli Seneka i Terencjusz*³, który to tekst będzie również

¹ Por. Ks. J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuitckiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 3-97; W. I. Riezanow, *Kisstortil russkoj dramy. Ekskurs w oblast' teatra jezuitow*, Nieżyn 1910, s. 302-373; J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 216-235; J. Okoń, *Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuickim w Polsce wieku XVII*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1967, s. 9-27; J. Okoń, *Poetyka Sarbiewskiego i niektóre problemy baroku w dramacie szkolnym jezuitów w Polsce wieku XVII*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie”, z. 14, Kraków 1968, s. 41-65; J. Abramowska, *Tragedia w systemie gatunków dramatycznych renesansu*, w: Ead., *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 9-40; T. Michałowska, *Poezja dramatyczna*, w: Ead., *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 100-112.

² J. Poplatek, *op. cit.*, s. 3-97.

³ M. K. Sarbiewski, *O tragedii i komedii, czyli Seneka i Terencjusz*, w: Id., *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 228-231.

przedmiotem analiz w niniejszej pracy. Autor *Studiów z dziejów jezuickiego teatru* nie wnikał jednak głębiej w istotę inności traktatu Sarbiewskiego, nie takie bowiem miał cele badawcze. Na specyfikę sądów wyrażonych w wymienionym traktacie zwrócili też uwagę inni badacze. Zauważono mianowicie sprzeciw Sarbiewskiego wobec modnej w XVII wieku i postulowanej m.in. przez Famiano Stradę i Jakuba Masena tematyki martyrologicznej w tragedii⁴. Julian Lewański twierdził nawet, że poglądy o tragedii autora *De perfecta poesi* są sprzeczne z tymi, które były wówczas (to znaczy w XVII wieku) modne⁵. Teresa Michałowska, Janina Abramowska, Stanisław Skimina sytuowali wypowiedzi Sarbiewskiego o dramacie w kontekście teorii europejskich. Michałowska i Skimina wskazali na powiązania z teorią Pontanusa, Scaligera, Donata, Diomedesa oraz Donatiego⁶. Autorka *Staropolskiej teorii genologicznej* zaznaczyła ponadto, że „Horacy chrześcijański” polemizował ze swymi poprzednikami, uznając *akcję* za najważniejszą cechę tragedii⁷.

Ogólnie rzecz ujmując, w dotychczasowych pracach historycznoliterackich wskazywano przede wszystkim na cechy różniące teorię dramatu w ujęciu Sarbiewskiego od teorii innych autorów renesansu i baroku. Samo wykazywanie podobieństw i różnic nie wyczerpuje jednak zagadnienia. Ciekawsza może być próba objaśnienia powodów tych różnic. Szkic niniejszy pomyślany został jako przyczynek, czy może raczej glosa, do istniejącego stanu badań. Chciałabym poprzez zestawienie dwóch tekstów polskich autorów jezuickich z XVII wieku wykazać, z czego wynika odrębność teoretycznych koncepcji. Fragment pt. *De tragaedits et tragicomaeidits*, stanowiący *Traktat IX Poetyki praktycznej*, spisanej przez nieznanego dziś nam autora w 1648 roku⁸, wybrałam do analizy porównawczej z tego powodu, iż w przeciwieństwie do rozprawy Sarbiewskiego jest przykładem niejako wzorcowym, dominujących wówczas w Polsce poglądów teoretycznych na temat *poests dramatica*.

U podstaw odrębności sądów obydwu autorów (Sarbiewskiego i Anonima) nie leży zapewne zwykła przekora czy epigoństwo w stosunku do myśli renesansowej samego Sarbiewskiego, opornego wobec niektórych tendencji literackich baroku. W grę wchodzi raczej dogłębna refleksja autora *De perfecta poesi* nad *Poetyką* Arystotelesa i oryginalna interpretacja wywodów tegoż filozofa. Wydaje się, że o odmienności sądów dwu wskazanych autorów przesądzają przede wszystkim różne ich koncepcje tragiczności.

Zgodzić się trzeba ze stwierdzeniem, iż „kodem” strukturalnym tragedii jako gatunku literackiego jest ów „tragizm” właśnie⁹. Jak go jednak rozu-

⁴ Por. J. Lewański, *op. cit.*, s. 223–224; J. Okoń, *Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie*, *op. cit.*, s. 16–19; J. Abramowska, *op. cit.*, s. 18; T. Michałowska, *op. cit.*, s. 106–109.

⁵ J. Lewański, *op. cit.*, s. 223–224.

⁶ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 106–109; J. Abramowska, *op. cit.*, s. 18; S. Skimina, *Przedmowa*, w: M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, *op. cit.*, s. XLIX.

⁷ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 108–109.

⁸ Anonim, *De tragaedits et tragicomaeidits*, w: W. I. Riezanow, *K isstortii russkoj dramy*, *op. cit.*, s. 302–373.

mieć? Janina Abramowska definiuje to pojęcie z punktu widzenia współczesnego historyka literatury: jako kategorię światopoglądową, oznaczającą „przekonanie o istnieniu błędów czy braków w porządku świata” oraz „ocenę rzeczywistości ludzkiej jako domeny nierozwiązywalnych sprzeczności”, co wiąże się z uznawaniem istnienia nieusuwalnego zła w świecie¹⁰. Do tej jednej interpretacji pojęcia odnosi badaczka renesansową praktykę dramatopisarską. A jednak autorka zdaje sobie sprawę z niejednorodnego rozumienia „tragiczności” w renesansie, skoro pisze, że Juliusz C. Scaliger pojmował ją jako tonację emocjonalną¹¹.

Tragizm — niezależnie od sposobów jego definiowania — niemal zawsze oznacza jakiś nierozwiązywalny konflikt, doprowadzający człowieka do nieszczęścia. Typy tych egzystencjalnych sprzeczności i ich odwzorowania w dziełach literackich mogą być różne. Zarówno sens i wartość artystyczna tragedii jako tekstu literackiego, jak i istota wywodów teoretycznych, zawartych w poetykach sformułowanych, uzależnione były z pewnością od zmieniającego się w czasie sposobu interpretowania wskazanego tu konfliktu.

