

CEZARY ZALEWSKI

(Kraków)

**ANATOMIE TRAGICZNOŚCI.
ELEMENTY ESTETYKI HENRYKA ELZENBERGA
I JÓZEFA TISCHNERA**

Celem niniejszego artykułu jest analiza pojęcia tragiczności oraz koncepcji katharsis w pracach estetycznych Henryka Elzenberga i Józefa Tischnera. Uzasadnieniem takiego zestawienia jest nie tylko obecność wspomnianych kategorii w refleksji obu filozofów, ale pewne pokrewieństwo w zakresie perspektywy badawczej. Obaj bowiem swoje dociekania oparli na wnikliwym doświadczeniu literackim, podkreślając nierozzerwalny związek tragiczności i tragedii. Obaj też ujmują te zjawiska z punktu widzenia zasadniczo etycznego, zatem nie zamykają dociekań w obrębie czystej estetyki. Obaj wreszcie nie umieszczają tych problemów w centrum swoich rozważań, dlatego są one nader rozproszone i, w konsekwencji, trudne do rekonstrukcji. Zarazem jednak prace obu filozofów wyznaczają symboliczny początek i koniec (choć nie w sensie finalnym) nowoczesnego dyskursu estetyki polskiej, która podejmuje wspomniane zagadnienia. Zestawienie takie umożliwi więc, jak sądzę, uchwycenie zasadniczych przemian, jakim dyskurs ów podlegał.

FORMUŁY TRAGIZMU HENRYKA ELZENBERGA

Gęsty, skondensowany opis tragizmu, jaki zawiera niepublikowany szkic Elzenberga, staje się klarowny dopiero przy uwzględnieniu marginalnej, nawiasowej uwagi, jaka pojawia się niemal na zakończenie. Autor stwierdza w niej istnienie wielu formuł tragizmu, spośród których wymienia dwie podstawowe (ontologiczną i etyczną), a ich zbież-

ność czy przekładalność dowodzi, że samo zjawisko jest obiektywne oraz jednorodne. Zarazem jednak filozof konstatuje, że pierwszy z tych opisów jest pierwotny (istotny), a drugi – nie tylko wtórny, ale i naznaczony subiektywizmem. Wszelako właśnie ta druga perspektywa okazuje się w owym szkicu (i nie tylko) dominująca, podczas gdy pierwsza zostaje zaledwie zarysowana.

FORMUŁA ONTOLOGICZNA

Definicja tragizmu w kategoriach ontologii pojawia się u Elzenberga w zapiskach dużo późniejszych. W *Kłopotie z istnieniem* autor stwierdza bowiem, iż:

[...] sama struktura rzeczywistości, w samym rdzeniu swym, jest tragiczna; że rysa tragiczna idzie przez świat w całej jego pełni i głębi. A wobec tego bohaterowie tragiczni budzą współzucie i grożą nie dlatego, że popełnili błąd (to może zachodzić również, ale będzie to wierzchnia warstwa zjawiska), tylko dlatego, że na ich losie uwidacznia się tragizm bytu w ogóle, bytowi i życiu ludzkiemu i wszystkim ludzkim sprawom konsubstancjalny¹.

Tragizm jest więc nieusuwalnym składnikiem bytu jako takiego. Filozof natychmiast wskazuje na antropologiczne konsekwencje tej tezy: tragiczna jest zarówno istota człowieka, jak również jego istnienie, którego przejawem są rozmaite (i nie tylko poznawcze) przedsięwzięcia.

Powyższa dystynkcja wydaje się zbyt scholastyczna, ale w koncepcji Elzenberga odgrywa pewną rolę. Okazuje się bowiem, iż konkretyzacja formuły ontologicznej podlega dwustronnej prezentacji, która pozostaje oparta na różnicy między istotą a istnieniem. Pierwotna definicja jest zatem następująca:

Tragizm: ograniczenie nieskończoności.

[...]

Dana jest nieskończoność – istoty żyjące – a więc nieskończone dążenie. I naraz naznaczamy jej kres; granicę; stawiamy zapórę; nic dalej².

Istotą tragizmu jest więc kolizja czy konfrontacja, która wszakże nie zakłada stanu dialektycznej równowagi, ale prowadzi do radykalnej dysproporcji, a nawet supremacji. Mechanizm ten uzyskuje podwójną

¹ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1994, s. 368 (13 X 1951).

² H. Elzenberg, *Tragizm*. [w:] *Pisma estetyczne*, oprac. L. Hostyński, Lublin 1999, s. 252–253. Cytaty uwzględniają poprawki, jakie do tej edycji rękopisu zgłosił Bogusław Wolniewicz (por. B. Wolniewicz, *Sprostowania do tekstu Elzenberga o tragizmie*, „Edukacja Filozoficzna” 2000, vol. 30, s. 349–354).

eksplikację w zależności od tego, czy zostaje on zupełnie zinterioryzowany, czy też zakłada międzypodmiotową interakcję.

Rozważania Elzenbega raczej zakładają dominację pierwszej sytuacji. Jeżeli bowiem istota człowieczeństwa polega na posiadaniu nieskończonego pragnienia, to ono *ex definitione* nigdy nie zostanie zrealizowane. Dlatego filozof podkreśla, że obecność zewnętrznej przeszkody nie jest konieczna (choć pozostaje niewykluczona), aby tragizm ludzkiego bytu został ujawniony. Tkwi on w samej niemożliwości urzeczywistnienia absolutnego dążenia przez skończony, skazany na wyzerpanie, podmiot.

Interpretacja tej formuły pozostaje uzależniona od sensu, jaki zostaje przyjęty dla owego „nieskończonego dążenia”. Niestety, Elzenberg poprzestał na tym lakonicznym określeniu, chociaż podał też jego egzemplifikacje. Pierwsza dotyczy dzieł malarskich mistrza włoskiego renesansu:

Im bardziej (jak u Michała Anioła) istota skończona przeżywa poza siebie, tym bardziej tylko, tym wściekłym wysiłkiem, uwypukla właśnie swoje cechy jako istoty skończonej, swoją określoność i formę (czysto fizycznie i plastycznie: napięcie mięśni w postaci Michała Anioła) – i ta wewnętrzna sprzeczność jest nowym pierwiastkiem tragizmu; a raczej przez nią dopiero zasadniczy tragizm bytu się ujawnia³.

