

DINAMICA FENOMENULUI LITERAR-ARTISTIC ÎN POETICA LUI ARISTOTEL

DE

IGNAT BOCIORT

Cea mai veche referire la problema devenită atât de actuală în zilele noastre, aceea a dinamicii fenomenului literar-artistic, în special a dezvoltării sale ascendente, o întâlnim la Aristotel. Marele filozof antic nu abordează direct întrebarea dacă există sau nu o linie ascendentă în artă, un progres literar-artistic. Ca problemă teoretică, progresul aparține epocii moderne. Dar *Poetica* este fundamental construită pe ideea dezvoltării ascendente a teatrului grec și oferă în sprijinul ideii de progres literar argumente esențiale. Totodată modul concret în care Aristotel cercetează structurile artistice cuprinde sugestii metodice dintre cele mai fructuoase pentru discutarea problematicii progresului literar în cadrul praxiologiei contemporane.

Aristotel își îndreaptă atenția spre obiect, spre opera de artă, pe care o descompune în constituenți, și apoi cercetează funcționalitatea sistemului global, prin căutarea regimului optim de funcționare a constituenților și a legăturilor lor în cadrul ansamblului. În felul acesta, marele filozof pune bazele unei orientări raționale în cercetarea dinamicii fenomenului, a unei orientări care privește diferitele forme de activitate umană ca sisteme teleologice, în deplină concordanță cu caracterul autoperfecțibil al acestui sistem de înaltă organizare funcțională care este ființa umană. O a doua orientare, întâlnită la Seneca¹, va aduce pe primul plan nu operele, ci individualitatea autorilor lor, forța talentelor acestora, și va privi valoarea estetică mai mult sau mai puțin independent de categoria funcționalității sociale a operei. Această a doua orientare va pierde din vedere modelul activității creatoare a omului, va ignora existența invariantelor artei, va respinge ideea unor reguli ale creației, va nega existența unei metode artistice, — concluzii care reflectă neputința concepțiilor agnostice în fața fenomenului artistic.

¹ Seneca, *Scrisori către Lucilius*, IX, 79.

Desigur, talentul sau genialitatea joacă un rol esențial în creație, indiferent dacă este vorba de creația artistică, științifică, militară etc., dar de fiecare dată însușirile personale ale creatorilor se aplică unui model general de epocă, moștenit de la generația anterioară, model pe care viitorul artist sau om de știință au exersat în perioada lor de formație și pe care caută să-l potențeze, în limitele constantelor sale, să-l optimizeze prin dezvoltarea acestora. Valorile estetice create de-a lungul veacurilor sînt rezultatele interferenței unor modele, istoric determinate, cu genialitatea creatoare; specificitatea operelor de artă provine din faptul că individualități distincte, cu alt orizont cultural, cu altă experiență de viață, cu alte date temperamentale etc., prelucrează modele abstracte diferite între ele mai ales pe planul diacroniei.

Aristotel nu pierde din vedere talentul autorilor, ci dimpotrivă îl relevă într-un mod foarte convingător prin aceea că nu-l apreciază în mod abstract, prin capacitatea artistului de a crea „valoarea estetică” în general, ci îl demonstrează prin capacitatea acestuia de a da soluții funcționale optime problemelor ridicate de căutarea regimului optim de funcționare a întregii ierarhii de sisteme care alcătuiesc opera de artă.