Przed przystąpieniem do analizy dwu traktatów siedemnastowiecznych warto zastanowić się, o ile uzasadnione jest używanie sformułowania „koncepcje tragizmu” w odniesieniu do poetyk staropolskich. Wprawdzie Maria Janion cytując myśl Szondiego stwierdziła, iż „od Arystotelesa istnieje poetyka tragedii, od Schellinga filozofia tragiczności”¹², jednak pojęcie „tragizmu”, choć w czasach Sarbiewskiego nie definiowane przez filozofów, istniało niejako *implicitie* w wypowiedziach dawnych uczonych o poezji, szczególnie tej dramatycznej (*poesis dramatica*).

Estetyczne rozumienie znaczenia terminu wywieść można z *Poetyki* Arystotelesa, a przede wszystkim z *Rozdziału XIII*, w którym napisane jest, iż kreowanie nieodpowiednich charakterów ludzkich przez poetę może nie spełniać warunków „tragiczności”¹³. Nie każdy rodzaj nieszczęścia, wymyślony przez danego autora, „nadaje się” na fabułę tragedii, nie każda postać literacka ma szansę, by zostać bohaterem tragicznym. A zatem, jakie nieszczęście, jaki typ akcji i jacy bohaterowie są charakterystyczni dla tego jednego z najstarszych gatunków literackich? Według Arystotelesa poeta powinien kreować bohatera, który nie wyróżnia się ani dzielnością, ani sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez własną podłość i nikczemność, lecz ze względu na „jakieś zbłądzenie” (*hamartia*). Sens „tragizmu”, rozmaicie rozumianego przez Sarbiewskiego i anonimowego autora *Poetyki praktycznej*, wynika z odmiennej interpretacji stwierżeń

⁹ Por. J. Abramowska, *Ład i Fortuna*, op. cit., s. 210–212.

¹⁰ Ead., *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*, w: *Estetyka–Poetyka–Literatura. Materiały z konferencji naukowej, poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1973, s. 55–57.

¹¹ *Ibidem*, s. 61.

¹² M. Janion, *Tragizm*, w: Ead., *Romantyzm. Rewolucjonizm. Markstzm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 13.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 35–38. W. Tatarkiewicz, odnosząc się do stwierżeń Stagiryty zawartych w Rozdziale XIII, pisze o Arystotelesowym pojmowaniu „tragizmu”, por. W. Tatarkiewicz, *Wstęp*, w: *Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, O tragedii i tragiczności*, red. W. Tatarkiewicz, Warszawa 1976, s. 14 i n.

Stagiryty. Można więc — mając na uwadze różne objaśnienia Arystotelesa — stosować określenie „konceptje tragizmu” także i w odniesieniu do staropolskiej poetyki sformułowanej dramatu¹⁴.

We współczesnym polskim języku „tragedia” (w niemieckim *Tragödie*, we francuskim *la tragédie*) to wyrazy oznaczające gatunek literacki i sceniczny. „Tragizm” natomiast (po niemiecku *das Tragische*, po francusku *le tragique*) pojmuje się jako słowa oznaczające albo kategorię estetyczną (nazywającą właściwość niektórych wytworów sztuki, w tym również świat przedstawiony tragedii), albo postawę światopoglądową, albo „pierwiastek samego świata”, albo też postawę etyczną¹⁵.

Wydaje się, że dyskusje i spory tak o sens i kształt artystyczny tragedii, jak i o interpretację „tragiczności” nie są znamienne wyłącznie dla naszej epoki schyłku XX stulecia¹⁶. Odrębne stanowiska w zasygnalizowanych tu kwestiach, zajmowane przez dwu siedemnastowiecznych polskich teoretyków, wykazać można analizując ich teksty pod kątem następujących zagadnień:

1. Odmienność definicji gatunku tragedii;
2. Różne interpretacje *katharsis*;
3. Niejednokowe rozumienie relacji: tragedia a religia katolicka;
4. Odrębne sądy na temat charakterów i osobowości bohaterów tragicznych;
5. Inne uzasadnianie przez tych teoretyków możliwości mieszania się elementów tragicznych i komicznych w obrębie jednego utworu.

Ad 1.

Definicje gatunku u obu autorów na pozór są podobne. Sarbiewski: „Nam tragoedia, sicut et omnis poesis perfecta, non est imitatio personarum, sed actionum (...) Rectius ergo ipse describit Aristoteles tragoediam esse imitationem actionis illustris, magnitudinem habentis, non enarrando, sed agendo et colloquendo, ut misericordia et terrore animos ab iis perturbationibus liberet et purget, a quibus huiusmodi facinora tragica proficiscuntur...” („Tragedia bowiem, podobnie jak wszelka doskonała poezja, nie jest naśladowaniem osób, lecz czynności (...) Lepiej zatem przedstawia rzecz sam Arystoteles utrzymując, że tragedia jest naśladowaniem ważnej czynności, o określonej wielkości, nie za pomocą opowiadania, lecz działania i rozmowy, obliczonym na to, aby przez litość i strach uwolnić i oczyścić dusze od tych wzruszeń, z których rodzą się tego rodzaju tragiczne czyny”)¹⁷.

A oto stanowisko Anonima: „...tragoedia est poesis virorum illustrium exprimens calamitates et actiones per agentes personas ad terrorem et

¹⁴ Por. J. Abramowska, *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*, op. cit., s. 55–75.

¹⁵ Por. *Ibidem*, s. 55–75; pisał na ten temat W. Tatarzkiewicz, op. cit., s. 14 i n.

¹⁶ Stanowiska związane z tymże sporem o współczesną tragedię i o pojęcie „tragizmu” zebrała I. Sławińska, *Spór o tragedię redivivus*, w: Ead., *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 269–287; por. Ead., *Tragizm czy „smród metafizyczny”? Sporu o tragedię ciąg dalszy*, „Dialog”, 6, 1971, s. 101–112.

