

Błąd i pragnienia. U źródeł konfliktu tragicznego

Tragedy is a stark and terrible insight into human life.
(Tragedia daje posępny i straszny wgląd w życie ludzkie).

George Steiner, *The Death of Tragedy*, 1961

Wstęp

Teatr starożytnej Grecji i mieszczański teatr Japonii okresu Tokugawa (1603–1868) są odległe od siebie w czasie i przestrzeni¹. Jednak na poziomie uniwersalnego przekazu ich funkcje wydają się zbliżone. Zarówno sztuki Eurypidesa czy Sofoklesa, jak i dzieła Chikamatsu Monzaemona, poprzez odnoszenie się do rzeczywistości oczyszczają widzów z nagromadzonych emocji². W starożytnej tragedii greckiej, zgodnie z wnikliwą analizą Arystotelesa, *błąd*, *zwrot akcji* i *rozpoznanie* miały pomagać widzom w osiągnięciu *katharsis*. W teatrze *kabuki* efekt oczyszczenia uzyskiwany był poprzez tragiczne rozwiązanie sprzeczności pomiędzy *pragnieniami* bohatera a jego społecznymi *obowiązkami*. Zarówno Arystotelesowski *błąd*, jak i japońskie *pragnienia* będące wykroczeniem

* sonkasia@gmail.com

¹ W artykule będę odnosiła się głównie do sztuk Chikamatsu Monzaemona (1653–1725), dramatopisarza czasów Tokugawa, który przyczynił się do rozwoju zarówno teatru lalek *jōruri*, jak i teatru *kabuki*.

² Problem *mimesis* i *katharsis* w *Poetyce* Arystotelesa (zarysowany przez Henryka Podbielskiego [w:] Arystoteles 1989: XLV–LXXXVI) pozostaje poza obszarem analizy tej pracy, podobnie jak możliwości i ograniczenia stosowania tych pojęć w odniesieniu do literatury japońskiej.

przeciw *obowiązkom* znajdują się u źródła tragicznego konfliktu³. Warto zatem zastanowić się, czy greckie pojęcie *hamartia* (ἁμαρτία, *błąd*) oraz japońskie *ninjō* (人情, *pragnienia* – zawsze przeciwstawne *giri* 義理, *obowiązkom*) można ze sobą porównać przez wzgląd na ich implikacje etyczne z jednej strony oraz znaczenie dla kompozycji fabuły z drugiej⁴.

W świetle dotychczasowych badań

Nie wydaje się, by możliwościom (jakkolwiek pod wieloma względami ograniczonym, o czym będzie jeszcze mowa) takiego porównania zachodni krytycy i badacze literatury poświęcili należytą uwagę⁵, choć nawiązanie do pojęcia *hamartia* – tłumaczone na angielski jako *tragic flaw* – pojawia się w tomie poświęconym mieszczańskiemu teatrowi *kabuki* (Ernst 1956:244). Wewnętrzny, moralny charakter Arystotelesowskiego *błądu* skontrastowany jest tam z zewnętrznym, zakorzenionym w relacjach społecznych konfliktem *giri* – *ninjō*. Jednak takie ujęcie – choć trudno odmówić mu błyskotliwości i elegancji – jest znacznym uproszczeniem.

Przede wszystkim użycie bez żadnych zastrzeżeń czy przypisów angielskiego sformułowania *tragic flaw* w odniesieniu do *Poetyki* Arystotelesa jest w świetle obecnego stanu badań anachronizmem. Trudno dziś bowiem uznać, że *błąd* bohaterów tragedii greckiej jest bezsprzecznie tożsamy z ich winą czy skazą charakteru. Również pojęcia *pragnienia* i *obowiązku*, tak istotne dla zrozumienia społeczeństwa i kultury Japonii, wymagają szerszego omówienia w odniesieniu do etyki i estetyki dramatu mieszczańskiego. Choć uwarunkowane społecznie, mają one bowiem także „wewnętrzny” wymiar, łączący się z psychiką postaci dramatu. Niewątpliwie zatem na wstępie tej rozprawy konieczne jest w miarę możliwości precyzyjne zdefiniowanie pojęć: *hamartia* oraz *giri* – *ninjō*, a także osadzenie ich w kontekście kulturowym, co pozwoli osądzić ich podobieństwa i różnice.

