

Maria Korusiewicz

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Ifigenia w pierścieniu, czyli o zagadce „szczęśliwego zakończenia” tragedii w ujęciu Arystotelesa

Jest coś, co z braku innego określenia nazwiemy poczuciem tragiczności życia, co pociąga za sobą całą koncepcję życia oraz Świata, całą, mniej czy bardziej sformułowaną, mniej lub bardziej uświadomioną filozofię¹.

Tak ujęty opis świadomości tragicznej, jako definiującej ludzką egzystencję, ma swoje początki – wbrew powszechnemu przekonaniu – nie w greckiej starożytności, lecz w niemieckiej filozofii egzystencji zapatrzonej jeszcze w wizje romantyczne. Pojęcie tragiczności sytuuje się blisko podstawowych dla niej pojęć zła, cierpienia, nicości, przemijania i śmierci, przyjmując za podstawę relacyjny model bytu², w którym człowiek mimo wszystko okazuje się Obcym. Koncepcje tragizmu ludzkiego istnienia wyłaniają się z myśli Gottholda E. Lessinga, Friedricha Schillera, Friedricha Schellinga³, G.W.F. Hegla, następnie Arthura Schopenhauera i Friedricha

¹ M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, tłum. H. Woźniakowski, Kraków 1984, s. 11.

² Już w roku 1963 ukazała się interesująca praca Charlesa I. Glicksberga, analizująca wpływ różnorodnych czynników kulturowych na „tragiczną wizję” twórców. Glicksberg komentuje wpływy filozofii Kierkegaarda i Nietzschego, oddziaływanie powieści Kafki, związki literatury z psychoanalizą i osiągnięciami współczesnej nauki. Por. Ch.I. Glicksberg, *The Tragic Vision in Twentieth Century Literature*, Carbondale 1963. Analizę „tragicznej wizji” jako pewnego zjawiska w krytyce lat sześćdziesiątych przedstawił także Bernard B. Cohen. Por. B.B. Cohen, *The Tragic Vision in the Sixties*, „Genre” 1970, nr 3, s. 254–271.

³ Jeśli poszukiwać konkretnej daty przełomu, to najbardziej uprawniony byłby rok 1795, w którym Schelling w swoich *Letters on Dogmatism and Criticism* wprowadza tragizm w dziedzinę refleksji filozoficznej, mimo iż do tragedii odwołuje się już wcześniej, w roku 1756.

Nietzschego, Sorena Kierkegaarda i Karla Jaspersa, witają nas też w dziełach Martina Heideggera i Maxa Schelera⁴.

Tragizm jako idea i kategoria skupia więc na sobie uwagę myśli filozoficznej mniej więcej pod koniec wieku XVIII⁵. Dopiero wtedy punkt ciężkości przenosi się w obszar refleksji nad ideą, której nośnikiem uprzednio był głównie dramat tragiczny, a która od tej pory staje się obietnicą określonych rozwiązań w zakresie zarówno etycznego i politycznego, jak i czysto egzystencjalnego wymiaru człowieczeństwa i wizji świata.

Za Peterem Szondim możemy powtórzyć: „po Arystotelesie mieliśmy poetykę tragedii, dopiero po Schellingu mamy filozofię tego, co tragiczne”⁶. Schellingowi zawdzięczamy rozpoznanie w tragiczności greckiej przestrzeni niezbędnej zarówno dla postkantowskiej filozofii⁷, jak i dla porewolucyjnej Europy. To odwołanie do tragedii jest więc jednocześnie „wynalezieniem jej na nowo”,⁸ przeniesieniem akcentu z dziedziny przedstawienia w dziedzinę samego bytu, w której tragizm uzyskuje znamiona obiektywności. Konsekwencje tego posunięcia są znaczące: od czasów Grecji antycznej mieliśmy tragedie, od czasu Schellinga mamy ideę tragizmu, ale nie potrafimy już wrócić do tragedii.

Pozostaje pytanie – dlaczego. Może powodem jest nie tylko powszechnie głoszony „upadek Człowieka”, ale także pewne niejasności w samym rozumieniu tego, co różni greckie i współczesne pojmowanie tego, co tragiczne. Ten krótki szkic niech będzie „przypisem” do toczącej się na ten temat

⁴Ta długa lista dociera do współczesności – m.in. koncepcje Paula Ricoeura, Rene Girarda, czy też Paula Tillicha.

⁵Istotną sprawą był niewątpliwie utrudniony dostęp do tekstów dramatów antycznych, które do połowy wieku piętnastego znane były tylko fragmentarycznie. Dennis Schmidt przypomina również niemal nieczytelną dla średniowiecznego odbiorcy formę zapisu tekstu: całość zapisywano dużymi literami bez podziału na słowa, bez zaznaczonych akcentów. Por. D.J. Schmidt, *On Germans & Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*, Bloomington 2001, s. 275.

⁶P. Szondi, *Essay on the Tragic*, tłum. P. Fleming, Stanford CA 2002, s. 1. To samo stwierdzenie akcentuje Schmidt. Por. D. J. Schmidt, *On Germans...*, s. 77.

⁷Przyczyny otwarcia na tragizm Simon Critchley wyjaśnia następująco: „Kantowska krytyka [...], prowadzi do znaczących ustaleń ukazując brak wartości poznawczych tradycyjnych twierdzeń dogmatycznej metafizyki, i jednocześnie ustalając regulatywną moralną konieczność prymatu praktycznego rozumu, czyli pojęcie wolności. Tu jednak pojawia się pytanie: w jaki sposób wolność uzyska ugruntowanie lub zrealizuje się w świecie natury, jeżeli ten ostatni rządzony jest przez przyczynowość i mechanistycznie determinowany przez naukowo potwierdzone prawa natury? [...] Czyż Kant nie stawia człowieka w sytuacji [...], kiedy jest on jednocześnie wolnym podmiotem prawa moralnego i całkowicie zdeterminowanym przez obiektywny świat natury, który został odarty z wszelkiej wartości i który góruje nad istotami ludzkimi jako przeciwny im świat wyobcowania?” S. Critchley, *Comedy and Finitude: Displacing the Tragic-Heroic Paradigm in Philosophy and Psychoanalysis*, [w:] *Ethics, Politics, Subjectivity: Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought*, London 2009, s. 217–218.

⁸D.J. Schmidt, *On Germans...*, s. 77.

wieloletniej dyskusji, próbą poczynienia notatek na marginesach Arystotelesowskiej koncepcji tragedii.

Jak wiadomo, niełatwe związki sztuki tragicznej z myślą filozofującą mają swój początek w złotym okresie dominacji Aten nad basenem Morza Egejskiego, pomiędzy wojnami perskimi a przewidywanym przez Platona upadkiem na polach Cheronei (338 p.n.e.). To czas powstawania nowych instytucji społecznych i politycznych, okres niemal jednoczesnego rozkwitu filozofii i dramatu tragicznego, a zarazem brzemienne w konsekwencje triumfu *episteme* nad wielopłaszczyznowym doświadczeniem „bycia”. Jedną z owych dalekosiężnych konsekwencji jest uwikłanie poznającego podmiotu filozofii poplatońskiej w sytuację paradoksową: obdarzony zdolnością widzenia, ale jednocześnie istniejący w świecie, który to widzenie zaburza, stoi u wrót wiedzy tragicznej.