¹⁷ M. K. Sarbiewski, *O tragedii i komedii*, op. cit., s. 228.

commiserationem incutiendam animis...” („...tragedia jest poezją naśladowającą nieszczęścia i czyny znakomitych mężów poprzez osoby działające (grające na scenie) w tym celu, aby poprzez trwogę i głębokie poruszenie spowodować wstrząs w duszach (umysłach)...”)¹⁸.

Obydwie zacytowane wypowiedzi stanowią reinterpretację definicji Arystotelesa, ale różnią się znacznie tak od siebie, jak i od sformułowania Stagiryty. Wielość znaczeń poszczególnych słów oraz słownych połączeń w pierwszym zdaniu rozdziału VII *Poetyki* Arystotelesa wykazała Elżbieta Sarnowska-Temierusz¹⁹, przeprowadzając filologiczną egzegezę wyrazów greckich. Nic więc dziwnego, że nawet w jednej literackiej epoce interpretacje i dookreślenia sensu definicji Stagiryty różniły się od siebie.

Sarbiewski, podkreślając dobitnie ważność działań bohaterów literackich („tragedia jest naśladowaniem nie osób, lecz czynności”), bliski był sądom niektórych teoretyków renesansu (np. Trissino)²⁰. Inni autorzy poetyk renesansowych, np. Juliusz C. Scaliger czy Jakub Pontanus, uważali za istotniejszą dla omawianego gatunku nie tyle specyfikę tragicznej akcji, co wysokość stanowią bohaterów tragedii²¹. Polski autor *De perfecta poesi* cele i zadania poezji „doskonałej” (a do takiej zaliczał omawiany gatunek) pojmował zgodnie ze wskazaniem Arystotelesa. Otóż, pierwszym celem twórczości „wysokiej” jest możliwie jak najlepsze naśladowanie aktywnego ludzkiego życia. „Naśladowanie” jednak nie oznacza biernego kopiowania przyrody. Imitować należy jedynie twórczą siłę natury²². Sarbiewski, rozważając myśli swego greckiego mistrza podąża — jak wolno nam przypuszczać — tym właśnie tropem interpretacyjnym.

Ujmując zatem rzecz zgodnie z intencją Arystotelesa — w działaniach, czynnościach autentycznych, które cechują egzystencję człowieka, przejawia się siła życia. W tragedii, czyli sztuce scenicznej, owa „*dynamis vitae*” realizuje się w ruchu: poprzez fakty scenicznej akcji. Wszak ruch oznacza życie. Siłę tę, obecną w świecie rzeczywistym i zobrazowaną (imitowaną) przez poetę w sztuce tragicznej, charakteryzuje „tragiczność” losów ludzi i świata, wynikająca z różnorodnych napięć, konfliktów, sytuacji wyboru.

Nie jest przecież przypadkiem, że nowożytni filozofowie zauważyli, iż statyczność obca jest tragizmowi²³. On odczuwany jest dopiero wówczas, gdy mamy do czynienia z ludzkim wytężonym działaniem, a nawet często

¹⁸ Anonim, *De tragaedits et tragicoaedits*, op. cit., s. 354. Tekst polski w tłumaczeniu filologicznym Zbigniewa Kadłubka, pracownika Uniwersytetu Śląskiego.

¹⁹ E. Sarnowska-Temierusz, O „katharsts”-raz jeszcze, „Pamiętnik Literacki”, LXXI, 1980, z. 4, s. 242–245.

²⁰ M. K. Sarbiewski, op. cit., s. 228. Por. O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. *Poetyki. Manifesty. Komentarze. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, Warszawa 1989, s. 251.

²¹ *Poetyka okresu renesansu*, oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 279–291. Por. J. Pontanus, *De tragoedia*, w: Id., *Poeticarum Institutionum libri III*, Ingolstadt 1597, s. 87–119. Por. T. Michałowska, op. cit., s. 106–109.

²² Jest to jedna z części przytaczanych interpretacji Arystotelesowskiego pojęcia „imitacji”. Por. H. Podbielski, *Wstęp*, w: *Arystoteles, Poetyka*, op. cit., s. XLV.

²³ Omówienie poglądów filozoficznych na ten temat w pracy M. Janion, op. cit., s. 13–86. Por. także K. Jaspers, *O tragiczności*, w: Id., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkiewicz, oprac. H. Saner, D. Lachowska, Warszawa 1990, s. 319–377.

walką, wolną wolą człowieka i — co za tym idzie — wolnym wyborem. Bo samo rozpamiętywanie zła, fakt przemijania, pełne rezygnacji cierpienie czy nawet śmierć bez ludzkiej aktywności same w sobie tragiczne nie są²⁴.

Wydaje się, że z takich właśnie powodów uznał Sarbiewski „działania i rozmowy” za najistotniejsze w omawianym gatunku. One to bowiem są poetyckimi „odpowiednikami” dynamizmu ludzkiego życia. Jednakże anonimowy autor *Poetyki praktycznej* z 1648 roku nie zinterpretował w przedstawiony sposób intencji Sarbiewskiego. W swej definicji gatunku chciał jedynie pogodzić formuły Pontanusa i Scaligera, eksponujących pochodzenie społeczne i status stanowy bohaterów tragedii (książęta, wodzowie, władcy, a nie ludzie prości, jak w komedii) ze sformułowaniem Sarbiewskiego, akcentującego ważność „czynności” postaci literackich. Uznając racje trojga swych poprzedników, bezimienny autor nie próbował zrozumieć, jaka była motywacja odmienności ich stanowisk teoretycznych.

Niemniej jednak, ów nieznany nam z nazwiska teoretyk, w szczegółowych objaśnieniach dotyczących treści dzieła, rozwinął część pierwszą swej definicji: „Materia tragaediae est actio una herois tristis sive infelix, quales sunt caedes, funera, fletus, cruciatus, orbitates, desperationes, denique res aliqua sive eventus gravitatis et acerbitatis plenus” („Treść tragedii daje jakie bądź działanie bohatera, smutne lub nieszczęśliwe, jak zabójstwo, pogrzeb, płacz, męczeństwo, nędza, rozpacz, wreszcie wszelkie zdarzenia surowe lub okrutne”)²⁵.