Drugi przykład znajduje się w *Kłopot z istnieniem* (z analogicznego okresu, w którym powstał szkic *Tragizm*), gdzie autor snuje refleksje dotyczące helleńskich posągów:

Rzeźby greckie, te – pogodnie lub majestatycznie – najspokojniejsze, przedstawiają bogów i ludzi w takim jakimś stanie spokoju, w którym czuć ową nieubłaganą, ostateczną indywidualizację; i to jest tragiczne. Ten tragizm, to nieodwołalność: jesteś, czym jesteś, nie jest ci dana żadna możliwość odrodzenia, przeobrażenia; spokój posągów greckich to spokój tego „raz na zawsze”, i z tej może racji miewa się czasem poczucie, jakby sztuka ta odsłaniała jakąś jednak głębię metafizyczną⁴.

Różnica między antyczną i renesansową ekspresją tragizmu polega na odmiennych postawach wobec podstawowego problemu. Jednakże zarówno projekty skrajnego wyrzeczenia, jak i radykalnej transcencji okazują się zbieżne. Niezależnie bowiem od tego, czy realizacja zamiaru zostanie zaniechana *a priori* czy *a posteriori* – skutek będzie identyczny. Ludzki byt ujawnia swą tragiczność właśnie wtedy, kiedy odebrana mu zostaje możliwość przekroczenia samego siebie. Elzen-

³ Tamże, s. 257.

⁴ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, s. 76 (10 I 1913); por. tenże, *Tragizm*, s. 255.

berg pokazuje więc antropologiczny wymiar fundamentalnej dla ontologii zasady tożsamości: jeśli „a” jest „a”, to „a” jest nieodwołalnie zadekretowanym bytem, i nigdy nie będzie już kimś innym. Wszelako ów „innobyt” nie należy do tego samego poziomu: nieosiągalny cel polega na tym właśnie, że skończona istota pragnie stać się bytem nieskończonym, absolutnym.

Te egzemplifikacje zakładają symbolizm, zgodnie z którym określony i jednoznaczny charakter ciała odzwierciedla tragizm bytu. Ale formuła ontologiczna posiada jeszcze jedno przybliżenie, w którym rolę – tym razem niezbędnej – przeszkody pełni sfera somatyczna. Dzięki niej właśnie (bezpośrednio czy pośrednio) następuje ograniczenie ludzkiej nieskończoności dokonujące się poprzez cierpienie, a zwłaszcza śmierć.

Kolizja, w wyniku której podmiot ulega zagładzie, pozwala, po pierwsze, na autopercepcję własnej siły, czy też ducha. W innych okolicznościach, jak podkreśla Elzenberg, owa nieskończoność jest poza jakakolwiek intuicją. Ponadto, po drugie, sytuacja ta pozwala na kształtowanie – czy indywidualizowanie – tego, co w istocie ludzkiej pozostaje niewyraźne, niedookreślone. Po trzecie, pierwiastek ów uzyskuje dość paradoksalny status:

Odczuwam tragizm jeszcze tak, że wobec zagłady lub cierpienia siła nasza czuje swoją skończoność w czasie i zakresie działania, jest jakby zepchnięta w siebie, ku własnemu środkowi – a jednocześnie czuje swą nieskończoność, jako źródło nieskończonych możliwości⁵.

Tragizm jest zatem intensyfikacją interioryzacji: zagrożony podmiot wycofuje się ze sfery *praxis*, która staje się czystą potencjalnością. Dzięki temu pojawia się nie tylko autopercepcja, ale wręcz autokontemplacja, pogłębiająca owo poczucie nieskończoności w skończoności.

Obie konkretyzacje formuły ontologicznej nie wydają się równoważne, ponieważ pierwsza uznaje akcydentalną, a druga konieczną naturę przeszkody (zapory). Oznacza to, iż tragizm wynikający z niemożności osiągnięcia absolutnego bytu jest nieusuwalny, podczas gdy ten, który polega na doświadczaniu siebie w sytuacji ostatecznego zagrożenia, jest niekonieczny, możliwy do uniknięcia. Tragizm ludzkiego bytu polega zatem na tym, iż nigdy nie stanie się on boski, a niekiedy – okaże się tylko i wyłącznie sobą.

⁵ Tamże, s. 251.

FORMUŁA ETYCZNA

Jakkolwiek porządek istnienia także należy do ontologii, Elzenberg nie dokonuje jego opisu za pomocą specyfikacji ontycznej, ale – moralnej. Tragizm ludzkiego działania zostaje więc ujęty w kategoriach konieczności, winy czy wewnętrznego rozdarcia. Perspektywa taka prowadzi do eliminacji pierwiastka estetycznego, ale sama dominacja aspektu etycznego bywa rozmaicie konkretyzowana.

Ezleberg wychodzi zatem z założenia, zgodnie z którym tragizm polega albo na zagładzie, albo na nieistnieniu obiektywnych wartości. Jeśli tak, to podmiot musi być wolny, gdyż w innym wypadku nie będzie w stanie dokonać aksjologicznego wyboru. Jest to więc negatywne rozumienie wolności (tzw. „wolność od”), które zakłada autonomię względem takich mechanizmów jak instynkt, pożądanie, odruch bezwarunkowy. Wszelako podjąwszy etyczną decyzję, podmiot staje się jej zakładnikiem. Zostaje bowiem podporządkowany funkcjonowaniu logiki wartości, na którą nie ma jakiegokolwiek wpływu. Dlatego:

Ze stanowiska tej wolności i konieczności tragicznym jest człowiek, który wybił się z pierwszej sfery konieczności, a rozbija się o drugą. W ten sposób zaprzeczenie wolności, po postawieniu jej jako możliwej i rzekomo już urzeczywistnionej, leży w istocie tragizmu⁶.

Filozof zakłada więc, iż od wartości – i ich konfiguracji – podmiot w pewnym momencie nie potrafi się już wyzwolić, gdyż to niewzruszona wierność zasadom definiuje jego człowieczeństwo. Jeśli nieprzymuszony wybór w obrębie aksjologii okaże się „niewłaściwy”, wówczas osoba zostaje skazana na zagładę, bez czego nie istnieje sytuacja tragiczna. W analogiczny sposób przedstawiona zostaje kwestia winy. Bohater musi być – zasadniczo, jak podkreśla Elzenberg – niewinny, gdyż w przeciwnym wypadku jego klęska byłaby uzasadniona (i nietragiczna). Dlatego tym, co do niej doprowadzi, jest ułomność bohatera.