Jednakże, obiektem zainteresowania Platona nie była konceptualizacja tragizmu, który współczesny odbiorca odczytuje w tragedii attyckiej, ale moralne konsekwencje jej wystawiania w idealnej *paideia*. Również Arystotelesa nie interesowała wizja świata, którą dzisiaj nazywamy tragiczną, ale aspekt formalny określonego typu dramatu oraz wpływ, jaki wywierał on na emocje odbiorców. Zarówno przedstawienie tragedii w *Państwie*, edukacji przez sztukę w *Prawach*, jak i koncepcja tragedii w *Poetyce* i *katharsis* w *Poetyce* sugerują przede wszystkim pragmatyczne podejście do sztuki oparte na jej konsekwencjach dla moralności społecznej⁹. Znaczący był tu niedostatek rozróżnienia między funkcją estetyczną a społeczno-polityczną sztuki, w tym tragedii, a w każdym razie znikoma świadomość zjawiska estetyzacji rzeczywistości dokonującego się w dziele¹⁰. W konsekwencji, tragedia w odniesieniu do współczesnego jej kontekstu kultury antycznej bywa uważana za „najbardziej upolitycznioną ze wszystkich rytualistycznych praktyk artystycznych w historii kultury”¹¹. Takie podejście miało określone konsekwencje widoczne w Arystotelesowskiej analizie tragedii i proponowanej przez niego hierarchii jej elementów.

⁹ Według tekstu *Poetyki*, *mousike* pełni trzy funkcje: rekreacyjną w odniesieniu do dorosłych, edukacyjną w zakresie ‘wzmocnienia’ charakteru i tajemniczą, bo nigdzie więcej nie dyskutowaną funkcję kulturową – w czasie wolnym poza pracą i rekreacją. Dalsze rozważania na ten temat por. G.M.A. Grube, wstęp do: Aristotle, *On Poetry and Style*, New York 1958, s. XIV.

¹⁰ Problem ten podnosi również Józef Leszek Krakowiak, pisząc o podobnym stanowisku Platona: „Platon ze swoją tendencją do cofnięcia sztuki w pierwotne ramy praktyczno-życiowe musiał, chcąc nie chcąc, zaniżyć znaczenie jej trzech bardzo istotnych, nadrzeczywistych elementów”. Wśród nich znajduje się aspekt estetyczny. Por. J.L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 59.

¹¹ Temat omawiany w: S. Gourgouris, *Does Literature Think? Literature as Theory for Antimythical era*. Stanford University Press, Stanford 2003, s. 116. Podobne stanowisko zajmuje Martha C. Nussbaum. Por. też, *Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, New York 2001.

Jak wiadomo, Arystoteles za „duszę” tragedii uważa fabułę, której podporządkowany jest charakter postaci. Fabule poświęca w całości rozdziały VII–XI, XIII–XIV i XVI–XVII, a więc około trzech czwartych tekstu. Paradoksalnie, zalecana przez niego konstrukcja fabularna dramatu tragicznego nie zawsze jest dla nas oczywista i w rezultacie została przyćmiona przez wyraziście charakteryzowaną sylwetkę bohatera, który w tradycji krytycznej i literackiej skupionej na jednostce nowożytnej kultury zachodniej stał się głównym nośnikiem tragizmu¹².

Poszukując najlepszych typów fabuły, Arystoteles nie widzi konieczności postawienia pytań ostatecznych, doprowadzenia konfliktów do granicy nieodwracalnego zniszczenia wartości, nie interesuje go także aspekt filozoficzny tragedii, czy tragizm egzystencji ludzkiej jako problem podstawowy dla naszego postrzegania bytu (choć na przekór Platonowi uważa, że tragedia jest lepsza od eposu, bo krótsza). Zgodnie ze swoim stylem pracy zajmuje się przede wszystkim szczegółową analizą pewnego zjawiska, jakim był dramat nazywany tragedią, a pośród jego wyznaczników umieszcza specyficzną reakcję emocjonalną odbiorców, którą nieodmiennie nazywamy *katharsis*, chociaż trudno nam ostatecznie zdefiniować jej wzorzec i funkcje. Tragedia przedstawia więc akcję poważną, jej bohaterowie są szlachetni, ale omylni, a ich cierpienia wywołują u widzów oczyszczające przeżycie litości i trwogi, zanim opuszczą teatr i powrócą do swoich codziennych zajęć.

Ten obraz przywodzi na myśl raczej „naturalność” bólu i nieszczęść, którym przyznawano właściwe im miejsce i czas w ludzkim życiu, dzielność wytrwania pomimo przeciwności losu, umiejętność „oczyszczenia” uczuć i podążania dalej, być może ku szczęśliwszym zdarzeniom i dniom, jak to dane było chociażby Ifigenii, nieszczęsnej córce Agamemnona. Można więc wnioskować, że na linii rozwojowej tzw. wiedzy tragicznej naszkicowanej przez Ricoeura, obejmującej wiedzę przedtragiczną, półtragiczną i tragiczną¹³, postawa Arystotelesa bliższa jest świadomości „półtragicznej”, która rodzi się razem z eposem homeryckim, ponieważ:

nie odróżnia jeszcze rodzajów klęski, ani tego, co ostatecznie niezgłębione w tragicznej zagładzie. Nie domaga się jeszcze wyzwolenia duszy, gdyż ta zadowala się czystą możliwością wytrwania. Jest jakby przedwczesnym wstrzymaniem pytania, przyjęciem świata i kresu jako niekwestionowanych

¹² Mimo że Arystotelesowska koncepcja winy tragicznej (*hamartia*) zwróciła uwagę potomnych na postać bohatera zwanego tragicznym, to podstawą tragedii pozostaje u niego fabuła. Podobne zaprzeczenie priorytetowi bohatera tragicznego znajdujemy również u Hegla w koncepcji tragicznego konfliktu, kolizji sił.

¹³ Tragizm egzystencji w ujęciu filozoficznym można klasyfikować w tej perspektywie jako wiedzę „post-tragiczną”.

oczywistości, w tym tylko różnym od wiedzy przedtragicznej, że podstawowej sprzeczności świata nie przesłania tu harmonia¹⁴.

Chcąc potwierdzić tę sugestię, warto przyjrzeć się sławnej zagadce Arystotelesowskiej *Poetyki*, która z reguły pomijana jest przez krytykę. Dotyczy ona zakończenia fabuły tragedii. Powinna ona naśladować¹⁵ taką cechę *praksis*, która otwiera tragiczność świata. Zgodnie z powszechną intuicją, tragiczna odmiana losu powinna przebiegać od rzeczy dobrych ku złym, od szczęścia ku nieszczęściu, które pozostawia widzów w stanie „litości i twógi”. Taką wersję przyjmuje też Arystoteles w części XIII, gdzie stwierdza, że najlepsze są takie typy akcji, które prowadzą od pomyślności ku upadkowi, a pośród przykładowych postaci wymienia Edypa, choć na palmę pierwszeństwa zasługuje według niego Eurypides, „najbardziej tragiczny z poetów”.

To stwierdzenie jest dość zagadkowe i najczęściej interpretowano je jako pochwałę odnoszącą się do dużej ilości tragedii jego autorstwa zakończonych nieszczęściem. Interesujące odczytanie znajduje się w klasycznym już opracowaniu *Poetyki*, którego autorem jest cytowany tu George Maximilian Anthony Grube. Jeśli przyjrzymy się całemu fragmentowi, mówi Grube, okaże się, „że nie chodzi tylko o zakończenie, ale o wszystkie trzy wymienione cechy dobrej tragedii – prostą akcję, nieszczęśliwe zakończenie i szczególną skazę w postaci protagonisty, która prowadzi do tego zakończenia. Poprzedni akapit mówi o bohaterach, Eurypides jest więc chwalony za typ bohatera oraz typ zakończenia”¹⁶. Niemniej pochwała Eurypidesa powraca w części XIV, w której omawiane są zbiorczo typy akcji. Ku konsternacji potomnych, tutaj za najlepszą wersję fabuły uznana jest taka, w której nikt nie ginie, a jako przykład wymieniona jest *Ifigenia w kraju Taurów*; sztuka, w której protagonistka zamierza popełnić zbrodnię i w ostatniej chwili, rozpoznając sytuację, wycofuje się!