Datorită caracterului mimetic, reflectoriu, al artei, va trebui să deducem că, pe de o parte, dezvoltarea acesteia are loc ca urmare a dezvoltării realității înseși. Nu acesta este însă aspectul esențial al problemei, căci vorbim de un progres artistic nu în sensul că operele de artă reflectă un nivel tot mai ridicat al dezvoltării sociale sau al condiției biologice și psihologice a individului: în acest caz am avea în vedere nu progresul estetic, ci reflectarea în artă a progresului biologic sau social. Cine vorbește de progresul lingvisticii, al psihologiei sau al oricărei alte științe are în vedere dezvoltarea concepțiilor și perfecționarea metodelor de investigație, capacitatea de a elabora modele abstracte tot mai adecvate structurii realului, și nu faptul că aceste științe reflectă realități în dezvoltare. Or, *Poetica* este concepută pe ideea dinamicii fenomenului văzută ca dezvoltare parțială, treptată, inegală și nesimultană a sistemelor parțiale, datorată activității generațiilor de poeți talentați. Însăși nașterea poeziei a fost un asemenea proces: „Cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvîrșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei” (IV, 1448, b, 20)². Dezvoltarea modelului abstract al poeziei dramatice, trecerea de la simplu la complex, de la inferior la superior, de la omogen la eterogen, reprezintă un lanț de cuceriri, a căror origine Aristotel găsește necesar s-o noteze cu aceeași grijă cu care mai târziu se vor arăta treptele achizițiilor științifice, numele celor ce au promovat știința și tehnica, — regretînd că „evoluția comediei, dacă n-a fost luată în seamă de la început, a căzut în uitare” (V, 1459 b). Așa, de pildă, cu faptul de a fi creat anumite genuri sau specii se mîndresc anumite cetăți: dorienii își însușesc tragedia și comedia, dar cu născocirea comediei se fălesc și megarienii, iar cu a tragediei — și unii dorienei din Peloponez (III, 1448 a, 30); născocitorul parodiilor este Hegemon Thasianul: „dintre atenieni, cel dintîi care, părăsind invectiva iambică, a prins să trateze teme cu caracter general și să închege subiecte, a fost Crates” (V, 1449 b, 5); Homer

² Toate citatele sînt după: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentariul de D. M. Pippidi, Editura Academiei R.P.R., București, 1965.

a fost „cel dintii care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnînd în forme dramatice nu invectiva, ci comicul” (IV, 1448 b, 35). Un exemplu caracteristic pentru modul în care vede Aristotel dezvoltarea ascendentă a tragediei grecești ni se oferă în cap. IV al *Poeticii*: „Cel ce, pentru întia oară, a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului și a dat dialogului rolul de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic. În ce privește întinderea, pornită de la subiecte mărunte și de la stil hazliu, explicabil prin obîrșia ei satirică, într-un tîrziu a cîștigat gravitate, iar metrul, din tetrametru trohaic, a ajuns trimetru iambic. La început se folosea tetrametrul trohaic, pentru că poezia tragică era un simplu cor de satiri (...). Cînd dialogul și-a făcut apariția, natura singură a găsit metrul potrivit” (1449 a, 15—25).

Dezvoltarea părților sub raportul numărului, al complexității și podoabelor, a avut loc treptat, datorită faptului că descoperirea și potențarea funcționalității componentelor a prezentat pentru autori dificultăți de grad diferit. Începătorii ajung mai ușor la stăpînirea expresiei decît la îmbinarea fericită a întîmplărilor, „stîngăcie aproape generală la vechii autori” (VI, 1449 b, 40); mulți se pricep să înnoade intriga unui subiect, dar nu se pricep s-o dezlege etc.