Niedoskonałość ta – stwierdza autor – leży w pierwiastku słabości, niemocy, „instynktów” itd., które pod pewnym kątem widziane, i to właśnie pod kątem filozoficznym, stanowią własnie istotną, immanentną niemoralność [...]. Każdy zaś człowiek, będąc skończonym, jest niedoskonałym i grzesznym⁷.

Z dalszych refleksji wynika, że słabość natury ludzkiej jest nieunikniona i nieodwołalna, a bohater, jeśli aspiruje do tragizmu, musi po-

⁶ Tamże, s. 258.

⁷ Tamże, s. 260.

siadać w tym względzie wysoką samoświadomość. Nie padają jednak określenia doprecyzowujące kwestię samej niedoskonałości. Wydaje się, iż Elzenberg pojmuje ją jako niezdolność do pełnego zaangażowania po stronie wybranej wartości. Słabość, brak skutecznego działania wynikają stąd, iż sfera emocjonalna (owe instynkty) nie została absolutnie podporządkowana decyzyjnemu aktowi⁸. Dlatego filozof stwierdza, iż najczęstszym przejawem tejże niedoskonałości jest zwątpienie, jakie opanowuje postać. Tragizm w obrębie aksjologicznym polega bowiem na tym, iż znika hierarchia między wartościami, tak iż każda z nich – dla każdego bohatera – jest dobra, ale nie lepsza od innej. W tej sytuacji wyselekcjonowana wartość generuje ambiwalentne (czy paraliżujące) nastawienie, stając się obiektem równoczesnej akceptacji i powątpienia. Dlatego, jak podkreśla filozof, bohater działający wyłącznie pod wpływem niekwestionowanego przezeń obowiązku nie jest tragiczny. Dysponuje on zasadniczą pewnością, jaka wynika z faktu, iż funkcjonuje wyłącznie w obrębie struktur zbiorowych (takich jak naród, państwo), które pozbawiają go własnej, indywidualnej inicjatywy. Postać tragiczna musi więc być zagubiona, wątpiąca o swoich racjach, a zarazem „prywatna”, skazana tylko na siebie.

Paradoks tej koncepcji polega na tym, iż ów niedoskonały podmiot powinien popełnić czyn nieetyczny, który spowoduje „winę”. Polega ona albo na bezpośrednim zniszczeniu czy sprofanowaniu jakiejś wartości, albo na złamaniu reguł prawa, które dana wartość sankcjonuje. Wszelako pierwsza sytuacja już sama w sobie jest tragiczna, druga natomiast generuje dopiero warunek wstępny, ponieważ tragizm pojawi się tu wtedy, gdy taka wina zostanie odpowiednio (i sprawiedliwie) ukarana.

KATHARSIS

Refleksja filozofa uzależnia doświadczenie kataryczne od mechanizmów kierujących doznaniem samego tragizmu. Ich funkcjonowanie przebiega dwutorowo, angażując zarówno tego, kto działa (tj. bohatera),

⁸ Za taką interpretacją przemawia również słynny esej Elzengerga pt. *Brutus czyli przekleństwo cnoty*. Analiza szekspirowskiej tragedii prowadzi do następującego wniosku: „nie myślcie, by nie wiedzieć jak niewzruszone przekonanie o moralnej słuszności czy nawet o bezwzględnie pożytecznym charakterze waszych poczynań, by jakiegokolwiek „racje” etyczne, by najtęższa posłuszna im wola mogły wam, jako motor działania, zastąpić żywioł, namiętność, przyrodzoną ekspansywność zdobywczą, agresywnej osobowości” (H. Elzenberg, *Brutus czyli przekleństwo cnoty* [w:] *Z filozofii kultury*, Kraków 1991, s. 166–167).

jak i tego, kto z dystansu obserwuje te poczynania (tj. widza, ewentualnie czytelnika). Optymalna sytuacja polega na zaistnieniu owego przeżycia po obu stronach; i tylko wtedy, jak *implicite* lub *explicitie* Elzenberg przyznaje, pojawia się także moment katharsis. Jest on natomiast zupełnie nieobecny w okolicznościach, które zakładają wyłącznie jednostronne – tj. zewnętrzne – występowanie podstawowej kategorii. Wydaje się, iż powodem takiego rozwiązania jest zbyt abstrakcyjna istota owego tragizmu: jeśli bowiem doznaje go tylko widz, to jego właściwym „obiektem” nie są konkretne działania bohatera, ale wyrażająca się w nich natura ludzka jako taka.

Wstępnym warunkiem katharsis jest dynamiczna zmiana horyzontów: początkowo tragizm jest doświadczeniem tylko obserwatora, ale rozwój dramatycznej fabuły przynosi bohaterowi autorozpoznanie tragizmu i jego konsekwencji. W efekcie tego przemieszczenia:

[...] odczuwamy wtedy wielkość człowieka, który jest zdolny do odczuć swój własny tragizm, i tragizm oddala się jakby od nas, zostaje przedzielony czym innym, widzimy go już tylko poprzez nowego rodzaju wielkość bohatera; jest to naturalny sposób zakończenia tragedii, jednocześnie podniosłego, a jednocześnie stanowiącego naturalne przejście między silnym przed chwilą wstrząśnieniem tragicznym a stanem normalnym, w którym przecucie tragizmu zstępuje do głębi podświadomości⁹.

Elzenberg zatem zakłada, że odczucie tragizmu wiąże się z jego akceptacją. Dopiero postać, która zna swoje położenie i zgadza się z nim, jest w stanie wzbudzić podziw czy fascynację u widza. Reakcja ta (o charakterze intuicyjnym, przed-racjonalnym) jest tym silniejsza, im wyraźniej odbiorca doznaje uwolnienia: ciężar tragizmu spoczywa teraz wyłącznie na bohaterze, natomiast obserwator zostaje dzięki temu wyzwolony z własnych „wstrząsów”, których dotąd doznawał.