Na podstawie tych wyliczeń wnioskujemy, iż autor nie rozgranicza cierpień „biernych” (pogrzeb, płacz, męczeństwo) od nieszczęść spowodowanych przez sytuację walki, wyboru, aktywnego działania. Dla twórcy *Poetyki praktycznej* tragizm oznacza, podobnie jak dla Juliusza C. Scaligera, nieszczęście w ogóle, co w utworze realizuje się poprzez szczególnego rodzaju tonację emocjonalną²⁶. Zatem anonimowy teoretyk, w przeciwieństwie do Sarbiewskiego, nie dostrzegał w kreowaniu aktywności człowieka owego czynnika niezbędnego dla sytuacji tragicznej.

Ad 2.

Dla autora traktatu z 1648 roku ważniejsza była, jak można przypuszczać, druga część definicji. Wyjaśniał w niej dydaktyczny cel i zadanie dzieła, a tym samym w oryginalny sposób zinterpretował Arystotelesowską *katharsis*. W. I. Riezanow oraz J. Okoń zauważyli, że w definicji Anonima brak jest czasowników łacińskich *purgare*, *liberare*, które to słowa w innych traktatach z tego okresu oddają sens greckich formuł o oczyszczającej funkcji tragedii. Badacze dostrzegając ów brak, wyciągnęli chyba zbyt pochopny wniosek, że bezimienny twórca pominął w ogóle wątek Arystotelesowa o *katharsis*²⁷.

²⁴ Por. K. Jaspers, *op. cit.*, s. 331–332.

²⁵ Anonim, *De tragaedits et tragicomaedits*, *op. cit.*, s. 354.

²⁶ Na temat Scaligerowego pojmowania tragizmu pisała J. Abramowska, *Tragedia w systemie gatunków dramatycznych renesansu*, *op. cit.*, s. 19–23.

²⁷ W. I. Riezanow, *op. cit.*, s. 354; J. Okoń, *Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie*, *op. cit.*, s. 13–14.

Zważywszy na silnie eksponowaną przez Towarzystwo Jezusowe funkcję dydaktyczno-wychowawczą widowisk scenicznych, pominięcie tej kwestii byłoby chyba niemożliwe przez jakiegokolwiek teoretyka Zakonu.

O różnych interpretacjach — dawnych i współczesnych — Arystotelesowej *katharsis* napisano już wiele²⁸. U Sarbiewskiego, podobnie jak u Jakuba Pontanusa, mamy wyraźne, etyczne ujęcie tego tłumaczonego na wiele sposobów pojęcia. Poprzez litość i strach (*miser cordia et terrore*) tragedia ma „uwolnić” (Pontanus) bądź „uwolnić i oczyścić” (Sarbiewski) dusze od tych namiętności, z których rodzą się tragiczne czyny²⁹. Nauka o *katharsis* wiąże się więc z wychowawczym oddziaływaniem sztuki na widza. Sarbiewski, przekazując w swej definicji etyczne rozumienie *katharsis* użył słów: *miser cordia, terror, liberare, purgare*.

Autor *Poetyki praktycznej* z 1648 roku, pomimo iż z szacunkiem powołuje się na naukę swych jezuickich poprzedników, dokonuje istotnej innowacji ich sformułowań: działania bohaterów dramatu mają wywołać głęboki wstrząs, duchową przemianę u obserwatora spektaklu, a niejako katalizatorami tej przemiany winny być trwoga i wzruszenie („per agentes personas ad terrorem et commiserationem incutiendam animis”³⁰).

Nie chodziłoby więc — według Anonima — o proste „oczyszczenie” i „uwolnienie” duszy ze złych namiętności (tak to tłumaczy Pontanus i Sarbiewski). Ów wielki duchowy wstrząs ma zapewne sens religijny. Chodziłoby więc o przekształcenie złych skłonności na dobre pod wpływem wzruszenia oraz trwogi, przy czym autor miał najprawdopodobniej na uwadze poruszenie religijne. I na tym polegałaby specyfika tego szczególnego, mistycznego niemal oczyszczenia. Naukę o *katharsis* oddają nieco inne niż u Sarbiewskiego i Pontanusa słowa łacińskie. Zamiast wyrazu *miser cordia* (współczucie, litość) mamy *commiseratio* (poruszenie, wzruszenie, politowanie), a zamiast słów *purgare, liberare* użyto formy czasownika *incutio, ere, ssi, ssum* (uderzać, wstrząsać, wzniecać), który to czasownik podkreśla, niemal hiperbolizuje siłę, z jaką sztuka winna oddziaływać na odbiorcę.

Wyrażone w definicji Anonima cele i zadania tragedii udawało się jezuitom z powodzeniem realizować, skoro, jak podają przekazy³¹, publiczność teatralna, oglądająca przygotowane przez Towarzystwo Jezusowe widowiska sceniczne, reagowała religijnie i niezwykle spontanicznie na przedstawiane w dziełach historie. Wyraźniej zatem, aniżeli u Sarbiewskie-

²⁸ Por. m.in. W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 99–100, 175; B. Dziemidok, *Katharsis jako kategoria estetyczna*, „Studia Estetyczne”, VIII, 1971, s. 30–52; E. Sarnowska-Temeriusz, *O „katharsis” raz jeszcze*, *op. cit.*, s. 239–260; A. K. Abdulla, *Catharsis w literaturze*, Wrocław 1985.

²⁹ Por. definicja J. Pontanusa: „Tragoedia est poesis virorum illustrium per agentes personas exprimens calamitates, ut misericordia et terrore animos ab iis perturbationibus liberet, a quibus huius modi facinora tragica proficiscuntur”, a sformułowanie M. K. Sarbiewskiego: „Rectius ergo ipse describit Aristoteles tragoediam esse imitationem actionis illustris, magnitudine habentis, non enarrando, sed agendo et colloquendo, ut misericordia et terrore animos ab iis perturbationibus liberet et purget, a quibus huiusmodi facinora tragica proficiscuntur”. Zob. J. Pontanus, *op. cit.*, s. 108; M. K. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 228.