Jak dotąd nie wyjaśniono zadowalająco tej rozbieżności. Zastanawiając się nad rozdziałem XIV Grube pisze, że „zaprzecza to całej poprzedniej dyskusji o fabule. Jeśli rozpoznanie powstrzymuje zły czyn, mamy tu

¹⁴P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 327.

¹⁵Arystotelesowska koncepcja *mimesis* niewątpliwie jest Platońskiego pochodzenia, chociaż można ją traktować jako ogólnie obowiązującą w ówczesnej Grecji. Potwierdza to stwierdzenie Platona z *Praw* (2. 668b-c). Grube dodaje, że „ta sama idea sztuki jako naśladownictwa znajduje się u Ksenofona (*Memorabilia* 3.10.1–8) i u Arystofanesa. Ta sławna teoria jest, w zasadzie, nie tyle jego własną, ile ogólnie przyjętym poglądem, z którego Platon korzysta w różnych ujęciach dla swoich własnych celów, atakując poetów. Arystoteles wspomina ją na początku *Poetyki*, nie jako opinię, którą należy przedyskutować, ale jako pewnik, który jest podstawą jego rozważań nad tym, jak rodzaje poezji powinny się różnić w odniesieniu do natury ich naśladownictwa; rzeczy, środków i sposobów imitacji”. G.M.A. Grube, wstęp do: Aristotle, *On Poetry*..., s. XIX.

¹⁶Tamże s. 25, przyp. 4.

ewidentnie szczęśliwe zakończenie, które, jak Arystoteles emfaticznie deklarował w poprzednim rozdziale, oznacza gorszy typ tragedii; ten typ sztuki byłby więc bliższy komedii¹⁷. Stosowane są również próby innych rozwiązań. Ingram Bywater (również tłumacz *Poetyki*) doszukuje się tu nowego kryterium definiującego dramat tragiczny – istotna nie byłaby już konstrukcja fabuły, czy też oddziaływanie na emocje, ale wpływ na zmysł moralny widzów¹⁸. A jednak w tekście *Poetyki* nie ma podstaw sugerujących zmianę kryterium. Arystoteles najwyraźniej uważa szczęśliwe zakończenie za pełnoprawną możliwość.

Większość krytyków uznała za właściwe wyjście pominąć „gafę” Arystotelesa milczeniem i uznać za jedyną wartościową opinię wyrażoną w rozdziale XIII¹⁹. Jednakże wydaje się, że powodem takiej decyzji jest przede wszystkim jej zgodność z nowoczesnym pojmowaniem tragizmu jako zniszczenia pewnej wartości, przy czym, jak pisze Scheler:

Siła, która niszczy, musi *sama* przedstawiać jakąś wartość pozytywną. [...] Zjawisko tragiczności jest więc przez to uwarunkowane, że siły niszczące wyższą wartość pozytywną, mają same źródło w podmiotach wartości pozytywnych i występuje właśnie tam w najczystszej i najostrzej zarysowanej postaci, gdzie nad podmiotami równie wysokich wartości zdaje się wisieć klątwa każąca im zetrzeć się wzajemnie i zgnieść²⁰.

Jak więc odnieść się do *Ifigenii w kraju Taurów*, gdzie w ostatecznym rozrachunku żadna wartość nie zostaje zniszczona, a mimo to sztuka uzyskuje najwyższą pochwałę w rozdziale XIV, przebijając nawet *Króla Edypa*, chwalonego parę wersów wcześniej? Zastanawiał się nad tym problemem

¹⁷ Tamże, s. 28–29, przyp. 3.

¹⁸ „Kryterium, które teraz determinuje relatywną wartość tych sytuacji jest kryterium moralne”. I. Bywater, za: tamże, s. 29, przyp. 3.

¹⁹ W okresie wzmózonego zainteresowania koncepcjami Arystotelesa w latach 50. i 60. zeszłego stulecia krytyka amerykańska poświęcała temu zagadnieniu sporo uwagi, próbując uściślić kryteria formalne dramatu tragicznego. Gerald Frank Else sugerował pewne niedociągnięcia w dbałości o jednolitość definicji lub nawet „brak świadomości (ze strony samego Arystotelesa, przyp. M.K.) co do właściwego uporządkowania wydarzeń w fabule tragedii”. Omijał również problem, uznając za decydujące dla *katharsis* nie jego ulokowanie w przebiegu fabuły, lecz związki pomiędzy cierpieniem, winą tragiczną i rozpoznaniem, co dopuszczało dalszy przebieg akcji ku szczęśliwemu zakończeniu. Por. G.F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Leiden 1957, s. 390 i n. Inny znawca tematu, Anthony M. Quinton stwierdzał, że „akceptowalne i oczywiste jest, iż Arystotelesowska formuła tragedii to przedstawienie pojedynczej, logicznie powiązanej serii zdarzeń, które zawierają nieszczęście i cierpienie i kończą się katastrofą”. Por. A.M. Quinton, *Tragedy*, *Proceedings of the Aristotelian Society*, „Supplementary Volume” 1960, nr 34, cyt. za: W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton 1992, s. 71. Taką samą strategię przyjmowała Ruby Meager, (tamże), czy też Morris Weitz piszący, iż według Arystotelesa jedynym tragicznym zakończeniem jest zakończenie nieszczęśliwe. Por. M. Weitz, *The Encyclopedia of Philosophy*, New York 1967, v. VIII, s. 156.

²⁰ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, [w:] *Arystoteles, David Hume, Max Scheler. O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 60–61.

Walter Kaufmann i, podobnie jak Bywater, szukał rozwiązań w sferze reakcji widowni – nie rozdzielał ich jednak na moralne i estetyczne:

Rozważając cztery typy złożonej akcji, Arystoteles najwyżej ceni taką, która ma szczęśliwe zakończenie. Dlaczego? Ponieważ posiada wszystko: *phobos*, *eleos*, rozpoznanie, zwrot akcji, więcej niespodzianek niż akcja typu *Króla Edypa*, oraz mnóstwo dodatkowych emocji pod koniec, a więc co najmniej równie silny efekt *katharsis*; a dzięki temu wszystkiemu jest mniej szokująca, przykra²¹.

Wnioskował więc, że tragedia nie musi być sztuką, która smutno się kończy, nie powinna być „szokująca i przykra”. Na poparcie jego tezy można przypomnieć fakt, iż wiele znanych dramatów uznawanych za tragedie – nie tylko *Ifigenia wśród Taurów*, ale i *Eumenidy* Ajschylosa, *Filoktet* Sofoklesa, oraz *Alkestis*, *Ion* i *Helena* Eurypidesa – kończy się pojednaniem, a nawet powrotem z krainy zmarłych (*Alkestis*). Uważając za podstawowy cel Arystotelesa sformułowanie zasad strukturalnych oraz przeanalizowanie funkcji psychospołecznych tragedii, Kaufmann w tych właśnie kryteriach analizował problem szczęśliwego zakończenia.

O ile należy zgodzić się z tym twierdzeniem w odniesieniu do zamierzeń Arystotelesa, to nie przypisywałabym samemu zakończeniu, szczęśliwemu czy też nie, decydującego znaczenia w dramatach o takiej konstrukcji jak *Ifigenia* (do czego wróć za chwilę). Jednakże możliwość takiego rozwiązania z pewnością rzuca nieco światła na samą koncepcję tego, co tragiczne, zawartą w *Poetyce*.

W dalszej argumentacji Kaufmann – jako zwolennik braku „tragicznej wizji” u Arystotelesa – udowadnia wyższość konkluzji z rozdziału XVI nad XIII i stwierdza, że dla Arystotelesa *Ifigenia w kraju Taurów*, mimo że przypomina raczej melodramat²², jest wyższej klasy tragedią niż *Król Edyp*, ponieważ Filozof, tak jak Hegel, wołał kończyć konflikt stron pojednaniem. Niemniej i to wyjaśnienie nie jest satysfakcjonujące, ze względu na brak w *Ifigenii* wyraźnego konfliktu przeciwstawnych sił. To raczej działania Losu i bóstw zaangażowanych w sprawę ludzkie, a do tego zwykły „przypa-

²¹ W. Kaufmann, *Tragedy...*, s. 71.