³ W dalszej części pracy będę się posługiwała greckim słowem *hamartia* oraz japońskimi *ninjō*, *giri* jako terminami. Wymiennie stosować będę polskie tłumaczenia: *błąd* oraz *pragnienie* (*pragnienia*), *obowiązek* (*obowiązki*).

⁴ Na analogicznych poziomach (etycznym i estetycznym, a dokładniej kompozycyjnym) bywa analizowany proces *katharsis* (Golden 1976:27).

⁵ Czasem wskazywane są podobieństwa na poziomie symboliki wyrazu pomiędzy teatrem greckim oraz japońskim *nō* i *kabuki* (Taplin 2004: 16; Sata 1989).

Hamartia w kontekście *Poetyki*

Greckie słowo *hamartia*, które pierwotnie oznaczało „chybienie”, „nietrafienie do celu”, z czasem zostało przeniesione z obszaru łucznictwa do ogólniejszej sfery działań ludzkich i opatrzone znaczeniami: „błąd”, „zblądzenie”, „wada” lub nawet „przewinienie” czy „grzech”. W tym ostatnim znaczeniu pojawia się między innymi w Nowym Testamencie (Cooper 1923: 78). Co ciekawe, mimo iż zostało użyte zaledwie dwukrotnie przez Arystotelesa w jego słynnej *Poetyce*, na przestrzeni wieków obrosło w niezliczone komentarze. Nie bez znaczenia jest tutaj oczywiście wkład Romantyków, którzy wyeksponowali fragmenty *Poetyki* dopuszczające interpretację psychologiczną zachowań postaci tragedii. Tym sposobem rozbudowane zostały teorie dotyczące „winy tragicznej” i „tragicznego bohatera” (Jones 1962: 12–13).

Warto zauważyć, że już w przedmowie do angielskiego wydania *Poetyki* u początków dwudziestego stulecia zauważono, że „za wyjątkiem może samej definicji tragedii żaden fragment *Poetyki* nie wzbudził takiego zainteresowania jak właśnie opis bohatera tragicznego (*tragic hero*)” (Butcher 1907: xiii)⁶. Wielość rozpraw, których przedmiotem stała się *hamartia*, często w oderwaniu od kontekstu całej *Poetyki* i systemu myśli Arystotelesa, może niejednokrotnie skłaniać do stwierdzenia, iż koncept „tragicznej winy” czy „bohatera tragicznego” jest w większym stopniu tworem czytelników *Poetyki* aniżeli jej autora⁷.

Spróbujmy zatem prześledzić najpierw, w jakim kontekście *hamartia* pojawia się w *Poetyce*. Arystoteles używa tego pojęcia dwukrotnie, oba odniesienia znajdują się w trzynastym rozdziale, który w znacznej mierze poświęcony jest fabule tragedii. Za pierwszym razem kontekst stanowią rozważania nad wyborem bohatera:

⁶ Jeśli nie zaznaczono inaczej, fragmenty tekstów japońskich i angielskich są w tłumaczeniu autorki. Pierwsze tłumaczenie Butchera z 1884 r. Wydanie czwarte z roku 1907 jest najbardziej popularne i po dziś dzień przedrukowywane. Tłumaczenie i krytyczny komentarz Butchera uznaje się za istotny przyczynek do teorii „winy tragicznej” (*tragic flaw*). Por.: Hyde 1963: 322.

⁷ Tego rodzaju stwierdzenie pojawia się m.in. u Isaiaha Smithsona: „Uważam również, że pojęcie *hamartia* jest stosunkowo mało istotne dla Arystotelesa. Na to, że *hamartia* jest mniej istotna dla Arystotelesa aniżeli dla jego późniejszych krytyków, wskazuje nie tylko sam kontekst, ale także fakt, że Arystoteles nie wspomina konceptu *hamartia* w swej formalnej definicji tragedii ani nie rozwija tego pojęcia wtedy, gdy je raz jeden wymienia” (Smithson 1983: 12). Isabel Hyde dodatkowo zauważa, że eksponowanie winy tragicznej może doprowadzić do zubożenia Arystotelesowskiej wizji tragedii (Hyde 1963: 323). Należy jednak pamiętać, że są krytycy, którzy uznają teorię *hamartii* za kluczową dla *Poetyki*. Saintsbury uznaje, że pojęcie *hamartia* jest jednym z najistotniejszych przyczynków Arystotelesa do teorii krytyki literackiej (Saintsbury 1900: 78), i dodaje: „bez tragicznej skazy na szlachetnej naturze, nie można wzruszyć widowni do strachu i litości, po których ryła ulga oznacza koniec tragedii” (Saintsbury 1900: 79).