Demn de relevat este însă faptul că, în concepția lui Aristotel, evoluțiile constituenților artei nu au loc în mod anarhic, ci sînt subordonate finalității sistemului; dacă țelul unei opere a avut sau nu suficientă înălțime și în ce măsură a fost atins țelul propus, aceasta o hotărăște în ultimă instanță nu autorul, ci publicul, căruia îi revine astfel rolul de reglator al sistemului, influențînd prin reacțiile sale de aprobare sau dezaprobare comportarea viitoare a sistemului eficient, determinînd prin retroacțiuni optimizarea structurii, ridicarea capacității ei funcționale prin corectări sau completări ale concepției și metodei autorului. După ce și-au făcut apariția comedia și tragedia, privite ca modele superioare față de versurile satirice și, respectiv, față de epopee, poeții înclinați din fire spre una sau alta din cele două atitudini au început să scrie „unii comedii în loc de versuri iambice, alții tragedii în loc de epopei, ca unele ce erau mai ample și mai prețuite decît manifestările anterioare” (IV, 1449 a, 5). Este de la sine înțeles că publicul va cere poezilor să-și optimizeze multilateral modelul, de îndată ce diferitele laturi ale acestuia au cunoscut soluții optime în cadrul experienței artistice anterioare sau contemporane. Aristotel găsește justificată această cerință, — pe care societatea a formulat-o de-a lungul existenței ei față de întreaga activitate umană, fie ea materială sau spirituală. După ce arată cîteva realizări de seamă în construcția subiectelor tragediei, filozoful stagirit adaugă: „Datoria celui ce scrie este să încerce să realizeze toate aceste elemente, sau, dacă nu, măcar pe cele mai multe și mai importante, mai cu seamă față de chipul cum sînt clevețiți poeții astăzi, cînd, pentru că s-au găsit scriitori excelenți într-un gen sau altul, se cere unuia să-i întreaacă în ce avea fiecare mai bun” (XVIII, 1456 a, 10).

Aceasta este o concepție evident „progresivistă” (cu un termen creat de Tudor Vianu) și ar trebui să ne surprindă faptul că René Wellek, un cercetător atît de informat al istoriei și teoriei criticii literare premarxiste, nu se poate pronunța asupra faptului dacă *Poetica* lui Aristotel admite sau

respinge ideea progresului literar-artistic. Explicația acestui fapt constă în aceea că din concepția lui Welck lipsește ideea de *model abstract al activității umane*, lacună care se simte atît în *Grundbegriffe der Literaturkritik*³, cit și în *Theory of Literature*, scrisă în colaborare cu Austin Warren⁴. Ceea ce îl derutează pe Welck, făcîndu-l să încline spre o concluzie șovăielnică cu privire la posibilitatea progresului artistic în cadrul esteticii aristotelice⁵, sînt următoarele cuvinte (citate de Welck), prin care Aristotel descrie situația tragediei grecești din perioada imediat următoare marilor ei clasici. „Ivită din capul locului pe calea improvizărilor (...), tragedia s-a desăvîrșit puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se transforme” (IX, 1449 a, 15). Avem aci de a face cu una din observațiile cele mai pătrunzătoare ale marelui filozof, observație care nu cuprinde nici un dubiu cu privire la posibilitatea dezvoltării ascendente a literaturii. Ideea desăvîrșirii „puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element”, este calea progresului în oricare domeniu, a progresului tuturor sistemelor, fie ele biologice, fizice sau sociale. Constatarea lui Aristotel că tragedia greacă a încetat să se mai transforme nu contrazice de fel ideea dezvoltării ascendente, pe care o relevase anterior, ca dezvoltare treptată a subsistemelor, ci dă expresie unei situații caracteristice pentru dezvoltarea oricărui sistem real; dezvoltarea nu are loc în mod linear, ci prin alterarea fazelor, mai vaste sau mai restrinse, de continuitate și discontinuitate. Dezvoltarea unui sistem este un proces de adecvare funcțională a structurii sale la finalități tot mai înalte ce revin acestui sistem. Dar în acest proces nu pot fi depășite *limitele de toleranță* îngăduite de *condițiile de stabilitate* ale sistemului. Acesta poate face acumulări treptate, poate primi sau pierde anumite calități, parțial sau total, dar amplitudinea variațiilor este limitată. În caz de depășire a limitei de toleranță, sistemul se transformă în altceva, apare un salt calitativ, care poate duce sistemul pe o treaptă nouă, superioară, sau îl poate distruge. Organismul uman, o plantă, un cazan etc., au anumiți parametri de funcționare, anumite mărimi constante, specifice structurii lor, de pildă o anumită temperatură, — să zicem 36,6° pentru om, 10° pentru plantă și 150° pentru cazan. Aceste sisteme au însă o anumită toleranță la fluctuațiile de temperatură: organismul uman suportă și o temperatură ceva mai mică de 36,6° și una mai mare, pînă în jur de 40°, dar, dincolo de aceste limite specifice moare, după cum în condiții impropriei planta se ofilește, cazanul nu funcționează sau face explozie. În ceea ce privește *evoluția ascendentă* în cadrul acestor limite de toleranță — caz particular al fluctuației —, ne-am putea gîndi la plante și animale, a căror evoluție, la nivelul individualului, atinge o limită inerentă, peste care nu se poate trece: ajuns la această limită exemplarul biologic încetează să se mai dezvolte. Teoria unui *progressus in infinitum* se dovedește numai decît falsă, la scara individualului și concretului. Acesta este sensul tezei potrivit căreia evoluția unui sistem este limitată de condițiile sale de