²² Jest to mniemanie powszechne, ale dowodzi jedynie zmiany kryteriów w pojmowaniu tego, co tragiczne. Wybitny krytyk z grona mitografików, Gilbert Murray, uważał, że to nie tragedia w nowoczesnym rozumieniu, ale raczej romantyczna sztuka, melodramat. Murray poszukiwał w tragedii attyckiej formalnych wzorców rytuału i taki właśnie model upadku i odrodzenia proponował dla sztuk z zakończeniem, które dzisiaj traktujemy jako niejasne, „szczęśliwe”, ponieważ na nowo ustanawia harmonię i porządek rzeczy. Por. R. Sturm, *The Ancient Origin and Sense of Tragedy*, w: *Towards Tragedy, Reclaiming Hope: Literature, Theology, and Sociology in Conversation* red. P. Dandelion [i in.], Burlington 2004, s. 15.

dek”, nie mediowany w samym tekście sztuki przez siły nadprzyrodzone, wywołują komplikacje i pomagają się z nimi uporać bohaterom sztuki.

Istnieje jednak jeszcze jedno rozwiązanie, które pozwala pogodzić kilka punktów widzenia, a przy okazji potwierdza pośrednio wcześniejszą opinię dotyczącą charakteru „wiedzy tragicznej” prezentowanej w *Poetyce*²³.

Jako punkt wyjścia dla dalszych rozważań odwołam się do jeszcze jednego cytatu z książki Kaufmanna, który zakłada, że w rozdziale XIV Arystoteles zdaje sobie sprawę z tego, że do tej pory mówił:

tak, jakby wszystkie fabuły były proste, jeśli nie – uproszczone. Kiedy jednak w akcji pojawia się rozpoznanie i zwrot, nawet historia o szczęśliwym zakończeniu może wywołać, poruszając duszę *phobos* i *eleos*, a nieszczęście może wydarzyć się nie na początku i nie na końcu, *ale w środku* (podkr. moje M.K.)²⁴.

Jak wiadomo, Arystoteles poświęca cały akapit pozornie oczywistej sprawie „początku, środka i zakończenia sztuki”, co dzisiaj traktujemy jako wyraz pewnej naiwności i pozostawiamy bez komentarza²⁵. Stagiryta pisze jednak wyraźnie o *trzech* punktach, przy czym „środek” jest równie wyraźnie wyodrębniony z fabuły, jak początek i koniec. Co więcej, ów środek jest miejscem, gdzie w wypadku fabuł złożonych (Podbielski określa je mianem „zawikłanych”) następuje rozpoznanie i perypetia, czyli niespodziewany zwrot w rozwoju fabuły w kierunku przeciwnym do oczekiwanego, a jednocześnie – przeciwnym wobec dotychczasowego rozwoju akcji.

W rezultacie, wydarzenia wywołujące *katharsis* mają miejsce w środku sztuki, co pozwala na dowolność w emocjonalnym wydźwięku zakończenia – świat przedstawiony może (lecz nie jest to wymogiem) wrócić do sytuacji podobnej, jak w punkcie wyjścia, a przeciwstawne siły są w stanie spocząć

²³ Taką ewaluację można również wyprowadzić z analizy Else’a, który uznał, że dla Arystotelesa i dla współczesnych mu Greków znacznie bardziej wstrząsające i „tragiczne” było jedno poruszające wydarzenie, np. zabójstwo członka rodziny, niezależnie od tego, czy doszło do skutku, czy też nie, niż ogólna wizja ludzkiego losu jako tragicznego, niezbyt jasna dla ówczesnych odbiorców. Stąd nieustanne powroty tematu zabójstwa w rodzinie, które miało w ówczesnym pojmowaniu dalekosiężne religijne, społeczne i egzystencjalne konsekwencje. Por. G.F. Else, *Aristotle’s Poetics...*, s. 424 i n.

²⁴ W. Kaufmann, *Tragedy...*, s. 71.

²⁵ Por. Arystoteles w: *Arystoteles, David Hume, Max Scheler...*, s. 26: „Początkiem jest to, co nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym [...] występuje lub powstaje coś innego. I przeciwnie, końcem jest to, co [...] samo następuje po czymś innym [...] a po nim już nie ma niczego. Środkiem jest natomiast to, co samo następuje po czymś innym i po czym następuje coś innego. Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny się zaczynać ani kończyć w przypadkowym punkcie, *lecz stosować się do podanych tutaj zasad*.” Grube przełożył ostatnie, podkreślone przeze mnie słowa nieco inaczej: „uczynić dobry użytek z tych trzech części”. (G.M.A. Grube, wstęp do: *Aristotle, On Poetry and Style*, s. 16) Tłumaczenie Podbielskiego omija sprawę trzech równorzędnych części, więc „środek” niejako umyka uwadze polskiego czytelnika.

w harmonii pojednania. Takie użytkowanie środka dramatu jest niewątpliwie właściwe i wymaga większego kunsztu autora niż sztuka o prostej fabule.

Przyjęcie tej formy za celową i artystycznie uzasadnioną dopuszcza kolejny wniosek. Otóż w tym prowadzeniu fabuły dramatu istnieje duże prawdopodobieństwo zastosowania kompozycji chiastycznej, z paralelnym układem antytetycznych zdarzeń przed i po perypetii. Można więc założyć, że Arystoteles, dzieląc fabuły na pojedyncze (proste)²⁶ lub złożone i wiążąc konstrukcję typu „nieszczęście (i *katharsis*) w środku” z fabułą złożoną, wpisuje w jej zakres także archaiczną formę o strukturze paralelnej, chiastycznej. Jest to, odziedziczona prawdopodobnie po tradycji oralnej, tzw. kompozycja pierścieniowa²⁷, uważana za wyższą²⁸ niż formy proste, pojedyncze, linearne, czy wręcz „epizodyczne”.

Struktury chiastyczne występują najczęściej w obrębie krótkich utworów, fraz, czy nawet pojedynczych zdań, które dzięki temu momentalnie uzyskują nośność i impet samopotwierdzającej się prawdy, np. „Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”. Najczęściej przyjmują formę *a b C b a*, *a b b a*, a przy zastosowaniu inwersji – *a b C b¹ a¹*. O ile jednak, jak można przeczytać w *The Westminster Dictionary of New Testament and Early Christian Literature and Rhetorics*, małe formy były uznawane w starożytności greckiej, zastosowanie chiazmu do całych dzieł nie zostało potwierdzone przez samych autorów antycznych²⁹. A jednak krytyka współczesna zapatrauje się na ten problem nieco inaczej.

Kompozycja pierścienia budzi zainteresowanie od ponad stu lat. Jest to forma paralelizmu, w której elementy porządku wstępującego odczytywane

²⁶ W tłumaczeniach z reguły stosowane jest określenie „proste” (ang. *simple*) w rozdz. X, kiedy mowa o fabułach „prostych i złożonych”, natomiast w rozdz. XIII – „pojedyncze” (ang. *single*). Arystoteles jednak używa w obu przypadkach tego samego słowa (*haplous*), co Grube traktuje jako niedokładność lub niedbałość autora. (Tamże, s. 24, przyp. 3.) Jednak w odczytaniu, które proponuję, czyli poprzez formę pierścienia, nie byłaby to pomyłka, ale wręcz przeciwnie – zgodność z koncepcją zawartą w tekście.