[B]ohaterem jest więc człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością i sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez swoją podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś zbłądzenie (*hamartia*) (Arystoteles 1989: 42)⁸.

Za drugim razem *hamartia* pojawia się w kontekście kompozycji fabuły:

Pięknie ułożona fabuła dramatyczna musi raczej posiadać jedno rozwiązanie, a nie dwa, jak niektórzy sądzą. Zmiana losu nie powinna w niej przebiegać z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie – ze szczęścia w nieszczęście, i to nie z powodu nikczemności, ale ze względu na jakieś wielkie zbłądzenie (*hamartia*) (Arystoteles 1989: 42–43)⁹.

W obu przypadkach trudno dowodzić, że słowo *hamartia* używane jest jako termin techniczny, choć niewykluczone, że jako taki mogło funkcjonować w czasach Arystotelesa. Kontekst *Poetyki* umożliwia jedynie ogólne zdefiniowanie pojęcia *hamartia* jako błędu, który sprowadza na nobliwego bohatera nieszczęście. Arystoteles nie rozstrzyga, czy jest to pomyłka, za którą odpowiedzialność ponosi tylko bohater, czy może wynik sytuacji dramatycznej lub zrzędzenia losu. Podany przez niego przykład Edypa wskazywałby raczej na błąd w osądzie sytuacji wynikający z nieznamomości jakiegoś istotnego dla bohatera faktu bądź okoliczności. Powyższe argumenty sprawiają, że wielu krytyków Arystotelesa, wśród nich Leon Golden, skłania się raczej ku rozpatrywaniu błędu na poziomie intelektualnym aniżeli moralnym (Golden 1976: 27)¹⁰.

⁸ Dla porównania przytoczę tłumaczenie wg Tadeusza Sinki: „Pozostaje więc tylko człowiek zajmujący środek między tamtymi, to jest taki, który nie wyróżnia się osobliwie ani cnotliwością i sprawiedliwością, ani nie popada w nieszczęście z powodu swej przewrotności i niegodziwości, lecz należy do ludzi, którzy żyli w wielkim poważaniu i powodzeniu” (Arystoteles 1951: 25). W tym tłumaczeniu nie zostaje użyte określenie: *błąd*, brak również innych możliwych odpowiedników greckiego *hamartia* w języku polskim.

⁹ Oto przekład Tadeusza Sinki: „Piękna fabuła musi tedy mieć jedno rozwiązanie, niż być, jak niektórzy powiadają, podwójna, a zmiana losu powinna się w niej odbywać nie w szczęście z nieszczęścia, lecz przeciwnie, ze szczęścia w nieszczęście, i to nie z powodu przewrotności, lecz z powodu wielkiego błędu człowieka (*hamartia*)” (Arystoteles 1951: 26).

¹⁰ Pogląd ten utrzymany jest także w innych artykułach Goldena, gdzie tłumaczy on *hamartia* jako błąd intelektu, a nie wykroczenie etyczne. Por.: Golden 1975: 48. O. Hey (1927) sprzeciwia się uznaniu *hamartii* za skazy charakteru, wyklucza się to bowiem w jego mniemaniu z tym, co Arystoteles mówi o fabule i bohaterze dramatu. Podobnie J.M. Bremer (1969) rozpatruje *hamartię* jako błąd. Ross, który w swojej analizie Arystotelesowskiego bohatera tragicznego wskazuje, że winien on być „dobry”, „odpowiedni”, „prawdopodobny”, wskazuje, że niedola bohatera nie jest wynikiem jego nieprawości, lecz „błędu osądu” (*error of judgement*) (Ross 1995: 295–297). Silk podkreśla z kolei, że *katharsis* jest „wynikiem pewnego błędu (*hamartia*) bardziej aniżeli złego charakteru (Silk 1998: 83). John Baxter zauważa, że gdyby *hamartia* oznaczała wadę charakteru, bohater przestałby być „człowiekiem akcji”, a stałby się „mechanizmem” niezdolnym odkrywać siebie w akcji i poprzez akcję (Baxter 1997: 27).