³ René Welck, *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, 1965.

⁴ René Welck și Austin Warren, *Teoria literaturii*, trad. rom. de Rodica Tiniș; studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, ELU, București, 1967.

⁵ René Welck, *Grundbegriffe...*, p. 35.

stabilitate, de parametrii sistemului respectiv, care îl mențin ca organizare — substanțială, energetică sau informațională — specifică. Faptul că exemplarul individual, și în general fenomenele privite din perspectiva individualului nu evoluează decît pînă la o anumită limită nu infirmă însă evoluția, în continuare, a *speciei*. Dacă tragedia clasică greacă a ajuns, „după multe prefaceri”, la firea sa adevărată, aceasta nu însemnează că tragedia în general nu va mai cunoaște o dezvoltare, și cu atît mai puțin s-ar putea deduce de aici împietrirea sistemelor supraordonate tragediei : dramaturgia, literatura, arta, ideologia. Tragedia shakespeareană se află la un nivel superior față de tragedia antică cel puțin prin intensificarea funcțiilor acțiunii, prin renunțarea la factorul *destin*, ceea ce va accentua cauzalitatea reală a structurii artistice, apoi prin renunțarea la unitatea de loc și de timp ceea ce va da o mai mare amploare și generalitate imaginii artistice ; temele devin mai variate, personajele mai umane, dialogurile mai științifice, simbolurile mai complexe și mai rafinate, ca să nu mai vorbim de faptul că, începînd cu epoca elisabetană, tragedia cedează dramei funcțiile și apoi locul, dovedindu-se prea unilaterală față de bogata experiență de viață a omului modern, iar, prin leitmotivul înfrîngerii, în contradicție cu spiritul activ al epocii mai noi.

Trebuie să arătăm însă că Aristotel n-a încercat nicăieri să fundamenteze ideea imposibilității principale a dezvoltării viitoare a tragediei, n-a făcut vreo afirmație care ar conduce spre o asemenea concluzie — de altfel în totală contradicție cu dinamica obiectivă, schițată de el, a fenomenului. Mai mult — fapt care i-a scăpat lui Welles — Aristotel își puna, în alt moment al cercetării sale, întrebarea dacă tragedia, ca specie, a atins sau nu, prin forma luată în literatura clasică greacă, natura ei deplină, configurația ultimă : „Cît privește faptul de a ști dacă pînă astăzi tragedia și-a dobîndit ori ba pe de-a întregul caracterele-i proprii — fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru, — asta e altă întrebare” (IV, 1449 a, 5). Rezerva filozofului este explicabilă : n-avea elementele necesare pentru a elabora, pe cale inductivă, un răspuns, iar speculațiile asupra fenomenului artistic nu intră în metoda sa de lucru.