³⁰ Anonim, *De tragoedits et tragicoaedits*, *op. cit.*, s. 354.

³¹ Zob. Ks. J. Poplatek, *op. cit.*, s. 205–208 in.

go, nastąpiło dostosowanie Arystotelesowej nauki o *katharsis* do doktryny katolickiej, a tym samym do klimatu potrydenckiej kontrreformacji.

Ad 3.

Dotykamy zatem już trzeciego, wyszczególnionego tu wcześniej zagadnienia, mianowicie relacji: tragedia a religia katolicka. Od lat trwają spory i zacięte dyskusje na temat, czy tragedia może być w założeniu swym religijna, czy też nie³². Stanowisko pierwsze łączy tragiczną wizję świata z religią dowodząc, iż religia uczy o godności i wolności, a tragedia, wyjaśniająca sens cierpienia i śmierci nie może obejść się bez kategorii religijnych³³. Zwolennicy przeciwstawnego poglądu próbują udowodnić, że tragiczna interpretacja świata jest sprzeczna z religią, a zwłaszcza chrześcijańską, która daje człowiekowi jasny „kodeks” moralny, a nade wszystko obietnicę szczęścia i wiecznego życia³⁴. Każda z tych opcji opiera się na określonej koncepcji tragizmu i stąd wynikają różnice interpretacyjne.

Zaznaczyłam już, iż koncepcja tragiczności Sarbiewskiego związana była z aktywnością błędzącego w życiu człowieka. Pozostaje jeszcze pytanie: w jakim świecie oraz w jakim klimacie religijno-kulturowym sytuował ten autor postacie literackie tragedii?

W tytule swego traktatu o gatunkach dramatycznych twórca *De perfecta poesi* podał jasno wzorzec antyczny: utwory Seneki Młodszego (4–65 r. n.e.). Jak zauważają badacze, teksty sceniczne Seneki przypadły do barokowych gustów: zawierają liczne ozdobniki retoryczne, charakterystycznego bohatera-tyrana, dialektyczne dysputy, a zwłaszcza perypetie przerażające ze względu na prezentowane okrucieństwo³⁵. Siedemnastowieczni twórcy widowisk teatralnych „dostosowywali” wyznaczniki formalne dramatów Seneki do warunków aktualnych. Starożytnego bohatera-tyrana przekształcano na pogańskiego wroga męczenników.

Naśladowanie takiego wzorca nie wykluczało tematyki moralitetowej i hagiograficznej. „Godził” więc niejako Senekę z aktualną problematyką dzieł teatralnych jezuicki twórca *Poetyki praktycznej*, podając jako idealne przykłady do naśladowania współczesne mu, siedemnastowieczne utwory sceniczne o męczennikach, m.in. tekst o bogobojnym Pelagiuszu, zameczonym przez pogan³⁶.

Sarbiewskiego, sprzeciwiającego się tematyce martyrologicznej w tragedii, mniej interesowało moralizatorskie oddziaływanie na widza, a więcej względy estetyczne³⁷: budowa fabuły, perypetie, bohaterowie. We wzorcu senekiańskim widział zapewne mistrzostwo retorycznych konstrukcji, artyzm zawartych w dziele monologów obronnych, wzniosłość dialogów³⁸. Te cechy konstrukcyjne fabuły należałoby więc naśladować.

³² Por. I. Sławińska, *Spór o tragedię, op. cit.*, s. 269–287; Ead., *Tragizm czy smród metafizyczny, op. cit.*, s. 101–112.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*. Por. M. Janton, *Tragizm, op. cit.*, s. 18–20.

³⁵ Por. J. Lewański, *op. cit.*, s. 152–153, 223.

³⁶ Anonim, *De tragaedits et tragicomaedits, op. cit.*, s. 359–362.

³⁷ Por. J. Lewański, *op. cit.*, s. 225.

Akcja dramatu, według Sarbiewskiego, rozgrywać się może albo na morzu, albo w lasach, „jak w czasie polowania Hipolita”, może nawet rozgrywać się w chmurach czy „w środku ognia”³⁹. Jak widać, autor *De perfecta poesi* nie wyklucza tematyki mitologicznej (przykładem wzmiankowana przezeń historia Hipolita, syna Tezeusza, która może być tematem dzieła scenicznego). Nieważne, czy zdarzenia tragedii odbywają się w świecie mitologicznym, pogańskim czy chrześcijańskim. Istotne natomiast, by były wzniosłe, pełne powagi, wstrząsające i — co więcej — pokazywały mechanizm tych działań człowieka, które doprowadzają do konfliktów i nieszczęść⁴⁰.

Dla drugiego z rozpatrywanych autorów, czyli twórcy *Poetyki praktycznej*, miejsce, czas akcji i bohaterowie winni być związani z wartościami, które preferuje katolicyzm. Wszelkie przykłady tekstów do naśladowania podaje Anonim z repertuaru schematycznych sztuk jezuickich autorów. Tematyka musiała być religijna, najlepiej hagiograficzna, często martyrologiczna. Męczennik Pelagiusz z cytowanej tragedii ojca Kossena⁴¹ jest niczym Chrystus bohaterem tragicznym, bo niewinnym, choć uważanym przez oprawców za winnego. Koncepcja „winy tragicznej” jest zatem podobna do późniejszej o prawie trzy wieki koncepcji Schelerowskiej⁴²: bohater „popada w winę”, choć z punktu widzenia doktryny katolickiej nie ma w nim cienia nieprawości. Jest — w rozumieniu dręczących go katów — „zły”, gdyż system jego wartości przewyższa zarówno wyobrażenia, jak i mentalność oprawców, którzy do nowych, doskonalszych idei nie dojrżeli jeszcze. Autor rękopiśmiennej poetyki z 1648 roku był zdecydowanym orędownikiem tragedii chrześcijańskiej, a ściślej — katolickiej. Tragiczność zaś fabuły wiązał z konfliktem dwu przeciwstawnych sił: dobra i zła, przy czym to ostatnie może czasem zwyciężać (przykładem wzorcowym na tryumf zła jest wspomniana przez teoretyka sztuka sceniczna o hulaczeńszniku, porwanym przez demony⁴³).