W istocie w kontekście Arystotelesowego wywodu nieuzasadnione wydaje się uznanie, że *hamartia* to wrodzona wada czy predyspozycja bohatera¹¹. Tym bardziej że wcześniej Arystoteles zdecydowanie zaznacza, iż bohater nie może popaść w nieszczęście „przez swoją podłość i nikczemność” (Arystoteles 1989: 42). Podobnie niesłuszne byłoby przypisywać samemu pojęciu wartości etycznej. *Hamartia* sama w sobie nie cechuje się ani dobrem, ani złem.

Konflikt *giri* – *ninjō*

O ile w przypadku definiowania *błędu* z trzynastego rozdziału *Poetyki* ważne jest oddzielenie znaczenia zawartego w tekście Arystotelesa od późniejszych interpretacji, o tyle wyjaśnienie opozycyjnej pary pojęć japońskich *giri* i *ninjō* wymaga uwzględnienia historyczno-społecznego kontekstu, w jakim się pojawiła i z którego wtórnie została przeniesiona do literatury.

Podobnie jak *hamartia* również pojęcia *giri* i *ninjō* przysparzają tłumaczom problemów. *Ninjō* najogólniej oznacza ludzkie uczucia, *pragnienia*; *giri* to – zgodnie z wyjaśnieniem Tasuku Harady – „uczucie powinności, obowiązek” (Harada 1929: 693)¹². Oba pojęcia są silnie związane ze specyfiką relacji w społeczeństwie japońskim i nie mają tożsamy odpowiedników w kulturze europejskiej. Niemniej jednak Andrew Gerstle podejmuje próby oswojenia tych terminów na gruncie europejskim, nawiązując w swoim tłumaczeniu *giri* i *ninjō* do popularnego w Europie rozróżnienia na kulturę apollinijską i dionizyjską. *Giri* jest dla niego odpowiednikiem rozumu, a *ninjō* – pragnienia (Gerstle 1996: 139). Z podobnym zamiarem znalezienia zależności pomiędzy kulturami Ernest Clement porównuje *giri* do lojalności Eneasza, który jest zmuszony opuścić Dydonę, by dać początek nowemu państwu (Clement 1931: 424)¹³.

¹¹ Należy podkreślić, że niemało krytyków uznaje określenie *hamartia* za „tragiczną winę”, uznając charakter moralny oryginalnego „chybienia”. Greene podkreśla, że „nie może być poważnej wątpliwości co do tego, iż Arystoteles uznawał *hamartię* – amoralną winę bądź pewnego rodzaju upadek” (Greene 1935: 33). Bradley z kolei w słynnym dziele pt. *Shakespearean Tragedy* również pisze: „relatywnie niewinny bohater niemniej jednak okazuje oznaki niedoskonałości, braku, niezdecydowanie, pośpiech, dumę, łatwowierność, nadmierną prostotę, wielką podatność zmysłom i tym podobne” (Bradley 1904: 35–36).

¹² Nierzadko badacze zwracają również uwagę na dwuwymiarowość zarówno *giri*, jak i *ninjō*: z jednej strony mamy obowiązki wobec zwierzchników, z drugiej stoimy również na straży tego, by inni dopełniali swoich zobowiązań. Analogicznie poprzez *ninjō* Japończycy rozumieją zarówno „skłonność lub pragnienie przeciw *giri*”, jak też „rozumienie i empatię dla skłonności lub pragnienia u innej osoby” (Moeran 1986: 46).

¹³ Wnikliwą interpretację *hamartii* w tragedii Dydony opisaną w *Eneidzie* Wergiliusza można znaleźć u J.L. Moles (1984).