Ten mechanizm pobudzania a następnie eliminowania stanów emocjonalnych należy do istoty katharsis. Już w *Kłopotie z istnieniem* Elzenberg utożsamiał funkcję doznań estetycznych z takim przeżyciem:

[...] sztuka jest właśnie sposobem rozwinięcia władz życiowych bez pragnień i bez cierpienia; nawet smutne wzruszenia, których (np. w teatrze) przez nią doznajemy, są nam przyjemne. Doskonałej ataraksji dusza człowieka osiągnąć nie zdoła: to wymaga zbyt wielkiego wysiłku; ale sztuka daje ujęcie jego wzruszeniom i ułatwia mu utrzymanie ataraksji w życiu realnym.

Tutaj mogłaby znaleźć miejsce *katharsis* Arystotelesa¹⁰.

⁹ H. Elzenberg, *Tragizm*, s. 262.

¹⁰ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, s. 20 (6 XII 1907).

Następna notatka¹¹, która dopowiada tę kwestię, pozwala na wniosek, zgodnie z którym sztuka – a tragedia w szczególności – jest dla Elzenberga zarazem przyjemna i pożyteczna. Przyjemna – ponieważ w trakcie jej percepcji widz doznaje sztucznej symulacji o niespotykanym gdzie indziej natężeniu; pożyteczna – gdyż finał tragedii zupełnie usuwa ten chaos pragnień i cierpień, dzięki czemu realna egzystencja uzyskuje (przynajmniej w pewnym wymiarze) lepszą jakość. Dziesięć lat później autor dopowie, że katharsis prowadzi nie tylko do stoickiej ataraksji, ale jest genezą wszelkiego wyboru wartości: emocjonalna pustka domaga się bowiem jakiejś kontynuacji, dlatego oswobodzony podmiot stawia sobie kolejny, tym razem bardziej doniosły, wyższy cel¹².

Ta nader spójna koncepcja katharsis jako oczyszczenia opatrzona zostaje zastrzeżeniem, które pojawia się w późnych zapiskach filozofa. W 1958 roku w *Kłopotcie z istnieniem* zostaje zapisany następujący tekst:

Z tragedią to jest dziwna sprawa.
Ten, który patrzy, sam bez trwogi,
Porwany, drżący, król tych cieni,
Lzy błogie lejąc, jest szczęśliwy.

Lecz ten, co cierpi tam, w tym świecie
Strasliwym, na tych deskach grozy,
Ten skąd łzy weźmie? Cóż mu drama?
„Ratunku!” woła. Nikt nie słyszy¹³.

Próba ta ma charakter liryczny, niemniej – podobnie jak w przypadku innych wierszy Elzenberga – należy w tym przypadku abstrahować od literackiej formy, koncertując się na wątkach tematycznych¹⁴. Zasadniczą treścią utworu jest bowiem rozłączna relacja między doświadczeniem tragizmu i katharsis. Przekonanie takie jest koherentne z wcześniejszym ujęciem, jednakże wyłącznie w zakresie dotyczącym perspektywy widza. Odbiorca istotnie wyzbywa się poczucia tragizmu (sam jest „bez trwogi”) i dzięki temu następuje fascynacja, a następnie oczyszczenie oraz uspokojenie.

Wszelako tym razem filozof dopowiada to, co zostało przemilczone: dla bohatera nie ma katharsis – jest tylko doświadczenie własnego

¹¹ Por. tamże, s. 21 (8 XII 1907).

¹² Por. tamże, s. 105 (16 III 1917).

¹³ Tamże, s. 439 (7 I 1958).

¹⁴ Por. M. Strzyżewski, *Henryk Elzenberg i literatura*, Toruń 2004, s. 79, 83.

bólu, które w żaden sposób nie podlega minimalizacji czy redukcji. Niemożliwy do oczyszczenia tragizm okazuje się również nieakceptowalny, dlatego jedyną reakcją postaci jest (bezsukteczne zresztą) wołanie o pomoc, będące ukrytą formą protestu.

Kontaminacja tych dwóch, dotąd szczerlnie separowanych, perspektyw jest znacząca. „Dziwna sprawa” z tragedią polega zatem na tym, iż jej poprawne funkcjonowanie wymaga drastycznego okrucieństwa. Widzom jest ono potrzebne, dlatego zostaje uzasadnione, natomiast bohater nie znajduje dla niego żadnej sankcji. Ów brak przyzwolenia sugeruje, jak sądzę, barbarzyński, wręcz nie-moralny charakter samej katharsis.

TRAGIZM I JEGO BOHATER W UJĘCIU JÓZEFA TISCHNERA

Tischner wychodzi z założenia, zgodnie z którym tragedia jest pewną modalnością dramatu, czyli fundamentalnego wydarzenia (lub wydarzeń), jakim jest spotkanie z innym. Specyfika tego „faktu” polega na jego etycznym charakterze, w którym kluczową rolę odgrywa dobro i zło. Przy tak określonych warunkach podstawowa definicja jest następująca:

Istotę tragedii stanowi zwycięstwo zła nad dobrem. [...] Tragiczny spłot wydarzeń tym się charakteryzuje, iż zło, zamiast zginąć – tryumfuje. [...] Tragedia kończy się wydarzeniem, w którym dobro ukazuje swoją bezsiłę w sporze ze złem¹⁵.

Konflikt tragiczny jest więc walką wyłącznie między przeciwstawnymi wartościami. Tischner polemizuje z przeciwnym poglądem, twierdząc, iż starcie dobra z dobrem jest niemożliwe, o ile nie przyjmie się istnienia nadrzędnego sprawcy (np. fatum, demon), który zaaranżuje tego typu sytuację. Żeby jednak uniknąć metafizycznej determinacji, trzeba – pozostając w obrębie etyki – podać powody klęski dobra w konfrontacji ze złem. Tischner stwierdza zatem, iż:

Możliwe są rozmaite źródła tragiczności, ale wszystkie dają się wywieść z dwóch podstawowych: bezsiły i z niewiedzy. Tragedia Prometeusza przykutego do skały Kaukazu to tragedia bezsiły – tragizm skrepowanej wolności. Dla Prometeusza jego własna sytuacja nie zwiera tajemnic. [...] Inaczej król Edyp. Tragedią Edypa jest, jak się okazuje, niewiedza. Edypa ma dość siły, by uciec od swego przeznaczenia, ponieważ jednak zewsząd otaczają go ułudy, pada w końcu jego ofiarą¹⁶.

¹⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 64.

¹⁶ Tamże, s. 65.