W ujęciu Sarbiewskiego źródło tragiczności tkwiłoby więc nie tyle w konflikcie wartości czy przeciwstawnych sił, ile w samej niedoskonałej naturze ludzkiej. Z punktu widzenia artystycznej konstrukcji fabuły doktryna katolicka jest właściwie obojętna (dla autora *De perfecta poesi* świat może być przecież mitologiczny, chrześcijański, pogański etc.).

Ad 4.

Sarbiewski, jak wynika z jego wywodów teoretycznych, nie uważał, iż sam status bohatera literackiego, czyli pochodzenie czy mentalność postaci wymyślonej przez poetę, przesądzają o charakterze gatunku literackiego, jakim jest tragedia, niemniej jednak teoretyk ten zdecydowanie przeciwstawił się kreowaniu bohatera-męczennika: „Illud animadvertendum est

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. K. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 232.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 229–230.

⁴¹ Anonim, *De tragaedits et tragicomaedits*, *op. cit.*, s. 362.

⁴² Por. dokładniejsze omówienie koncepcji Schelera w pracy M. Janion, *op. cit.*, s. 14–26.

⁴³ Anonim, *De tragaedits et tragicomaedits*, *op. cit.*, s. 355.

diligentissime si sequi velimus Aristotelem, non posse nos pro tragoediae assumere argumento aliquem s. martyrem..." („Trzeba też żywo pamiętać, że jeśli chcemy iść za zdaniem Arystotelesa, nie możemy obierać za temat tragedii jakiegoś świętego męczennika...")⁴⁴. Jaka zatem postać będzie najwłaściwsza dla omawianego gatunku? Na tak postawione pytanie odnajdujemy następującą odpowiedź: „Is autem erit, qui nec virtute, nec iustitia antecellat minimeque per vitium pravitate[m]ve in ipsam infelicitatem lapsus fuerit, verum humano quodam errore ex magna quidem existimatione atque felicitate". („Będzie to zatem ktoś, kto nie wyróżnia się osobliwie ani cnotą, ani sprawiedliwością, a kto nie przez własną winę i niegodziwość popadł w nieszczęście, lecz na skutek ludzkiej ułomności, i to po okresie ogólnego szacunku i powodzenia")⁴⁵.

Polemiczny ten fragment, zawarty w *Rozdziale II* traktatu o tragedii i komedii — to jeszcze jeden dowód na wierność poglądom Arystotelesa. Zacytowana wypowiedź Sarbiewskiego zawiera również swoistą interpretację zagadkowego terminu Stagiryty: *hamartia*⁴⁶. Sarbiewski rozumie to słowo zgodnie z duchem prądów literackich baroku. Człowiek „ułomny”, słaby i wielki zarazem, jednostka poddająca się upadkom, ale zdolna do poświęceń i heroizmu to wszakże często występujący w literaturze barokowej bohater literacki.

Mody literackie oraz tendencje epoki kontrastów i walki przeciwieństw, epoki widzącej w człowieku zagadkę, próbuje autor *De perfecta poesi* pogodzić z własną interpretacją poetyki Stagiryty. W rozdziale II traktatu o gatunkach dramatycznych stwierdza Sarbiewski krótko, iż w tragedii bohaterami są ludzie wybitni: książęta, wodzowie⁴⁷. Tego teoretycznego wskazania, będącego już toposem w ówczesnych poetykach i mającego odzwierciedlenie tak w praktyce, jak i teorii renesansu oraz baroku, nie chciał bowiem zmieniać. Opatrzył go jednak odpowiednim komentarzem: „Ratio autem est, cur non nisi illustres actiones et illustrium personarum imitatur tragoedia in ordine ad commiserationem vel metum excitandum, comoedia autem leviores actiones levium personarum in ordine ad delectationem et festivitatem excitandam, quia ita experientia et ratione constat facilius nos dolere de calamitatibus illustrium virorum et tragicis eventibus quam de plebeiorum..." („Przyczyna zaś, dla której tragedia naśladuje jedynie doniosłe czynności znakomitych osób z zamiarem wzbudzenia litości lub strachu, a komedia czynności blahe mało znacznych osób z zamiarem ubawienia i wprowadzenia w dobry humor jest ta, że łatwiej, jak poucza doświadczenie i rozum, współczujemy z nieszczęściami i tragiczną dołą osób wybitnych, niż pospolitych")⁴⁸.

Z zacytowanych wyjaśnień wynika, iż status społeczny bohaterów nie stanowi o istocie gatunku, ale jest sprawą drugorzędną. Nieszczęścia bo-

⁴⁴ M. K. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 230.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Arystoteles, *op. cit.*, s. 36. Sens tego słowa greckiego tłumaczy się dziś jako: chybienie celu, tracenie, zaniedbywanie czegoś, błędzenie, a także –zawinienie; zob. *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, red. Ks. R. Popowski SDB, Warszawa 1995, s. 26–27.

⁴⁷ M. K. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 229.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 228.

wiem i tragiczna dola przypisane są każdemu człowiekowi, niezależnie od jego stanu czy pochodzenia społecznego. Tragedia dotyczy wyłącznie ludzi, a nie alegorycznych pojęć. Dlatego też sprzeciwił się Sarbiewski wprowadzaniu alegorycznych figur na scenę, ale sprzeciw swój wyraził nie w traktacie poświęconym gatunkom dramatycznym, lecz już na początku swego dzieła teoretycznego, mianowicie w księdze I *De perfecta poesi*⁴⁹.