Este necesar să observăm că tratatul lui Aristotel are o alcătuire cu totul diferită de majoritatea istoriilor literare de mai tîrziu. Pentru istoricul literar din epoca modernă, istoria fenomenului artistic este o suită de studii asupra unor individualități creatoare. Urmărind evoluția literaturii și a artei de-a lungul veacurilor și încercînd să ajungă la o concluzie cu privire la progresul estetic al omenirii, cercetătorii literari și esteticienii au săvîrșit două tipuri de erori, care i-au făcut să pună la îndoială sau chiar să nege existența unui progres în artă : 1. prin faptul că marii artiști nu pot fi comparați între ei „în general”, i-au declarat *în general* incomparabili, ceea ce ar face ca progresul artistic să nu poată fi demonstrat ; 2. prin faptul că operele marilor artiști cuprind „valori eterne”, aceștia au fost declarați modele eterne de perfecțiune sub toate aspectele, sau constatîndu-se în creațiile lor imperfecțiuni ori laturi caduce, au fost negați integral. Ambele alternative puteau să ducă doar la negarea progresului estetic. Aristotel, datorită viziunii sale funcționaliste, nu săvîrșește nici una din aceste erori. Pentru el, opera poetică este un complex de elemente, fiecare fiind, potențial, sursa uneia sau mai multor valori, respectiv materia sau modul lor de exprimare. Funcționalitatea fiecărei

componente și a legăturilor lor în cadrul ansamblului ridică în fața scriitorului numeroase probleme, cărora el le poate da soluții geniale, soluții obișnuite în epoca sa ori soluții sub nivelul acestei epoci, soluții false, absurde etc., ceea ce face ca opera să fie o îmbinare de succese și insuccese. Valoarea ei rezultă din numărul și importanța constituenților a căror funcționalitate a primit soluții optime. Perspectiva diacronică îl va ajuta pe Aristotel să arate nu numai trecerea de la omogen la eterogen (aparitia diferitelor genuri, specii, forme, viziuni artistice etc.), ceea ce ar putea să nu reprezinte încă decît semnul exterior al unei funcționalități perfectibile, ci și dezvoltarea priceperii umane de a da soluții tot mai înalte problemelor ridicate de alcătuirea unei structuri artistice optimale. Istoria poeziei (dramatice etc.) nu este pentru el decît istoria dezvoltării, pe verticală și orizontală, a unor structuri funcționale complexe, este o istorie *internă*, istoria dezvoltării *modelului* acestei forme de activitate umană care se numește *creația artistică*. Recurge la perspectiva diacronică sau sincronică pentru a putea ilustra falsitatea sau justetea soluțiilor oferite de diferiți scriitori, care sînt astfel alăturați pe planuri concrete, priviți de fiecare dată dintr-un anumit punct de vedere, dintr-o perspectivă *comparabilă*. Măreția lui Homer nu e proclamată *a priori*, ci e atestată de faptul că, în cele mai multe cazuri, soluția dată de el se dovedește a fi cea mai bună sub raport logic, psihologic, sociologic etc. În felul acesta, discuția nu alunecă în lumea unor date inefabile și imponderabile ale psihologiei scriitorilor, ci se menține pe planul obiectiv al modelelor comparabile.