Definicja zostaje uzupełniona przesłankami antropologicznymi. Ci, których postępowanie jest etycznie dobre, nie są w stanie skutecznie działać (czy przeciwdziałać), albo ich zdolności poznawcze okazują się niewystarczające. Bez tych dodatkowych warunków uzasadnienie tezy o tragicznym zwycięstwie zła nad dobrem okazuje się niewykonalne.

Znamienny jest fakt, iż owa modalność nie staje się przedmiotem dalszej refleksji w obrębie filozofii dramatu. Dlatego kolejne analizy Tischnera – wbrew jego własnym zapewnieniom – nie uwzględnią ani kategorii dramatu, ani spotkania. Zamiast nich natomiast pojawi się pominięta uprzednio supozycja metafizyczna dotycząca przeznaczenia. Greckie fatum uzyskuje tu potrójną kategoryzację: jest nieuchronne, uniwersalne i zsomatyzowane. Podmiot, który zostaje objęty jego działaniem traci wolność i możliwość samostanowienia; ponadto jego los staje się symboliczny, dlatego dotyczy również każdego innego podmiotu. Kluczowa jest jednak teza, która wyklucza abstrakcyjną czy nieokreśloną naturę fatum. Filozof stwierdza bowiem, iż:

Fatum jest głęboko wykorzenione w ciało. Gdyby nie ciało, fatum byłoby bezsilne. [...] Fatum Edypa istnieje w jego ciele i działa dzięki ciału¹⁷.

Przeznaczenie nie ma więc charakteru historycznego czy politycznego, ponieważ jedyną domeną jego epifanii jest konkretna cielesność. Jeśli tak, to ostatecznie prowadzi to do interioryzacji fatum, którego istotą okazują się ludzkie pożądania, mające wyłącznie seksualne konotacje. Takie przekonanie wyjaśnia, dlaczego Tischner, kiedy opisuje los Edypa, koncentruje się wyłącznie na kazirodztwie, pomijając niemal zupełnie ojcostwo. Ono bowiem należy do porządku społecznego, do reguły *polis*, a także zakłada zastosowanie radykalnej przemocy. Obie te sfery są jednak indyferentne względem fatum, które funkcjonuje wyłącznie w obrębie prywatnych doświadczeń erotycznych.

Kazirodztwo Edypa uzyskuje podwójną eksplikację. Na poziomie dosłownym Tischner przyjmuje istnienie wzajemnego, obustronnego pożądania, które nieuchronnie kieruje postępowaniem matki i syna. Niemniej przesłanka ta nie jest oczywista, dlatego konieczne okazuje się jej dodatkowe uzasadnienie. Jeśli bowiem kazirodztwo jest odwróceniem więzów pokrewieństwa, oznacza to, że gdyby ich uprzednio nie było, ów fenomen także by się nie pojawił. Incest jest więc radykalną

¹⁷ J. Tischner, *Ciało jako podmiot dramatu* [w:] *Myślenie w żywiole piękna*. Wybór i oprac. W. Bonowicz, Kraków 2005, s. 34. Por. tamże, s. 215 oraz tenże, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 124–125.

modyfikacją pierwotnej relacji, jaka kiedyś łączyła matkę i syna – i to nawet wtedy, kiedy oboje nic o niej nie wiedzą. Matka bowiem odczuwa instynktowną potrzebę bliskości z synem, którą ten wykorzystuje – „wyzyskuje”, jak stwierdza filozof – i staje się jej mężem.

Eksplikacja metaforyczna dokonuje się dzięki zmianie perspektywy: kazirodztwo nie jest już niedoskonałą – z powodu swej niesamoistności – relacją, ale staje się znakiem zła w sensie właściwym. Analiza przechodzi więc od kategorii ontologicznych do aksjologicznych, ponieważ tylko te ostatnie adekwatnie opisują tragizm.

Na tym poziomie Tischner powtarza uprzednie rozpoznania, kumulując je w losie Edypa. Fenomen kazirodztwa objawia bowiem, po pierwsze, zasadnicze problemy epistemologiczne, których podmiot nie jest w stanie przezwyciężyć. Poznanie, jeśli się pojawia, przychodzi zbyt późno, dlatego działania Edypa mają paradoksalny charakter „niezawinionej winy”. Niewiedzy towarzyszy, po drugie, bezsilność: nic – zwłaszcza postępowanie bohatera – nie jest w stanie odwrócić żelaznej logiki, która prowadzi do kazirodztwa¹⁸. Tischner w następujący sposób konkretyzuje tę tezę:

Nie ma w człowieku takiej mocy, która mogłaby pokonać intrygę fatum. Przede wszystkim mocą tą nie jest rozmowa z drugim. Żadna rozmowa z drugim, żaden dialog nie przynosi ludziom ocalenia. A nawet wręcz przeciwnie: słowo wróżbity, które przepowiada przyszłość, zamiast chronić człowieka od klęski, powoduje jego klęskę. Czyż to nie przepowiednia pchnęła Edypa w jego pułapkę? Ludzie są monadami bez okien. Ich dialogi są w istocie monologami¹⁹.

¹⁸ Wszelako niekiedy Tischner łagodził tę charakterystykę fatum, wiążąc ją – nieco sztucznie – z wymiarem przypadku: „Człowiek – Edyp, Prometeusz, Antygona – dźwiga ciężar niezawinionej winy. Czy możliwe było uniknięcie winy? W jakimś sensie było to możliwe, ponieważ wina nie narzuca się z absolutną koniecznością, w rzeczywistości jednak wina przyjść musiała. Splot okoliczności sprawił, że stało się coś, co stać się nie musiało, a nie stało się to, co stać się mogło” (J. Tischner, *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*, „Logos i Etos” 1992, nr 2, s. 10).

¹⁹ J. Tischner, *Ciało jako podmiot dramatu*, s. 36. W późniejszym artykule filozof ujął tę kwestię – przenosząc ją w obszar sztuki – jeszcze dobitniej: „Dramat grecki jest przede wszystkim dramatem fatum. Ukazuje on widzowi, że jego życiem – tak jak życiem Edypa, Antygony, Kreona – rządzi zły i podstępny los. Niezależnie od tego, co ludzie sobie mówią, on zawsze w końcu zwycięża. Słowa są tu bezsilne. Pełne znaczenie ma tylko skarga, lament, płacz. Dialog nie okazuje się niczym więcej jak tylko rozpisany na głosy – często przeciwstawne – monologiem. Na tym między innymi polega tragizm ludzkiego losu” (J. Tischner, *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków 1998, s. 232–233). *Nota bene* Tischner powtórzył tezę o braku dialogu także przy interpretacji *Ślubu* Witolda Gombrowicza, poszerzając tym samym radykalnie jej zakres (por. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 59).