²⁷ Termin nie jest zbyt fortunny, ponieważ nie precyzuje, czy mówimy o jednej koncentrycznej strukturze, czy o układzie takich struktur ułożonych w porządku wstępującym/zstępującym wokół centrum. Problem ten porusza Ben L. Hijmans w pracy *Inlaboratus et facilis; Aspects of structure in some letters of Seneca*, Leiden 1976. Hijmans sporządził również listę autorów antycznych, u których kompozycja pierścienia została zidentyfikowana: znaleźli się na niej m. in. Ajschylos i Sofokles. Por. tamże, s. 132. Tego tematu dotyczą prace: E.B. Holtsmark, *Ring compositions and the Persae of Aeschylus*, „Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies” 1970, nr 1, vol. 45; A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964 (Lesky bada konstrukcję *Antyfony*). Kompozycja pierścienia obecna jest również w dramacie *Ajaks* – zwornikiem jest tu prorocтво – Ajaks musi umrzeć, a pogrzebanie jego ciała jest niezbędne dla jego zbawienia. Por. E.P. Garrison, *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, New York, Leiden 1995, s. 49–50.

²⁸ Najbardziej wyczerpującą pracą na ten temat jest książka wybitnej uczzonej angielskiej Mary Douglas. Por. też, *Thinking in Circles*, New Haven, London 2007.

²⁹ Por. D.E. Aune, *The Westminster Dictionary of New Testament and Early Christian Literature and Rhetorics*, Louisville 2003, s. 94.

są, niejako „w poprzek” dzieła, jako odniesienia i rozszerzenia znaczeń równoległych elementów porządku zstępującego zgodnie z zasadą chiazmu jako „przecięcia”, „skrzyżowania”. Środek, czyli punkt najwyższy pierścienia, jest zaznaczony równie wyraziście jak początek i koniec, jest wobec nich co najmniej równorzędny; stanowi kulminację dzieła. Zawiera więc odniesienie do początku i końca, a jednocześnie punkt zwrotny. Ta stara formuła, mimo swojej powszechności³⁰, stwarza sporo trudności współczesnemu czytelnikowi, który najczęściej jej po prostu nie rozpoznaje. Krytycy odsłaniają ją zarówno w poezji antycznej, u Pindara³¹, Horacego, Owidiusza³² i Wergiliusza³³, jak i w tekstach starotestamentowych (*Księga Liczb*), w literaturze semickiej, rabinicznej, w literaturze staroindyjskiej, a także chińskiej (gdzie łączona jest z tradycją wróżb ze spękań paralelnie ukształtowanych części skorupy żółwia), perskiej, oraz w folklorze narodów słowiańskich.

Chiazm może nadawać formę strukturom myślowym i kształtować całe jednostki literackie [...] Tam, gdzie chiazm jest formą gramatyczną lub figurą retoryczną, jego funkcja może być czysto dekoracyjna, [...] lecz w literaturze hebrajskiej i w kulturach Wschodu, oraz [...] w literackich przestrzeniach kultury greckiej i rzymskiej chiastyczna inwersja wznosi się na znacznie wyższy i bardziej złożony poziom, stając się główną zasadą konstrukcyjną, strukturalną podstawą dzieła³⁴.

Taką właśnie formę ma również ceniona przez Arystotelesa *Iliada*, co udowadnia dokładna analiza eposu przeprowadzona przez Mary Douglas³⁵. Kompozycję pierścieniową odsłaniają także badania przedstawione przez

³⁰ Kompozycje paralelne, chiastyczne i o strukturze pierścienia występują w większości tradycji literackich; Roman Jakobson szuka podstaw tego typu myślenia w najgłębszych związkach pomiędzy funkcjonowaniem języka a pracą mózgu. Opisuje paralelizm jako: „system stałych korespondencji (odpowiedniości) w kompozycji i uporządkowaniu elementów na wielu różnych poziomach: konstrukcji syntaktycznych, gramatycznych form i kategorii, synonimów leksykalnych i całych struktur leksykalnych, a także kombinacji dźwięków i schematów prozodii. [...] Na tle tej integralnej matrycy rezultat wariacji fonicznych, gramatycznych i leksykalnych form i znaczeń jest wyjątkowo wyrazisty”. Por. R. Jakobson, *Dialogues*, 1983, s. 102, cyt. za: M. Douglas, *Thinking in Circles*, s. 5.

³¹ Odnótowuje to M. Douglas, *Thinking in Circles*, s. 1, 43; por. również: B.K. Braswell, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin, New York 1988, s. 212.

³² „Kompozycja pierścienia jest ważnym elementem organizacji narracji”, pisze o *Metamorfozach* A. M. Keith, wymieniając również innych autorów zajmujących się tym tematem: (Frankel 1945, Wilkinson 1955, Otis 1970, s. 93). Por. A.M. Keith, *A Play of Fictions, Studies in Ovid's Metamorphoses*, Book 2, Ann Arbor 1992, s. 147.

³³ Interesujące studium zarówno poezji Horacego (Ody), jak i Wergiliusza (Eklogi), odnajdując pomiędzy innymi konstrukcjami formalnymi kompozycje typu „pierścień”, zaproponowała już w roku 1861 Helena Dettmer. Por. H. Dettmer, *Horace: A Study in Structure*, G. Olms Verlag, New York, 1983.

³⁴ R. Gasche, *Reading Chiasm*, wstęp do: A. Warmiński, *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minneapolis 1987, s. xvii.

³⁵ M. Douglas, *Thinking in Circles*, s. 101–124.

Dietera Lohmanna³⁶ analizującego wewnętrzną konstrukcję mów, tworzących około czterech piątych tekstu Homera: mowy Diomedesa 6.123–43; Achillesa 24.599–620; Idomeneusa 13.446–54, itd.

Jak pisze Stephen A. Nimis, „takie wzorce powtórzeń były fundamentalnym strukturalnym mechanizmem homeryckiej narracji, kluczem do zrozumienia jego archaicznej mentalności i poetyckich intencji”³⁷.

Centrum pierścienia w eposie homeryckim (często zawierającym również wewnętrzne kompozycje pierścieniowe, jak w przypadku *Iliady* jako całości)³⁸ najczęściej jest ośrodkiem narracji, w przeciwieństwie do partii pomiędzy początkiem a centrum i centrum a zakończeniem, gdzie jest miejsce na opisy, przywołania przeszłości, opinie itd., które są ułożone na zasadzie osobnych cegiełek budujących całość. Zakończenie w stosunku do początku powinno pełnić funkcję uzupełnienia poprzez wariacje tego samego tematu, intensyfikację, korektę, chronologiczną kontynuację, lub kontrast: antyteza/teza, uszczegółowienie/uogólnienie, pytanie/odpowiedź, zakaz/nakaz, iluzja/rzeczywistość³⁹.

W pierścieniu homeryckim odpowiadające sobie punkty *a, a'* tworzące klamrę zewnętrzną, nie są oparte na paralelizmie, ale ustawione w pewnej opozycji, lub tworzą początek i koniec w opozycji do mniej lub bardziej „statycznego” centrum. Przykładowo, w mowie Achillesa elementy *a, a'* tworzą kontynuację tej samej myśli⁴⁰ – posuwają w ten sposób akcję do przodu. W innych przypadkach podstawą paralelizmu jest uzupełnienie informacji, intensyfikacja lub kontrast, jak to ma miejsce w mowie Ateny (800–813)⁴¹.

Według niektórych krytyków kompozycja pierścieniowa, służąc uwytkleniu elementu centralnego, pociąga za sobą konieczność wizualizacji struktury przestrzennej całego pierścienia, najpierw przez autora, a na-

³⁶D. Lohmann, *The 'Inner Composition' of the Speeches in the Iliad*, [w:] *Homer: German Scholarship in Translation*, red. G.M. Wright, P.V. Jones, Oxford 1997. Ten sam esej przedrukowano [w:] *Homer: Critical Assessment*, red. I.J.F. de Jong, New York 1999). Lohmann, z kolei, odwołuje się do znacznie starszych opracowań duńskiego uczonego W.A.A. van Otterla z 1948 roku, które były pierwszą analizą kompozycji typu „pierścień”. Por. tenże, *Die ringcompositie als opbouwprincipe in de epische gedichten van Homerus*, Amsterdam 1948. Dzisiaj kompozycja pierścienia uważana jest za jedną z dominujących cech stylu Homera. Por. artykuły w takich antologiach jak: *Word and Action, Essays on the Ancient Theatre*, red. B. McGregor, W. Knox, John Baltimore 1979; *Signs of Orality*, red. A. MacKay, Leiden 1999.