Analizînd coerența logică a momentelor subiectului și a întîmplărilor pe care acesta le cuprinde, Aristotel arată că în artă întîmplările se leagă unele de altele după legile verosimilului și ale necesarului, spre deosebire de istorie, unde două evenimente alăturate pot fi, cauzal și intențional, nelegate; mulți poeți fac această confuzie — nu însă și Homer: „Iată de ce, (...) comparat cu ceilalți, Homer se arată meșter desăvîrșit și în această privință” (XXIII, 1459 a, 35 n.s.n.). La Homer întîmplările sînt de regulă atît de coerente, încît el strecoară și raporturi cauzale false, pe care cititorul nu le observă, fiind deprins ca, atunci cînd o întîmplare urmează după alta, să le ia împreună, uitînd că nu e suficient ca un lucru să vină după altul pentru a decurge din el (X, 1452 a 20); dar la Homer „pînă și minciuna e cu socoteală”. Iată și alte aprecieri la adresa lui Homer, toate reflectînd un punct de vedere concret al comparațiilor: „Demn de laudă în atîtea alte privințe, Homer mai trebuie lăudat și pentru că, mai bine decît oricare alt poet, știe care trebuie să-i fie rolul în economia operei” (XXIV, 1460 a, 5) sau: „Homer, care excelează în atîtea alte privințe, pare a fi văzut bine și aici (e vorba de unitatea subiectului, n.n.), ajutat fie de practica sa artistică, fie de talentul său natural” (VIII, 1451 a, 20). *Iliada* e simplă și patetică, *Odiseea* e complexă și de caracter, „fără a mai aminti că în materie de limbă și cugetare, autorul lor îi întrece pe toți” (XXIV, 1459 b, 10). Numeroase elemente care dau valoare tragediei și-au găsit ilustrarea în epopeile homerice: răsturnări, recunoașteri, suferințe, gînduri alese și exprimare frumoasă — „toate însușiri puse în valoare pentru înția oară de Homer” (ibid.). Dar Aristotel nu-l zeifică pe marele și legendarul rapsod, cum vor face mai tîrziu unii cercetători, introducînd astfel în datele problemei o premisă falsă. Unele episoade din *Iliada*, ca și intervențiile divine sau numeroasele amănunte iraționale

din epopeile homerice, sînt respinse de Aristotel. Tratate de un alt poet, asemenea elemente ar fi inacceptabile, dar „mulțumită atîtor alte daruri,⁶ Homer izbuteste totuși să le ascundă, făcînd plăcut pînă și absurdul” (XXIV, 1460 b). *Odiseea* are un subiect riscant, arată filozoful, dar Homer a evitat cît a putut mai mult lipsa de unitate a acțiunii, lăsînd nepomenite episoadele străine de călătoria lui Odiseu, — cum sînt rătăcirea în Parnas ori simularea nebuniei la adunarea oștilor.

Cu atît mai puțîn sînt idealizați alți clasici ai literaturii grecești. În *Oreste*, Menelau este „josnic fără trebuință”, în *Ifigenia în Aulis* eroina nu-și păstrează unitatea de caracter de la început pînă la sfîrșit (XV, 1454 a, 30), în *Medea* au loc abateri de la cerințele verosimilului și ale necesarului. Euripide, deși știe să aleagă subiecte legate de evenimente cumplite și astfel se arată a fi „cel mai tragic dintre poeți”, totuși multe amănunte „nu le ticluiește bine” (XIII, 1453 a, 25).

Desigur, modelul literar abstract cu care a operat Aristotel și idealurile sale estetice nu mai sînt ale noastre. Componentele artei s-au dezvoltat și diferențiat foarte mult în epoca ce ne desparte de marele gînditor grec. Printre multe altele, structura dramatică a renunțat la cor, încă de la latinul Accius, întrucît acest element, explicabil prin originea reprezentărilor teatrale și necesar, un timp, pentru a comenta sau accentua în fața unui public încă insuficient format anumite momente ale piesei, devenise nenecesar mai tîrziu. Încă în timpul lui Aristotel, și chiar mai devreme, corul nu mai avea în mod necesar o legătură organică cu subiectul și cînta „bucăți de umplură”, simple interludii care, după opinia lui Aristotel nu făceau decît să împiedice desfășurarea firească a acțiunii, — eroare nu mai puțîn condamabilă decît trecerea dintr-o tragedie în alta a unor tirade izolate.