Tragedia zatem, jak wszelka doskonała poezja, ma przekazywać prawdę o człowieku słabym i niedoskonałym, uwikłanym w przeciwności świata, człowieku wpadającym w pułapkę własnych zamierzeń i działań.

Zupełnie odrębne stanowisko, aprobujące występowanie w dziele zarówno postaci męczenników i świętych, jak i figur alegorycznych, zajmuje *Poetyka praktyczna*⁵⁰. Postaci takie sprzyjają przecież realizacji podstawowego celu omawianego gatunku twórczości. Celem tym jest, w ujęciu anonimowego autora, spowodowanie silnego wstrząsu religijnego, który ma doprowadzić widza do duchowej przemiany. Zatem i ten pogląd Anonima, określający typy postaci dramatu, wyraźnie wskazuje na znaczne odejście od teorii Arystotelesa oraz na spłylenie sądów dotyczących celów i zadań „*poesis dramatica*”.

Ad 5.

Jeszcze jedna kwestia warta jest rozpatrzenia z punktu widzenia omawianej problematyki. Chodzi mianowicie o odmienne rozumienie przez obydwu rozpatrywanych autorów celowości współlistnienia przeciwstawnych tonacji emocjonalnych w dziełach dramatycznych (tonacji wesołej i smutnej). Obaj teoretycy zgodni są, że tematyka przygnębiająca może się niekiedy mieszać z wesołością. Odmienne jednak z faktu tego wyciągają wnioski. Anonim, przyjmując koncepcję tragizmu bliską Scaligerowskiej (tragizm jako typ tonacji emocjonalnej) aprobuje mieszanie się gatunków w obrębie utworu i możliwość powstania nowych odmian genologicznych na drodze ewolucji (komikotragedii z nieszczęśliwym zakończeniem, będącej odmianą tragedii oraz tragikomedii z wesołym zakończeniem, stanowiącej odmianę komedii)⁵¹. Zakończenie — smutne lub wesołe — przesądza zatem o klasyfikacji gatunkowej utworu.

Sarbiewski wyraża inny pogląd. Potwierdził wprawdzie, iż tragedia zakończenie ma zazwyczaj smutne, a komedia wesołe, jednak dodał zaraz, że nie jest to różnica istotna: „... quia interdum, ut insinuat Aristoteles et docet Pontanus, potest esse tragoediae felix exitus, sed cum timore, et comoediae infelix, sed cum festivitate” („bo niekiedy, jak donosi Arystoteles i naucza Pontanus, zakończenie tragedii może być pomyślne, ale połączone ze strachem, komedii niepomyślne, ale nie pozbawione wesołości”)⁵². Wynika z tych uwag, że o przynależności do jednego czy drugiego gatunku przesądza sens, ogólna wymowa całego dzieła, a nie tylko końcowej jego

⁴⁹ M. K. Sarbiewski, *Definicja i podział poezji*, w: Id., *O poezji doskonałej*, op. cit., s. 18.

⁵⁰ Anonim, *De tragaedits et tragicomaedits*, op. cit., s. 370. Autor ten wszakże zastrzega, iż alegorie nie mogą występować w żeńskich postaciach, ale wyłącznie w męskich.

⁵¹ *Ibidem*, s. 368.

⁵² M. K. Sarbiewski, *O tragedii i komedii*, op. cit., s. 229.

części. Elementy żartu, istniejące w obrębie dzieła, nie muszą przekreślać ujęcia tragicznego, a wręcz przeciwnie: potrafią pogłębić je i eksponować, np. poprzez ukazywanie silnych kontrastów i gry emocji. Wszystko zależy od sposobu współistnienia żartu i powagi, od ich wzajemnych relacji. A wszakże zadaniem dobrego poety jest umiejętnie te relacje wyważyć.

Autor *De perfecta poesi* w przeciwieństwie do innych teoretyków: Donata, Masena⁵³ czy też autorów rękopiśmiennych traktatów, spisanych w XVII oraz XVIII wieku na terenie Polski — nie wymienia, tak jak to czyni twórca *Poetyki praktycznej*, tragikomedii i komikotragedii, a więc odmian gatunkowych „mieszanych”. Uznaje dwie podstawowe formy „*poesis dramatica*”: tragedię i komedię. Dodaje jeszcze kilka drobnych uwag o mimie, będącym, w jego mniemaniu, odmianą komedii.

Uznanie przez Sarbiewskiego możliwości wprowadzania przeciwstawnych tonacji do akcji dramatu nie stanowi bynajmniej pochwały mieszania się form genologicznych w obrębie tekstu, ale jest, jak sędzę, aprobowaniem poetyki kontrastu jako ważnego środka barokowego obrazowania i poetyckiej ekspresji. Odpowiednio zastosowane kontrasty i antytezy mogą lepiej oddać przeżycia postaci literackich i nie naruszać przy tym specyfiki oraz odrębności poszczególnych gatunków literackich.

Poetykę kontrastów pochwała też twórca późniejszej *Poetyki praktycznej*, ale ten z kolei postuluje wykorzystanie jej na szeroką skalę, i to w obrębie całego tekstu. Teoretyk ten nie ma nic przeciwko możliwości mieszania się ze sobą form gatunkowych⁵⁴.

Współcześni nam, dwudziestowieczni badacze dostrzegają, iż ujęcie tragiczne tematu dobrze koegzystuje z humorem, wyklucza się jednak z komizmem⁵⁵. Wyczuwał te zjawiska, jak się wydaje, już Jakub Pontanus, poprzednik myśli Sarbiewskiego, gdy w swej poetyce sprzeciwiał się tworzemu tak zwanych „tragikomedii” przy jednoczesnym aprobowaniu „komikotragedii” (czyli tragedii, zawierających elementy żartobliwe⁵⁶). Sarbiewski nawet o tej ostatniej ewentualności nie wspominał: sam był artystą, a jego koncepcja tragiczności, wydedukowana bezpośrednio z nauki o poezji Arystotelesa, nie pozwalała mu na popieranie łączenia w obrębie jednego utworu tragicznej wizji świata z komiczną.