³⁷S.A. Nimis, *Ring-Composition and the Linearity in Homer*, [w:] *Signs of Orality*, s. 65.

³⁸„Pierścienie są ukształtowane tematycznie i odnoszą się do aktualnej sytuacji przedstawianej w dziele, która jest bezpośrednio referowana w centrum”. D. Lohmann, *The 'Inner Composition' of the Speeches...*, s. 86.

³⁹Tamże, s. 85.

⁴⁰Lohmann buduje swoją analizę, traktując każdą parę odpowiedników okalających centralną wypowiedź jako osobny pierścień, przy czym ostatni nazywa zewnętrznym. Tamże, s. 73.

⁴¹Niezwykle ciekawym przypadkiem jest mowa Nestora (23.306–348) dotycząca wyścigu rydwanów, która, jak wykazuje Lohmann, jest sama w sobie wyścigiem wokół punktu zwrotnego – kompozycja pierścienia jest więc strukturalnym naśladownictwem opisywanych wydarzeń.

stępnie przez odbiorców, co wpływa na inne niż w kompozycji prostej, linearnej, interpretowanie tekstu; odbiorca ma świadomość „drugiej strony” pierścienia, oczekuje więc określonych wydarzeń i spodziewa się konkretnego zakończenia⁴². Można też sugerować, iż forma pierścienia ma także znaczenie w perspektywie kosmologicznej; odzwierciedla idee wiecznego powrotu, czy też harmonii rzeczy. Jednakże znacznie mniej ryzykowne jest stwierdzenie, że bliskość tradycji oralnej⁴³ kształtowała jeszcze teksty spisywane, a kompozycje pierścieniowe umożliwiały sprawne recytowanie tekstu.

Wróćmy jednak do tematyki tragedii. Kompozycji pierścieniowych najchętniej używano w poezji o tonie wzniosłym, często o charakterze religijnym, ale także w retoryce i formach lżejszych. Arystoteles, ze względu na powszechność kompozycji pierścieniowej, z pewnością był z nią zaznajomiony, ale niekoniecznie świadom konieczności podkreślania jej specyfiki, na którą współczesny krytyk może łatwo wskazywać, mając do czynienia z wiekami rozwoju form literackich. Czy jednak informacje powyższe można wykorzystać przy analizie dramatu?

Posłużenie się eposem Homera mogłoby być ryzykowne, gdyby nie fakt, że zarówno Platon, jak i Arystoteles nie rozgraniczają szczegółowo poezji jako tragicznej lub nie-tragicznej w zależności od epickiej lub dramatycznej formy⁴⁴. Homer, przywoływany wielokrotnie przy omawianiu tragedii, jest uważany za mistrza tragików, a sama tragiczność okazuje się cechą takich tekstów, które są poważne w tonie, a ich szlachetni bohaterowie⁴⁵ po kolei zabierają głos na tematy podniosłe i wielkie. Ogólne zasady kompozycji również nie są warunkowane gatunkiem literackim.

Różnice pomiędzy eposem a dramatem tragicznym dotyczą nie tyle wartości treściowej, ile „środków” naśladowania oraz komentowanej przez Arystotelesa długości tekstu, która w przypadku dramatu pozwala skoncentrować emocjonalny potencjał dzieła⁴⁶. Tak więc, można zastanawiać się nad tragediami o fabule złożonej, zawierającej rozpoznanie, perypetię oraz szczęśliwe zakończenie także w odniesieniu do formy pierścieniowej.

⁴² Mary Douglas tak tłumaczy pozytywną recepcję biblijnej historii o Abrahamie i Izzaku, która również jest kompozycją pierścieniową. Por. M. Douglas, *Thinking in Circles*, s. 19–25.

⁴³ Kompozycja typu „pierścień” łączona jest również z malarstwem wazowym (czarnofigurowym) VI w. p.n.e. jako bliskim tradycji poezji śpiewanej. Por. A. Mackay, D. Harrison, S. Masters, *The Bystander at the Ringside: Ring-Composition in Early Greek Poetry and Athenian Black-Figure Vase-Painting*, [w:] *Signs of Orality...*, s. 115.

⁴⁴ Por. H. Podbielski, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław [i in.] 1989, s. 4–5, przyp. 9 do wersu 28.

⁴⁵ „Dlatego Sofokles pod pewnym względem jest tego samego rodzaju twórcą, co Homer, skoro obaj tworzą postaci szlachetne...” Arystoteles, *Poetyka*, s. 9.

⁴⁶ Tamże, s. 7.

Jako najodpowiedniejszy przykład takiej analizy proponuję wyróżnioną przez Arystotelesa *Ifigenię w kraju Taurów* Eurypidesa⁴⁷, która po wstępnym przebadaniu pod kątem kompozycji pierścienia wydaje się spełniać jej wymogi.

Początek, środek i koniec są tu wyraziście wyodrębnione, a jednocześnie powiązane ze sobą, przy czym perypetia i rozpoznanie znajdują się w punkcie centralnym. Części pomiędzy początkiem a momentem zwrotu akcji i między zwrotem akcji a zakończeniem odpowiadają sobie paralelnie, najczęściej na zasadzie teza/antyteza, pytanie/odpowiedź zgodnie z regułami chiazmu jako „skrzyżowania”. Przykładowo, sztuka zaczyna się opisem ofiary, którą ojciec Ifigenii, Agamemnon miał złożyć ze swojej córki dla ubłagania bogów o wiatr, oraz przypomnieniem, że to Artemida „już spod miecza, na stosie ofiarnym” skradła dziewczynkę, podrzucając w zamian łanie i „poprzez świetlisty eter” (wersy 27–29) wysłała ją do krainy Taurów. Temu elementowi *a* odpowiada element *a'*: dokładnie trzydzieści wersów od końca sztuki (dramat ma 1500 wersów) Atena mówi o podobnym, nadnaturalnym ocaleniu brata Ifigenii, Orestesa, dzięki któremu teraz Ifigenia powróci do kraju dzieciństwa, do Grecji, wraz z posągiem jej boskiej siostry, Artemidy.

Już cię dawniej
Zbawiłam, kiedym na wzgórzu Aresa
Równó zliczyła głosy, Orestesie (wersy 1469–1472).

Dalszy bieg sztuki ujawnia podobne pary antytetyczne. Przykładem mogą być „dwa najgwałtowniejsze wydarzenia, o których w sztuce słyszemy”⁴⁸. Pierwszym z nich jest bójka Orestesa i Pyladesa z ludźmi króla Taurów, Toasa, zakończona ujęciem obu Greków (od wersu 300). Temu elementowi *b* odpowiada perfekcyjnie usytuowane *b'*, czyli kolejna bójka Orestesa i Pyladesa z ludźmi Toasa zakończona tym razem ucieczką Greków (od wersu 1300). Element *C*, czyli centrum pierścienia, które powinno zawierać rozpoznanie i zwrot akcji, odnajdujemy dokładnie w połowie sztuki – w wersach 800–830, czyli w odległości 500 wersów od *b* i *b'* – i rze-

⁴⁷ W strukturze dramatów Eurypidesa wyróżniono już kompozycje pierścieniowe, głównie w pieśniach chóru, np. stasimony w *Hekubie*, czy w *Bachantkach* (wersy 866–876). Nie tylko w *Iliadzie*, ale i w sztukach Ajschylosa i Sofoklesa chiazmy stosowane są powszechnie w mowach. Por. E.P. Garrison, *Groaning Tears. Ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*, New York 1995; J.C. Hogan, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies – Aeschylus*, Chicago 1984. Niemniej, interpretowano także w ten sposób całe dramaty. Por. K.M. Aldrich w omówieniu *Andromachy* Eurypidesa proponuje uznać losy Andromachy wspominane na początku i przypominane na końcu sztuki za wyznacznik nadrzędnej kompozycji pierścienia. Por. K.M. Aldrich, *The Andromache of Euripides*, Lincoln 1961.