Warto podkreślić, że pojęcie *giri* obok *kōkō* 孝 (obowiązku synowskiego posłuszeństwa) oraz *chūgi* 忠義 (obowiązku lojalności względem seniora) stanowiło podstawową zasadę postępowania według kodeksu honorowego samurajów¹⁴. Badacze zachodni (Keene, Shively, Hibbett, Sansom) zgodnie podkreślają konfucjańską genezę konfliktu *giri – ninjō* (Heine 1994: 369)¹⁵. W rozumieniu konfucjańskim społeczne zasady działania pozwalają odróżnić ludzi od zwierząt, które kierują się jedynie instynktem samozachowawczym (Gerstle 1996: 319). *Pragnienia* są w związku z powyższym postrzegane jako źródło społecznego nieporządku i niepoukładania (Ernst 1956: 237). Są godne potępienia, ponieważ przeciwstawiają się *giri* – obowiązkom wypływającym ze społecznych relacji. Będąc wykroczeniem przeciwko porządkowi społecznemu, mogą być tym samym interpretowane jako *błąd* porównywalny do greckiego konceptu *hamartia*.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że społeczne zależności *giri* były i pozostają niezwykle złożone i jako takie stanowią frapujący przedmiot badań dla socjologów czy antropologów kultury¹⁶. Ogyū Sorai wprowadza na przykład rozróżnienie pomiędzy *giri* prywatnym (*watakushi no giri* 私の義理) i publicznym (*oyake no giri* 公の義理) (Ogyū 1973: 419). Z kolei Ruth Benedict, która koncept *giri* wyjaśnia z punktu widzenia człowieka Zachodu, dzieli *obowiązki* na „*giri* wobec świata”, czyli „obowiązki wobec suwerena; obowiązki wobec powinowatych” i wszystkich tych, którzy wyświadczyli nam jakąkolwiek przysługę¹⁷, oraz „*giri* wobec własnego imienia”. To drugie porównuje do niemieckiego *die Ehre*, a jako przykład podaje „obowiązek oczyszczenia własnej opinii ze zniewagi lub zarzutu uchybienia” (Benedict 1999: 127).

Paradoksalnie również *giri* nie jest pozbawione uczuć. Minamoto, który analizuje dramaty Chikamatsu Monzaemona w kontekście występującego tam konfliktu *giri – ninjō*, wskazuje na *zimne* (*tsumetai* 冷たい) i *ciepłe* (*ataakai* 温かい) wymiary *giri* (Minamoto 1969: 49). Pierwszy wymiar wiąże się z przymusem zewnętrznym, drugi – z wdzięcznością za wyświadczoną przysługę, z lojalnością motywowaną szacunkiem (Heine 1994: 374).

Wstępne zdefiniowanie pojęć *hamartia* i *giri – ninjō* niewątpliwie ilustruje zasadnicze różnice w ich genezie. Z drugiej strony pozwala również zasugerować pewne związki pomiędzy nimi a religijno-społecznymi porządkami, które znalazły odzwierciedlenie w literaturze greckiej i japońskiej.

¹⁴ *Giri* należy do kodeksu postępowania samurajów (Harada 1929: 693). Wiązało się z długiem wdzięczności – wobec rodziny, zwierzchników, kraju – którego spłacenie często było równoznaczne z poświęceniem życia – nierzadko poprzez rytualne samobójstwo *seppuku*.

¹⁵ Analizę wpływów konfucjańskiej myśli i etyki na kulturę i życie codzienne w czasach Tokugawa prezentuje zbiór esejów pod redakcją Petera Nosco (1984).

¹⁶ Por.: Dore 1962: 21–35. Zob. też: R.J. Smith (1983), *Japanese Society. Tradition, Self and the Social Order*.

¹⁷ Haring – za Benedict – wskazuje na związek pomiędzy *giri* i *on* – długiem wdzięczności, który posiada się wobec kraju, zwierzchników i rodziny (Haring 1967: 138).

Hamartia – pomiędzy „winą tragiczną” a „błędem osądu”

Zgodnie z wcześniejszym wyjaśnieniem z kontekstu, w jakim Arystoteles używa słowa *hamartia* w *Poetyce*, można wnioskować, że nie jest ono dla niego określeniem niedoskonałości etycznej bohatera, ale raczej tragiczną omyłką¹⁸. Nieszczęście bohatera wynika bowiem „nie z powodu nieprawości, ale z powodu wielkiego błędu człowieka” (Arystoteles 1951:26). Humphry House, który stoi na stanowisku, iż *hamartia* „nie jest stanem moralnym, ale konkretnym błędem popełnionym przez człowieka”, dowodzi w tym miejscu, iż przymiotnik „wielki” (*μεγάλη*) nie może się odnosić w tym kontekście do moralnego wymiaru czynu bądź zachowania bohatera tragedii (House 1956:93–94)¹⁹. John Jones zwraca dodatkowo uwagę, iż użycie tego słowa w *Etyce* i *Retoryce* także nie uzasadnia jego tłumaczenia jako „tragicznej winy” (Jones 1962:15)²⁰.