Los Edypa jest więc tragiczny, ale nie dramatyczny, dlatego kategorie spotkania, dialogu i rozmowy są tu niestosowalne. Ich istota, która polega na wzajemności, zostaje zniesiona przez fatum, które przemienia je w ich zaprzeczenie: zamiast międzyludzkiej interakcji tragedia przedstawia odseparowane marionetki posługujące się wyłącznie monologiem. Kazirodztwo, po trzecie, jest metaforą wiecznego powrotu. Syn, który w osobie żony szuka utraconej matki oraz matka, która w postaci syna zamierza odnaleźć swego męża, symbolizują kolistą strukturę ludzkiego czasu (i przebywającego w nim ciała). Ta podwójna eksplikacja kazirodztwa jest znacząca, ponieważ opiera się na geście odsunięcia innego. O ile bowiem sens dosłowny jeszcze zakładał obustronne („interaktywne”) zainteresowanie, o tyle sens metaforyczny zawiera podtekst nie edypalny, ale narcystyczny: osoba koncentruje się na własnym ciele, chociaż ani go nie rozumie, ani nie potrafi nim kierować, ani wreszcie nie akceptuje zmian, jakie przynosi czas. Dlatego konkluzja filozofa wskazuje na pełne niezgody napięcie, jakie powstaje między podmiotem i jego ciałem. Pominąwszy owo przejście między sensami, wywód jest konsekwentny, chociaż ostateczny wniosek – nader ryzykowny. Tischner stwierdza bowiem, iż:

Niezgoda ciała z samym sobą musi w końcu przejawić się jako niezgoda człowieka z drugim człowiekiem [...] Cóż więc może ciało uczynić dla innego ciała? Może tylko zabić. Wszystko inne jest tylko przygotowaniem morderstwa²⁰.

Wszelako filozof nie podaje żadnych warunków, które byłyby odpowiedzialne za przekształcenie konfliktu wewnętrznego w zewnętrzny (z innym)²¹. Sama zaś konieczność owej metamorfozy sugeruje – znowu – działanie fatum, którego celem jest ostateczne zwycięstwo zła nad dobrem. Ważna jest natomiast konkretyzacja definicji tragizmu: ów tryumf zakłada morderstwo, czyli unicestwienie żyjącego ciała.

²⁰ J. Tischner, *Ciało jako podmiot dramatu*, s. 37.

²¹ Tischner zdawał sobie sprawę z tego problemu, ale go nigdy nie rozwiązał. W innym miejscu sformułował tę kwestię następująco: „Dramat osoby ma dwie strony: stronę zewnętrzną i stronę wewnętrzną. Dramatem od strony zewnętrznej jest to, co dzieje się między osobą a osobą, dramatem po stronie wewnętrznej jest to, co dzieje się między osobą a nią samą. Jaki jest związek między dramatem zewnętrznym a dramatem wewnętrznym?”. Jedyna odpowiedź na to fundamentalne pytanie sprowadza się do stwierdzenia, iż: „wewnętrzny dramat osoby jest niemożliwy do oddzielenia od zewnętrznego dramatu między osobami” (J. Tischner, *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*, s. 16).

KATHARSIS

Tischner proponuje trzystopniową eksplikację tego zagadnienia, która oparta jest na zasadniczej przesłance. Dlatego zanim pokazane będą elementy przeżycia katarycznego, opisany zostanie jego warunek, którym jest – zgodnie z arystotelesowską terminologią – „przedstawienie naśladowcze”. Filozof stwierdza zatem, że funkcjonowanie greckiego teatru byłby niemożliwe, gdyby nie dokonywało się w nim „doświadczenie mimetyczne”. Polega ono:

[...] na porównywaniu tego, co pamiętamy, z tym, czego doświadczamy. *Mimesis* jest odczytywaniem (rozumieniem) teraźniejszości przez pryzmat zapamiętanej przeszłości²².

Dzięki temu mechanizmowi teatr proponuje rodzaj samopoznania: oglądany aktualnie spektakl uruchamia pracę pamięci, prowadząc w efekcie do odkrycia (odsłonięcia) tego, w czym widz dawniej sam brał udział. Znamienny jest fakt, że przykładem ilustrującym ten styl odbioru jest tragedia Edypa. W niej bowiem zasadniczą rolę odgrywa fatum – i to ono zostaje ponownie rozpoznane jako uniwersalny składnik ludzkiej kondycji.

Jeśli jednak owa egzemplifikacja jest, jak się wydaje, ukrytą generalizacją, wynika z niej traumatyczna koncepcja recepcji. Samopoznanie natrafia na sytuację tragizmu, w której podmiot „zawsze już” tkwi, chociażby dotąd nic o tym nie wiedział. Tylko taki warunek uzasadnia istnienie katharsis: im bardziej negatywne okaże się autopoznanie, tym bardziej konieczna staje się autoterapia, jaką proponuje udział w spektaklu.

Doświadczenie kataryczne składa się z fazy emocjonalnej, estetycznej i religijnej, które pozostają w ścisłych związkach ze sobą, tworząc dynamiczną strukturę doznań. Na pierwszym poziomie pojawiają się arystotelesowskie określenia „litości i trwogi”, ale ulegają one modyfikacji, tak aby wydobyty został ich kontradiktoryczny charakter. Żeby bowiem nastąpiło empatyczne współodczuwanie czyjegoś cierpienia, konieczne jest zauroczenie owym zjawiskiem. Tischner stwierdza więc:

Aby współczuć, trzeba odkryć, że w bólu jest coś, co „fascynuje”: przyciąga uwagę, wiąże, pobudza do jakiegoś czynu. Moment *fascinosum* otwiera drogę do uczestnictwa²³.

²² J. Tischner, *Kilka uwag na temat pojęcia 'katharsis'* [w:] *Myślenie w żywiole piękna*, s. 26.

²³ Tamże, s. 27.