* * *

Celem moim było ukazanie dwu różnych koncepcji tragedii, a tym samym odmiennych typów „tragiczności”, które zostały zaproponowane przez dwu jezuickich autorów traktatów o „*poesis dramatica*”. Obydwa dzieła spisano w XVII wieku na terenie Polski.

Nie chodziło mi o dokładne wykazywanie podobieństw i różnic w poglądach na kwestie szczegółowe. Wiele zagadnień związanych z odrębno-

⁵³ Por. J. Okoń, *Poetyka Sarbiewskiego i niektóre problemy baroku*, op. cit., s. 41–65; J. Abramowska, *Tragedia w systemie gatunków dramatycznych renesansu*, op. cit., s. 9–40; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, op. cit., s. 112.

⁵⁴ Anonim, *De tragaedtis et tragicomaedtis*, op. cit., s. 352–353.

⁵⁵ Por. J. Abramowska, *Ład i Fortuna*, op. cit., s. 11–12 in.

⁵⁶ J. Pontanus, op. cit., s. 108–119.

ścią sądów teoretycznych pominęłam. Zwróciłam uwagę na te zagadnienia, które są ważne z punktu widzenia tak zwanego „kodu gatunkowego” dzieła literackiego⁵⁷. Na ważne bowiem pytania: co jest istotą tragiczności, jakie są warunki jej zaistnienia w tekście scenicznym, czy dzieło ma być podporządkowane doktrynie katolickiej, czy też nie musi jej służyć, jak winni być „skonstruowani” bohaterowie tragiczni oraz jakie zadania i cele ma spełniać utwór, uzyskujemy odmienne odpowiedzi. Są to odpowiedzi autorów polskich, jezuitów, żyjących przecież w tej samej literackiej epoce.

Dla Sarbiewskiego „tragizm” to konflikt wynikający ze splotu działań człowieka niedoskonałego, dla Anonima oznacza wszelkie ludzkie cierpienia, spowodowane niejednokrotnie poprzez walkę dwu przeciwstawnych sił: dobra i zła. Z wywodów autora *Poetyki praktycznej*, a nade wszystko z prezentowanych przezeń przykładów tekstów scenicznych wynika przekonanie, iż człowiek jako twór Boga jest w stanie odrzucić zło i osiągnąć duchową doskonałość.

Koncepcja Sarbiewskiego, oparta na *Poetyce* Arystotelesa, wydaje się dojrzsza i nie obwarowana religijnymi ograniczeniami. Zadaniem poezji tragicznej jest więc przedstawianie mechanizmów tych czynności ludzkich, które doprowadzają w życiu do „tragicznych” sytuacji, a celem tego rodzaju twórczości — etyczne oddziaływanie na społeczeństwo: oczyszczenie i uwolnienie dusz widzów od tych namiętności, jakim ulegają postaci tragedii. *Katharsis* osiąga się dzięki nauce wyciągniętej z obserwacji losów innych ludzi, a wymyślony przez poetę świat nie musi przeciwstawiać katolicyzmowi pogarństwu, gdyż mechanizmy działań i błędów poszczególnych jednostek w każdej rzeczywistości kulturowej są podobne.

Według Anonima natomiast zadaniem widowiska tragicznego jest ukazanie w jak najbardziej sugestywny (a czasem nawet drastyczny) sposób losów ludzkich tak, aby spowodowały one religijny wstrząs, pozytywną przemianę czy też nawet „nawrócenie” dusz obserwatorów spektaklu. Anonim ukierunkowuje zatem odbiorcę na silne przeżycia religijne i z nimi to łączy wyraźnie sens pojęcia *katharsis*. Sztuka tragediopisarska podporządkowana miała być, według nieznanego nam dziś jezuickiego twórcy, doktrynie katolickiej.

Obydwaj autorzy aprobowali barokowe środki literackiego obrazowania, ale, podczas gdy *Poetyka praktyczna* popiera mieszanie się literackich form genologicznych, to Sarbiewskiemu bardziej odpowiada koncepcja renesansowa, nakazująca odrębność i czystość gatunków. Opierał się bowiem „Horacy chrześcijański” tym nurtem dramatopisarskim epoki, które godziły w jego wyczucie artystycznego smaku.

Choć powszechnie uważa się, że sądy Sarbiewskiego były odosobnione, to jednak samo ich pojawienie się w siedemnastowiecznej Polsce należy uznać za przejaw niejednorodności ówczesnych koncepcji gatunkowych, przy-

⁵⁷ O „kodach” gatunkowych i pojęciach „wzorcowych” w genologii pisali m.in. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 5–404; M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983, s. 105–106; Por. T. Michałowska, *Gatunek literacki*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1990, s. 240–246.

najmniej w poglądach na dramat. Poza tym, uwagi autora *De perfecta poesi* o twórczości dramatycznej stanowią dokument na to, że spory o tragedię nie są problemem wyłącznie badaczy współczesnych, ale trwają od lat.

Deux poéticiens jésuites du XVII^e siècle:

M. K. Sarbiewski et l'Auteur Anonyme de la *Poétique pratique* (1648)

Deux approches de la tragédie et du tragique

L'essai se propose d'expliquer les différentes interprétations qu'ont données de la tragédie deux poéticiens polonais du XVII^e s. Ainsi l'auteur anonyme de la *Poétique pratique* (1648), qui représente la doctrine du XVII^e s., se voit-il opposé à M. K. Sarbiewski, tenant de la *Poétique* d'Aristote.

Les deux poétiques, quoiqu'elles procèdent de la même époque et aient été écrites par des jésuites, apportent des réponses diamétralement opposées quant à l'essence du tragique, de son mode d'existence, de son allégeance, ou non-allégeance, à la doctrine catholique, de la peinture des personnages tragiques et des conditions que doit remplir la tragédie comme spectacle théâtral.

Les conceptions de Sarbiewski, originales et uniques au XVII^e s., témoignent de ce que la controverse au sujet du sens à donner à la tragédie ne caractérisent pas exclusivement notre époque, mais durent depuis des siècles.