Nie oznacza to jednak, że *hamartia* nie może się łączyć z predyspozycjami bądź działaniami bohaterów, które mają określony charakter etyczny. Przede wszystkim, jeśli uznać, że *błąd* bohatera wynika z jego braku wiedzy bądź nieświadomości, to warto pamiętać, iż starożytni Grecy nie oddzielali niewiedzy i zła tak definitywnie, jak zwykli czynić to chrześcijanie (Jones 1962:15). Po wtóre, Arystoteles nie neguje (ani nie potwierdza) związków między *błędem* i podlegającymi etycznej ocenie działaniami bohatera, ale zakłada, że błędowi towarzyszą moralne niedoskonałości (House 1956:95). Po trzecie, bohaterowie tragedii obdarzeni są określonymi cechami charakteru, które – choć same w sobie nie zasługują jeszcze na potępienie – mogą się stać tłem interpretacyjnym dla *błędu* wynikającego z sytuacji tragicznej²¹. W ten sposób bohater, który przecież nie może być zgodnie ze wskazaniem Arystotelesa nienagannie cnotliwy, popełnia tragiczną omyłkę zgodnie z prawidłami *mimesis*, a jej konsekwencje okazują się niewspółmierne do winy, jaką można mu przypisać.

Naturalny związek między *błędem* w osądzie a charakterem bohatera sprawia, że trudno nieraz określić jednoznacznie, gdzie *hamartia* ma w danej tra-

¹⁸ Ponadto w rozdziałach 10. i 11. *Poetyki* Arystoteles wskazuje, że błędny osąd jest efektywnym sposobem zmiany rozwoju wypadków (Golden 1976:26).

¹⁹ Podobnie Ross, który przytacza kontekst użycia słowa *hamartia* w *Poetyce*, *Retoryce* i *Etyce Nikomachejskiej*, tłumaczy, że w kontekście tego, co Arystoteles mówi o bohaterze tragedii, określenie „wielki błąd” nie może się odnosić do charakteru czy trwałych skłonności bohatera (Ross 1995:297).

²⁰ Interesujący jest pogląd Eckarta Schüttrumpfa, który dostrzega zbieżność pomiędzy trzynastym rozdziałem *Poetyki* a przekazem *Retoryki*. Dowodzi przy tym, że Arystoteles stosuje retorykę mowy obronnej w sądzie, która ma wykazać, iż bohater tragiczny nie jest godny potępienia (Schüttrumpf 1989:154–156).

²¹ Henn tłumaczy: „Defekt właściwego charakteru, złącz uprząży, chyły punkt na ciele, skaza, która sama w sobie nie jest zła, lecz która może stać się newralgiczna i niszcząca tylko poprzez «nieszczęśliwe położenie tragedii»” (Henn 1956:24–25).

gedii swoje źródło. Nawet *Król Edyp*, którego Arystoteles wspomina we fragmencie poświęconym zagadnieniu *wielkiego błędu*, dostarcza w tym względzie trudności krytykom²². Z jednej strony popełnione w nieświadomości zabójstwo ojca oraz zaślubiny matki można uznać za *błąd*. Jednak miał on miejsce jeszcze przed rozpoczęciem fabuły tragedii Sofoklesa. Można również uznać, że nietrzymanie się wskazań wypływających z przepowiedni wyroczni to również swoista *hamartia*. R.D. Dawe postuluje nawet, z uwagi na konstrukcję tragedii, rozważenie upartego dążenia do poznania prawdy za przejaw swoistego *błędu* (Dawe 1968: 117–118). Wydaje się zatem, że rację ma Henry Alonzo Myers, dla którego *hamartia* jest związana z „brakiem umiarkowania” (Myers 1949: 123). Porywcość, nieugiętość, upór mogą być przecież uznane za wyraz nierozsądku, nieznajomości umiaru.

Ponadto warto wskazać, że choć pojęcie *hamartia* nie łączy się w *Poetyce* bezpośrednio z religią, mogło być mocno zakorzenione w systemie wierzeń starożytniej Grecji. Skłania ku takiemu przypuszczeniu silna więź pomiędzy życiem Greków a działaniami bogów, która nie umknie uwagi żadnego czytelnika greckich tragedii z V wieku p.n.e. W tym kontekście uzasadnione wydaje się pytanie o to, dlaczego Arystoteles pominął w swoim dziele rozważania na temat roli bóstw w tragedii (Dawe 1968: 93). W poszukiwaniu rozwiązań tego problemu niektórzy krytycy zwrócili się ku analizie związków pomiędzy pojęciami *hamartia* i *ate*, czyli *niepowodzeniem*, za które odpowiedzialni są po części bogowie, a po części sami ludzie²³. R.D. Dawe, który w swoim artykule przytacza fragmenty starogreckiej poezji i teorii literatury, gdzie *ate* i *hamartia* używane są w zbliżonym znaczeniu, dowodzi, że błąd osądu w ujęciu Arystotelesa może wynikać również z celowego działania bogów (Dawe 1968: 95–105). To bogowie wszak kierują losem bohatera i wpływają na jego dążenia.