Drugi stan uzyskuje dokładnie przeciwną interpretację: „trwoga” to lęk przed tym, co w danym postępowaniu okazuje się zakazane i przynoszące zgubę. Dlatego ten typ przeżyć określony zostaje mianem *tremendum*.

Filozof nie precyzuje tych kategorii, ponieważ zależy mu jedynie na ich kontrastowym zestawieniu. Wszelako wydaje się, iż dialektyka postaw widza jest nader zbieżna z tym, co współczesna psychologia określa mianem *double bind* (tzw. podwójnym związaniem)²⁴. Jeśli więc oglądający ulega fascynacji, oznacza to, iż pociąga go pewien wzór zachowań, który reprezentuje bohater; i odwrotnie: przerażenie konieczne jest dlatego, aby tenże schemat okazał się niemożliwy do powielenia. Odbiorca jest symultanicznie zachęcony i zniechęcony do identyfikacji z tragiczną postacią²⁵.

Druga faza ma naturę ściśle estetyczną. Filozof zauważa, iż owe sprzeczne doznania łączą się z podziwem dla piękna, które odbiorca odnajduje w artystycznym przedstawieniu. Ta standardowa postawa związana z kontemplacją dzieła sztuki okazuje się jednak nieoczywista ze względu na jego zawartość. Gdyby bowiem dramaturg nie wyposażył swego dzieła w pierwiastek piękna – albo gdyby widz celowo go zignorował – wówczas sama tragedia byłaby niefunkcjonalna. Cierpienie, a nawet – jak podkreślał Tischner – okrucieństwo obecne w tragedii domaga się uzasadnienia czy wręcz usprawiedliwienia. Spektakl bólu pozbawiony wymiaru estetycznego byłby nie do przyjęcia, a naturalną reakcją byłaby negacja. Znamienny jest fakt, iż filozof nie wyjaśnia, na czym dokładnie proces ten polega. Stwierdza jedynie, że piękno „ocza-

²⁴ Termin ten oznacza opozycyjny przekaz, który – z jednej strony – zawiera określony sens, a z drugiej dokonuje jego zaprzeczenia (najczęściej za pomocą metod niewerbalnych). Jego zastosowanie nie ogranicza się do międzyludzkich interakcji, gdyż, jak stwierdza monografista zagadnienia: „*double bind* wykracza poza ten poziom, na którym jest najczęściej opisywane: „Potępię cię, jeśli to zrobisz i potępię cię, jeśli tego nie zrobisz”. *Double bind* jest powszechne we wszelkiej ludzkiej komunikacji, szczególnie w matematyce i logice, ponieważ jest ufundowane nie na sprzeczności, ale na paradoksie” (A. Wilden, *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*. London 1972, s. 121).

²⁵ Ten wątek wart jest podkreślenia, ponieważ Tischner niejednokrotnie konkretyzował tę identyfikację jako „naśladowanie wzoru”, ale nigdzie indziej nie dotarł do owych sprzeczności, jakie kryją się w tym procesie. Znamienny jest tu przykład eseju *Sprawa osoby*, w którym najpierw wyróżnione są różne rodzaje imitacji (innego), a następnie zostają one zastąpione filozoficznymi pojęciami, zakładającymi mechanizm – autoimitacji (por. J. Tischner, *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*, s. 7–10).

rowuje” albo dokonuje „cudu”, zmuszając niejako widza do percepcji drakońskich scen.

Trzecia religijna faza jest zasadnicza, a zarazem kumulatywna względem poprzednich. Zgodnie z ostateczną definicją *katharsis* jest:

[...] formą zbawienia. Poprzez piękno, które dokonuje syntezy pierwiastków *tremendum* i *fascinum*, człowiek wchodzi na drogę zbawienia. Piękno jest tym, co zbawia. Wyzwała. Ale nie w ten sposób, że unicestwia fatum, lecz w ten, że pozwala je znieść. Wina przeraża nadal, ale przerażenie zostaje pokonane przez podziw. Podziw jest znakiem wolności. I tak dokonuje się szczególnie „pojednanie” z tragicznością. [...] Piękno „funkcjonuje” religijnie. Religia piękna zbawia poprzez przemianę tragiczności w piękno. *Katharsis* jest szczytem doświadczenia estetycznego, na którym przemienia się ono w doświadczenie religijne²⁶.

Katharsis jest więc akceptacją ambiwalencji: pierwotny dysonans czy rozdarcie, w jakie wprowadza *double bind* zostaje przezwyciężone. Widz może zarówno podziwiać, jak również ulegać przerażeniu winą bohatera, ponieważ dochodzi do przekonania, że taka właśnie dwuznaczność jest wpisana w ludzki los. Na tym bowiem polega – zadekretowane przez religię – fatum, które dzięki estetycznej reprezentacji, ulega w teatrze niepodważalnej afirmacji.

Tischner, wychodząc z założenia o uniwersalnej naturze fatum, konsekwentnie buduje symetrię między tym, kto jest aktualnie i, by tak rzec, przykładowo poddany jego działaniu, a tym, wobec kogo sytuacja ta pozostaje wyłącznie w stanie potencjalnym. Widz nie doświadcza zatem niczego, co wcześniej nie stałoby się już udziałem dramatycznej postaci. Reguła ta, jak się wydaje, dotyczy także *katharsis*. Filozof stwierdza bowiem, iż w trakcie przedstawienia:

Widzimy bohatera tragicznego. To przede wszystkim on dokonuje artystycznego przetworzenia bólu. Nie jest już ofiarą bólu. Ból jest w nim, ale on jest ponad bólem – ponad sobą. Zwyciężył ból. Pokazał coś, co wydawało się niemożliwe: od bólu można się „wyzwolić”. Jest moc, która „zbawia”. Samo piękno zbawia²⁷.

Jeśli to bohater jest już tym, który doznaje katarycznego doświadczenia, oznacza to, iż każdy „element” tragedii zostaje podporządkowany temu właśnie efektowi. Zależność ta jeszcze silniej potwierdza religijną naturę teatru, który dla Greków istotnie był „drugą świątynią”.

²⁶ J. Tischner, *Kilka uwag na temat pojęcia ‘katharsis’* [w:] *Myślenie w żywiole piękna*, s. 27–28.

²⁷ J. Tischner, *Okrucieństwo* [w:] *Myślenie w żywiole piękna*, s. 54.