⁴⁸ J. Łanowski, wstęp do: *Ifigenia w kraju Taurów*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 235.

czywiście jest to punkt szczytowy 1500-wersowej fabuły. Grek, którego Ifigenia ma złożyć w ofierze, okazuje się w ostatnim momencie jej ukochanym bratem.

Orestes: Siostró rodzona, z krwi jednego ojca,
 Agamemnona, ty mnie nie odpychaj!
 Masz brata myśląc, żeś go utraciła...
 Ifigenia: Miły, to wszystko, tyś jest mój najdroższy!
 Jesteś, Orestie, z dalekiej ojczyzny,
 Z Argos najmiłszy!⁴⁹

Wymienione punkty wyznaczają konstrukcję a b C b¹ a¹, która poddaje się dalszym uzupełnieniom. Warto więc poddać Ifigenię w kraju *Taurów* dokładniejszej analizie, opierając ją na schemacie opracowanym przez Mary Douglas, na co niestety, nie pozwala przewidywana objętość tego tekstu. Spójrzmy więc zaledwie na jeden przykład: pierścień wewnętrzny zawarty w parodosie.

Parodos złożony jest z następujących po sobie wypowiedzi: chór/Ifigenia/chór/Ifigenia. Pierwsza kwestia chóru mówiona na wejściu służy tu jako wprowadzająca anafora skierowana najpierw do Atremidy, potem do nieobecnej jeszcze Ifigenii. Kwestia kończy się wprowadzeniem tematu świetności rodu Atrydów, przy czym istotne jest odniesienie do Agamemnona określonego jako „potomek prześwieatnych Atrydów”. Trzy następne pieśni ułożone są w formę pierścieniową, której powtarzającym się elementem jest motyw Argos i opłakiwania brata, a punktem centralnym przeciwnym wobec wprowadzenia tematu, motyw upadku świetności królów Argos, powtórzony także na końcu, w kontekście śmierci Orestesa. Paralelizm obu „połówek” pierścienia, czyli porządku wstępującego i zstępującego, ilustruje tekst, którego centrum przypada na pieśń chóru zapowiadaną jako „pieśń przeciwna” do poprzedzającej ją pieśni Ifigenii. Rolę „markerów” pełnią, jak to z reguły bywa w strukturach pierścieniowych, powtórzenia, okrzyki, itp.; w tym przypadku jest to zawołanie „ojmoj” występujące w każdej z trzech części. Początek, centrum i zakończenie zaznaczone są również odwołaniem do Argos i rodu Atrydów: a. „Potomek przesławnych Atrydów” (wers 142); C. „Królów w Argos” (wers 190); a¹. „Władcą berła w Argos, Oresta!” (wers 235). Centrum C wzmocnione jest dodatkowo przypomnieniem Atrydów: „Ojmoj, pałacu Atrydów” (wers 186), a w odległości 14 wersów od początku i od końca znajdują się dwa dodatkowe, równoległe wspomnienia Argos: „o męki Argos!” (wers 155);

⁴⁹ Eurypides, *Ifigenia w kraju Taurów*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, s. 278.

„nie opiewam Hery w Argos” (wers 209). W tym ostatnim przypadku Ifigenia nie opiewa Hery, lecz „zabitego brata”, o czym wspomina również na początku pierwszej pieśni. Spójrzmy jeszcze na stanowiącą centrum większego pierścienia pieśń chóru, która również ma budowę chiastyczną:

Chór:

P. Przeciwną pieśń w odpowiedzi,

a. Barbarzyński odgłos azjatyckich hymnów

Pani mojej zaśpiewam,

b. Melodię trenów

Nuconą w pieśniach dla zmarłych –

Hades oddzwieczał hymnem dalekim od nut peanu!

c. Ojmoj, pałacu Atrydów!

d. Zgaś blask beret, ojmoj!

Promień domów ojcowskich

e. I rząd szczęśliwych

C. Królów w Argos!

e¹ Męka za męką przychodzi,

Zawróciły skrzydlate klacze,

d¹ Zmieniło miejsce, z siedziby swej znikło

c¹ Oko święte świtu,

Słońce. Jedno szło tak za drugim –

Przez złote jagnię dla domu cierpienie,

b¹ Krew za krwią idzie i jęk za jękiem,

Odkąd za nigdyś zabitych

Tantalidów nadeszła kara

a¹ Na dom. Śpieszy niezmordowane bóstwo

K. Przeciw tobie⁵⁰.

Jeśli jednak *Ifigenia w kraju Taurów* jako reprezentująca najlepszy typ fabuły tragedii, jest kompozycją chiastyczną, harmonijną strukturą pierścieniową wyposażoną w szczęśliwe zakończenie implikujące sinusoidę „życie–śmierć–życie”, w której życie zwycięża, w jaki sposób wpływa to na naszą współczesną ewaluację Arystotelesowskiego rozumienia tego, co tragiczne, na znaczenie i funkcję *katharsis*?

Do *katharsis* odwołujemy się, oglądając tragedie greckie przez ponad dwa i pół tysiąca lat, mimo zmieniających się wzorców emocjonalnych i różnic kontekstu kultury. Jak wiadomo, sam termin, sugerujący „oczyszczenie”, „uwolnienie”, łączony jest z terminologią medyczną lub związany

⁵⁰ Eurypides, *Ifigenia...*, wersy 178–202, s. 250.

z działaniami rytualnymi, którym człowiek poddaje się jedynie w określonych, wyłączonych z codziennej krzątaniny momentach życia⁵¹. Richard Janko, opierając się także na rzadko dzisiaj przywoływanych fragmentach *On Poets*, mówi w tym kontekście o homeopatycznym działaniu sztuki; *katharsis* odnosi się wyłącznie do przedstawienia, nie do rzeczywistości jako takiej⁵². Mimo różnic, większość współczesnych interpretacji *katharsis* skupia się na dwóch koncepcjach: „uwalniania”, czy też pozbywania się nadmiernych emocji⁵³, oraz „edukacji emocjonalnej”⁵⁴. Obie koncepcje szukają efektu *katharsis* w ostatecznym zharmonizowaniu psychiki⁵⁵, co wbrew naszym przyzwyczajeniom znacznie lepiej odnajduje swoją realizację w *Ifigenii w kraju Taurów*, niż chociażby w tak cenionym na przestrzeni ostatnich stu lat *Królu Edypie*. A jeśli według Arystotelesa, to *Ifigenia* spełnia warunki najlepszego typu fabuły, może nie powinniśmy „kolonizować” dziejów Edypa w poszukiwaniu „tragicznej wizji”?

Wszak Arystotelesowskie *katharsis* zakłada jeszcze współzależne istnienie człowieka z większą Całością; w ostatecznym rozrachunku to, co złe, okazuje się także podstawą przyszłego dobra, podobnie jak wielka tragedia Edypa pomogła dwukrotnie ocalić Teby. Warto pamiętać, iż niewiele wcześniej, jak pisze Lawrence Hatab, „dzięki elementowi wiary straszliwa siła Dionizosa stawiała się integralną częścią samoświadomości Greków i ich obrazu świata, tak że rzeczy postrzegane jako negatywne były włączone w porządek jako część świętej matrycy”⁵⁶. Ta postawa daleka jest od koncepcji Dobra i Zła, jakie z perspektywy dwóch tysięcy lat chrześcijaństwa i długiej tradycji zachodniej filozofii skłonni jesteśmy rzutować w przeszłość. Akceptacja świata w jego złożoności okazuje się warunkiem wolności, której nadaremnie poszukiwać będą przyszłe generacje.