²² Por.: Dawe 1968: 116. Oliver Taplin zauważa: „od czasów *Poetyki* Arystotelesa *Król Edyp* często bywa cytowany jako modelowy przykład tragedii. Jednakże choć odmiana losu, która całkowicie zależy od gry pozoru i rzeczywistości, może egzemplifikować tragiczny ruch, to ekscytująca *łamigłówka*, czyli element *historii detektywistycznej* w tej sztuce, jest z pewnością czymś nietypowym” (Taplin 2004: 48–49).

²³ Również J.M. Bremer (1969) wiąże ze sobą pojęcia *hamartia* i *ate*. R.D. Dawe tłumaczy zależność pomiędzy konceptami *hamartia* i *ate*. Podaje znaczenia *ate*: „Przede wszystkim zanotujmy, iż najpowszechniejsze znaczenie *ate* to upadek, zniszczenie, klęska, nieszczęście” (Dawe 1968: 95); następnie wskazuje na użycia tego pojęcia w literaturze starogreckiej: „Możemy na wstępie zauważyć, że u Homera to Zeus określony jest jako początek *ate* w wielu miejscach” (Dawe 1968: 97). W dalszej kolejności dowodzi, że wina za nieszczęście często obarczano naprzemiennie bogów i ludzi: „Podział odpowiedzialności pomiędzy ludźmi i bogami długo był rozumiany właściwie jako problem nierozwiązywalny u Homera. By ująć rzecz bardziej realistycznie, długo uznawano, że poeci homerycy nie dostrzegali żadnej sprzeczności pomiędzy obarczaniem odpowiedzialnością bogów za dany czyn, a ludzi za inny” (Dawe 1968: 100).

Konfucjańskie implikacje *giri* – *ninjō*

Zastanówmy się teraz nad religijnymi i moralnymi implikacjami opozycyjnej pary pojęć *giri* – *ninjō*. Zgodnie z tym, co zostało już wskazane, jest ona bezpośrednio zakorzeniona w konfucjańskim systemie wartości. W przeciwieństwie do Arystotelesowskiego błędu, japońskie *ninjō* jest niewątpliwie nacechowane etycznie²⁴. Jego wybór ponad *giri* jest bowiem wykroczeniem przeciwko tradycyjnym wartościom i ideałom. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment, w którym Hayashi Razan w duchu konfucjańskim dowodzi, jak uczucia są zgubne dla człowieka:

Wrodzona natura (człowieka) jest szczerą i spokojną. Zanim zostanie poruszona, gotowe już jest pięć moralnych zasad. Są to: dobroć, słusność, poprawność, mądrość i wierność. Kiedy jednak zyska postać fizyczną, zostaje poruszona wewnątrz za sprawą zewnętrznych bodźców. Tak za sprawą wewnętrznego poruszenia powstaje siedem uczuć. Są to: radość, złość, smutek, strach, miłość, nienawiść, pragnienie. Kiedy uczucia nasilą się, natura ulega zniszczeniu (Hayashi 1975: 181).

Według Hayashi Razana *pragnienia (ninjō)* są zagrożeniem dla natury ludzkiej i powinny być podległe *obowiązkom (giri)*, które służą utrzymaniu ładu społecznego. Człowiek, który chce postępować w zgodzie z konfucjańskimi wskazaniami, musi zatem poświęcić swoje uczucia, by „podążać drogą obowiązku *giri* niezależnie od kosztów, jakie musi ponieść” (Haring 1967: 138–139)²⁵.

W kontekście konfucjańskiego systemu wartości, jaki dominował w epoce Tokugawa, może wydawać się naturalne, że bohaterów dramatów Chikamatsu Monzaemona, którzy idą za głosem serca niepomni na obowiązki względem rodziny, czeka śmierć²⁶. Obrazują to między innymi dramaty osnute na motywach miłości do kurtyzan. Słynne utwory *Sonezaki shinjū* oraz *Tenjin no Amajima* wykorzystują klasyczną potrzebę wyboru pomiędzy obowiązkiem posłuszeństwa wobec żony i rodziny z jednej strony oraz niepomnionymi porywami uczuć z drugiej²⁷.