*

*

*

Propozycje obu filozofów zakładają wtórny status etycznie ujętego tragizmu, którego koncepcja pozostaje uzależniona od rozstrzygnięcia ontologicznego (Elzenberg) lub antropologicznego (Tischner). W obu przypadkach owo uwarunkowanie przebiega nieco inaczej, ale wywołuje podobny skutek, który sprowadza się do nierozpoznania istoty tragicznego konfliktu.

Dla Tischnera kategorią podstawową jest dramat, niemniej zupełnie niewyjaśnioną pozostaje kwestia, w jaki sposób zmienia się on w tragizm. Obie płaszczyzny są ściśle odseparowane, dlatego obecna w pierwszej kategorii m.in. wzajemności, interakcji, maski – a przede wszystkim dialogu – zostaje w drugiej całkowicie pominięta. Zamiast nich Tischner wprowadza (na zasadzie *deus ex machina*) fatum, które rządzi ludzką cielesnością, prowadząc bohatera do tragedii. Gdyby jednak filozof zdecydował się na konsekwentne ujęcie tragizmu w perspektywie filozofii dramatu, wówczas odkryłby, że zasadnicza w tragedii – także w jej dialogach (zwłaszcza w stychomytiach) – jest symetria: opozycja między tymi samymi podmiotami²⁸. Dopiero jej analiza pozwoliłaby wyjaśnić, na czym polega owa niezgoda człowieka z człowiekiem, z której wynika finalne morderstwo.

O ile Tischner zupełnie nie dostrzega roli symetrii, o tyle Elzenberg nie potrafi jej przekonująco wyjaśnić. Autor *Kłopotu z istnieniem* wie bowiem, że tragizm to unicestwienie jednej wartości przez drugą, przy czym żadna z nich nie pretenduje do roli absolutnej. Są one zatem równoważne, a to oznacza, że ci, którzy się z nimi identyfikują, także zajmują identyczne pozycje. Dlaczego jednak tak się dzieje; dlaczego jedna strona wygrywa, a druga przegrywa (i na czym te sytuacje polegają), tego Elzenberg nie analizuje. Prawdopodobnie nie widział takiej konieczności, gdyż jego koncepcja była nader spójna: skoro pierwotna jest formuła ontologiczna (a etyczna – wtórna), to wszystkie zagadki tragizmu sprowadzają się do niedoskonałości ludzkiego bytu. Skoro nie jest on boski, więc popełnia (często nic o tym nie wiedząc) czyny

²⁸ Od tego odkrycia Tischner nie był zresztą daleki. Jedną z hipotez dotyczących istoty tragizmu sformułował bowiem następująco: „Zło jest w tym, że dobre istoty ustawiają się naprzeciw siebie jako wrogowie. Ale co ich tak sobie przeciwstawia? Kto? Fatum, ślepotą, demon?” (J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 65). Pytanie pozostało retoryczne, ponieważ to pojedyncza osoba (i jej fatum) – a nie przeciwieństwo co najmniej dwóch – jest „nosicielem” tragizmu.

nieetyczne, niszczy inne wartości (tj. innych), i – ostatecznie – sam ulega zagładzie.

Wszelako filozof nie dopuszcza innego i – paradoksalnie – jeszcze ściślejzego związku między tymi płaszczyznami: człowiek nie posiada absolutnego bytu, ale o niego właśnie zapamiętałe walczy z innymi, ponosząc tragiczną klęskę. Słynny esej Elzenberga o *Juliuszu Cezarze* Szekspira wskazuje jedynie na rozdzźwięk między brakiem emocjonalnej motywacji a racjonalnym wyborem wartości. Ale Brutus ostatecznie przezwycięża ten rozłam i sprawnie zabija Cezara; zabija zarówno broniąc republikanizmu przed tyranią (poziom aksjologiczny), jak też dlatego, że sam chciałby zostać cezarem. W tragedii droga do absolutu wiedzie zawsze przez przemoc i morderstwo.

Analizy obu filozofów dotyczące katharsis odwołują się do odmiennych ujęć, chociaż w zakresie funkcji okazują się podobne. Elzenberg określa doświadczenie katartyczne negatywnie – jako oczyszczenie, usunięcie niepożądanych napięć; natomiast Tischner proponuje bardziej pozytywne rozwiązanie, zgodnie z którym stan pierwotny ulega jakościowej przemianie, uszlachetnieniu.

Wszelako katartyczny efekt jest w obu przypadkach zbieżny: dla Elzenberga sprowadza się on do uspokojenia, które jest podstawą egzystencji etycznej, a dla Tischnera polega on na afirmacji metafizycznego porządku wyznaczonego przez *sacrum*. Zestawienie jest intrygujące, gdyż niewątpliwie to autor *Filozofii dramatu* dociera do pierwotnej funkcjonalizacji katharsis, która miała wyraźnie religijny (czy para-religijny) charakter. Dlatego propozycja Elzenberga pokazuje nie tylko dalsze „przemieszczenie” sakralnego zjawiska, ale przede wszystkim wskazuje na genetyczną i generującą rolę. Badając dyskurs etyczny – zwłaszcza stoicki – Elzenberg kładł silny nacisk na jego autonomię, tymczasem dociekania nad katharsis sugerują, że zapoznane źródła podstaw moralnych tkwią w doświadczeniu religijnym.

Gdyby więc oba projekty porównane zostały właśnie ze względu na udział pierwiastka sakralnego, to niewątpliwie koncepcję Tischnera należałoby określić mianem rekonstrukcyjnej. Stara się on odtworzyć pierwotny, archaiczny sens tragizmu i katharsis, podczas gdy Elzenberg ewidentnie próbuje go dekonstruować, nawet jeśli realizacja tego zamiaru okazała się połowiczna.

ANATOMY OF THE TRAGIC. THE ELEMENTS OF H. ELZENBERG'S
AND J. TISCHNER'S AESTHETICS

Summary

This article presents two philosophical concepts of the tragic. The first was created by Henryk Elzenberg who defined it in terms of ontology. For him the tragic depends on the imperfection of human being. The second proposal was made by Józef Tischner, who created a so-called philosophy of drama. He in turn explained the tragic in terms of religious fate, which determines human self-perception and actions. The article also considers the relationship between these concepts of the tragic and the Aristotelian notion of katharsis.

Cezary Zalewski