Ni s-ar părea astăzi natural ca Aristotel să fi preconizat înlăturarea corului din spectacolul dramatic. Filozoful antic însă — în contradicție cu interpretările obișnuite pe care le-a suferit mai tîrziu *Poetica* — nu dă directive abstracte, ci analizează și compară structurile artistice care apăreau în fața publicului și opinează pentru cele complexe (e vorba de un anumit grad de complexitate, astfel încît opera să poată fi concepută ca întreg), deoarece publicul însuși considera formele artistice complexe drept superioare celor simple. În numele unității și complexității operei, Aristotel cere reintroducerea corului în desfășurarea acțiunii, „așa ca în piesele lui Sofocle, nu ca în ale lui Euripide”. Totodată filozoful cerea păstrarea obiceiului de a se lua subiecte din întîmplări cumplite, atribuite prin tradiție cîtorva familii, precum și păstrarea subiectelor legendare, cum ar fi uciderea Clitemnestrei de către Oreste. Unitatea de loc și de timp nu mai intră azi în modelul artistic al reprezentării dramatice. Personajul literar este incomparabil mai complex decît în celebrul tratat aristotelic, care cerea ca în construcția personajelor să se țină seama de patru elemente: caracterul ales, unitatea, asemănarea și consecvența. Multe din observațiile lui Aristotel prezintă azi doar un interes istoric. În schimb,

⁶ „... mulțumită atîtor alte daruri” — o idee care izvorăște din concepția aristotelică despre opera de artă ca un complex de valori.

demne de toată atenția noastră sînt concepția și metoda aplicate de el în cercetarea fenomenului literar-artistic, viziunea care l-a condus spre o înțelegere rațională a dinamicii acestuia.

DIE DYNAMIK DES LITERARISCHEN PHÄNOMENS IN ARISTOTELES' *POETIK*

(ZUSAMMENFASSUNG)

Es handelt sich um das umstrittene Problem des Fortschritts in der Literatur und Kunst, ein Problem das hier von systemtheoretischer Sicht in der aristotelischen *Poetik* verfolgt wird. Aristoteles erörtert nicht direkt die Frage, ob es in der Kunst eine aufsteigende Entwicklung gibt oder nicht. Doch ist die *Poetik* grundsätzlich auf der Idee des Vorhandenseins einer solchen Entwicklung aufgebaut und bietet wesentliche Argumente zugunsten des literarisch-künstlerischen Fortschritts. Die Bedeutung der in der *Poetik* enthaltenen theoretischen Schlußfolgerungen ist im allgemeinen darauf zurückzuführen, daß sich Aristoteles im Unterschied zu vielen späteren Versuchen, auf rein spekulativem Weg das künstlerische Phänomen zu untersuchen, eng an die künstlerische Praxis hält, deren Erfolge und Mißerfolge er theoretisch erklärt. Aristoteles nimmt sich nicht vor, die literarischen Werke und Schriftsteller nebeneinanderzustellen und sie „im allgemeinen“ zu vergleichen, sondern er betrachtet die Literatur im Zusammenhang mit ihrer Funktion und berücksichtigt ihre Wirksamkeit auf das Publikum. Er untersucht die Elemente durch welche das literarische Kunstwerk die ihm inwohnende Funktion ausübt. Im Verlaufe ihres Entwicklungsprozesses haben die künstlerischen Schöpfungen Eigenschaften errungen, die bewirkten, daß sich die Kunst in immer größerem Maße ihrer Zweckbestimmtheit näherte. Er vergleicht die Gültigkeit verschiedener Lösungen und Modelle, die von den Künstlern angewandt wurden. Das abstrakte künstlerische Modell hat sich allmählich entwickelt. Aristoteles betrachtet die aufsteigende Entwicklung der Dichtung als evident; nirgends in der *Poetik* ist zu spüren, daß er das bezweifelte. Die Frage, ob sich die Tragödie im allgemeinen weiterentwickeln wird, hat Aristoteles bewußt bei Seite gelassen, denn diese Frage konnte auf induktivem Wege nicht beantwortet werden. Die Meinung René Welleks (*Grundbegriffe der Literaturkritik*), in der aristotelischen *Poetik* wäre die Bestätigung des künstlerischen Fortschritts nicht ablesbar, ist nicht gerechtfertigt.