W Grecji znajdujemy zarówno tragedię, tę formę sztuki, w której jest powiedziane, iż ludzkie życie jest płynną niespójnością w konfrontacji z cię-

⁵¹ Odwołanie do medycznej terminologii podkreśla funkcjonalny charakter pojęcia, ponieważ *katharsis* doświadczają nie tylko widzowie tragedii, ale również odbiorcy epiki i komedii. W komedii *katharsis* uzyskiwane jest poprzez śmiech, w tragedii i w epice przez litość i trwogę.

⁵² R. Janko, *Glossary do: Aristotle, Poetics with the 'Tractatus Coislinianus', Reconstruction of 'Poetics II', and the fragments of the 'On Poets'*, red., tłum. R. Janko, Indianapolis 1987, s. 200.

⁵³ Por. J. Lear, *Katharsis*, [w:] *Essays on Aristotle's Poetics*, red. A. Rorty, Princeton 1992, s. 315. Lear szuka jednak w procesie *katharsis* także znaczeń wykraczających poza fizjologiczne „oczyszczenie”.

⁵⁴ R. Janko, *Glossary*, s. 200.

⁵⁵ W polskim tłumaczeniu „tragedia jest to [...] przedstawienie w formie dramatycznej [...], które przez wzbudzenie uczuć litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć. Za: Arystoteles, *Poetyka*, s. 17. Tłumacz angielski (Grube) ujmuje to inaczej: „Tragedia [...] poprzez litość i lęk osiąga oczyszczenie tych uczuć”; cyt. za: W. Kaufmann, *Tragedy...*, s. 32.

⁵⁶ L.J. Hatab, *Myth and Philosophy. A Contest of Truths*, La Salle Illinois 1990, s. 118.

żarem przeznaczenia, ale także ów pęd ku filozofii, która poszukuje dróg, by ustabilizować tę płynność ludzkiego życia, asymilując i udomawiając podstawowe roszczenia sztuki tragicznej. Współistnienie tych dwóch form samo w sobie jest sprzecznością, która definiuje najwyższe osiągnięcia greckiej kultury. To, że kolejne epoki pochylają się nad próbami rozwiązania tej sprzeczności, jest jednym z powodów, które odgradzają je od wrażliwości obecnej u Greków⁵⁷.

Wolność w oglądzie świata umożliwia rozpięcie instrumentarium poznawczego człowieka pomiędzy biegunami tragedii i filozofii, wiedzy płynącej z intensywności doświadczania *praksis* i sięgania umysłem ku idealnym poziomom Bytu. Ta rozległość perspektywy podbudowana jest starożytną tradycją pojmowania sposobu filozofowania jako sposobu życia, a sposobu życia jako elementu troski o to, co nazywano *paideia*⁵⁸.

Tragizm jako idea, jako wizja, nie mieści się w tym kontekście.

W ujęciu Arystotelesa nie istnieje więc jeszcze problematyka tragizmu. To, co tragiczne nie sięga ontologii, nie jest związane z zagubieniem i alienacją jednostki, krzykiem istnienia, który znamy z filozofii egzystencji, fatalnym otwarciem na chaos i przypadek; jest raczej nieustannym zawiązywaniem tragicznych „węzłów”, które człowiek zmuszony jest rozplątywać, stawiając czoła własnej niedoskonałości i niedoskonałości świata. Owa dzielność, cnota wytrwania, o której mówi Ricoeur, pozwala na konfrontację ze światem, ale nie pozwala go zanegować, nie pozwala również podmiotowi „wychylić się” poza niego. Heidegger w swoim *Liście o humanizmie* (1946) wskazuje na znaczenie tragedii jako schronienia dla greckiego *ethos*, rozumianego bardziej pierwotnie niż Arystotelesowska koncepcja etyczności – jako miejsce pomieszkiwania, miejsce życia – a więc tym samym miejsce odkrywania prawdy „bycia” w świecie⁵⁹.

Współczesne potraktowanie tragedii w ujęciu Arystotelesa jako doświadczenia tej prawdy potwierdza cytowany przez Iwonę Lorenc Jacques Taminiaux: „Teatr tragiczny Arystotelesa [...] jest apofantycznym miejscem odświeżenia ludzkich działań i ludzkich spraw, od których odwrócił się Platon, by kontemplować *ontos on*”⁶⁰. Założenie, że to działanie ludzkie i dzieje rzeczy, a nie bohater, stanowią istotę tragedii, to jednocześnie akceptacja

⁵⁷ D.J. Schmidt, *On Germans...*, s. 274.

⁵⁸ Por. P. Hadot, *Czym jest filozofia starożytna?* tłum. P. Domański, Warszawa 2000, s. 36. Dokładne opracowanie tematu w odniesieniu do Grecji do końca V w. p.n.e.; por. W. Jaeger, *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, tłum. M. Plezia, Warszawa 1962.

⁵⁹ W. McNeill, A 'Scarcely Pondered Word'. *The Place of Tragedy: Heidegger, Sophocles, Aristotle*, [w:] *Philosophy and Tragedy*, red. M. de Beistegui, S. Sparks, New York 2000, s. 169.

⁶⁰ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 31.

złożonej dynamiki świata, którego jest on częścią, pomimo pułapek Losu i czyhającej nań zagłady.

Uporządkowanie kompozycji pierścieniowej podkreśla ów afirmujący stosunek do rzeczywistości, uchylając furtkę do tych cech tragiczności greckiej, które skłonni jesteśmy pomijać, żyjąc „w ciągłym nie-dokończeniu”⁶¹. Przedstawienie wydarzeń wywołujących litość i trwogę włączone w porządek ludzkiej *praksis* pozwala, paradoksalnie, na odzyskanie autentycznej harmonii uczuć, a śmierć i cierpienie nie niweczą możliwości szczęśliwego zakończenia spraw. Podnoszone podobieństwo eposu homeryckiego i tragedii pozwala przypuszczać, że dla autora *Poetyki* również dramat tragiczny przynosił przede wszystkim „zachwyt nad istnieniem”⁶².

Maria Korusiewicz

Iphigenia in the Ring; the puzzle of the “happy ending” of tragic drama from the Aristotelian perspective

The paper examines the possibility of solving the famous „puzzle” of the XIV chapter of Aristotle’s *Poetics*: the idea of „happy ending” plots as most apt to evoke tragic emotions and evaluated as „the best type,” ranked higher than *Oedipus Tyrannus*. The subject of Author’s analysis is *Iphigenia in Tauris*, the only existing tragedy out of the three discussed by Aristotle. Multidimensional reflection on the play and its cultural, philosophical and literary contexts reveals the hidden structure of the texts: the old form of „ring composition” found also in other works of Antiquity, i.e. in Homer. The possibility of placing the cathartic effect in the middle of the play, clearly presented by both Euripides and Aristotle, allows for the alternative interpretation of the Greek idea of the „tragic”, still permeated with delight in existence and far from so-called „tragic vision” of the world, developed centuries later in contemporary existential philosophy.

⁶¹ Pełny cytat, dotyczący człowieka jako egzystencji tragicznej: „W ciągłym niedokończeniu, już to z racji czyhającej (na nas) nicości, wyobcowania, wolności wyboru, niespełnionego pragnienia autentyczności, rozbitej relacji z Innymi, ‘niewiadomej’ śmierci, bądź sprzeczności nihilizmu”. J.A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności*, Kęty 2007, s. 32.

⁶² E. Auerbach, *Odysseus’ Scar*, [w:] *Mimesis*, Princeton 1953, s. 13.