²⁴ Etyczną wartość konfliktu *giri* – *ninjō* podkreśla m.in. Paul Varley (Varley 1984: 183).

²⁵ Etyczny wymiar powinności *giri* porównuje się nierzadko z chrześcijańskim nakazem podążania za Chrystusem, który powiedział: „Kto kocha ojca swego bardziej niż mnie, nie jest mnie godzien”. Życie Chrystusa może być dla Japończyków dowodem na zwycięstwo *giri* nad *ninjō* (Harada 1929: 693).

²⁶ Chikamatsu przedstawia bohaterów niskiego urodzenia, z wadami i słabościami (Heine 1994: 375). Język i formy opisu Chikamatsu nobilitują wszelako te postaci.

²⁷ Nierzadko bohaterem dramatu mieszczańskiego *kabuki* był mąż i ojciec dzieci, który zakochał się w kurtyzanie. Tradycyjnym rozwiązaniem w tym przypadku było wspólne samobójstwo z miłości (*shinjū*). Por.: Varley 1984: 283. Samobójstwo z miłości jest wskazywane przez krytyków jako rozwiązanie konfliktu tragicznego *kabuki*. Heine zauważa, na przykład: „w utworach Chikamatsu podwójne samobójstwo jest często zobrazowane

Chikamatsu pokazuje w nich, że kiedy uczucia stają się zbyt silne, wymykają się kontroli bohaterów, co prowadzi niechybnie do ich tragedii (De Bary 1995: 71).

Nie oznacza to jednak, że widz japoński jednoznacznie potępia bohaterów, którzy wybrali *pragnienia* ponad *obowiązki*. Wręcz przeciwnie, potrafi utożsamiać się z ich losem i współczuć im. Jego reakcją na wybór *ninjō* przez postaci dramatu jest litość i trwoga, co ponownie sugeruje nawiązanie do *Poetyki*. Warto też podkreślić, że chociaż bohaterowie dramatów Chikamatsu Monzaemona muszą zginać, ich śmierć – samobójstwo z miłości (japońskie *shinjū* 心中) – nie jest haniebna²⁸. Przeciwnie, może być postrzegana jako „ostateczny akt odwagi, który oczyszcza dawne przewinienia” (Heine 1994: 367). Taki odbiór wypływa z tradycji japońskiej, w której śmierć samobójcza (*seppuku* 切腹 w kręgach wojowników oraz *shinjū* w środowisku mieszczan) nie tylko nie jest etycznie naganna, ale stanowi powód do chluby, przywracając honor i cześć tym, którzy ją wybiorą.

Rozważania nad zależnościami, jakie Arystotelesowski *błąd* oraz japońskie *giri* – *ninjō* mogły mieć z systemami etyczno-społecznymi starożytnej Grecji i Japonii czasów Tokugawa, pozwalają na odnalezienie zbieżności tych pojęć. Postacie tragedii greckiej cechują się osobowościami, które uwierzytelniają popełniane przez nie błędy. Edyp – który źle osądza sytuację, zabija nieświadomie ojca i uparcie dąży do rozwikłania tajemnicy plagi w Tebach – jest porywczy; Tyestes – który uwodzi żonę swego brata i wykrada mu złote runo – jest podstępny i podejrzliwy. Obu Arystoteles wspomina w trzynastym rozdziale *Poetyki*²⁹. Także analizowani w kontekście Arystotelesowej teorii tragedii bohaterowie Szekspirowscy wyróżniają się ambicją (Makbet), zazdrością (Otello), upartością (Lear)³⁰.

Niewątpliwie wszyscy oni obdarzeni są niezwykłą wrażliwością i uczuciowością, co pozwala na porównanie ich z najsłynniejszymi bohaterami teatrów *kabuki* i *jōruri*. Jak wskazują krytycy, dramat takich postaci jak Tokubei, który nie widzi świata poza Ohatsu i łatwowiernie daje się oszukać przyjacielowi, czy Jihei, który równocześnie kocha żonę Osan i kurtyzanę Oharu, „ma swoją genezę w ich uczuciowości” (Ernst 1956: 244). Można zatem powiedzieć, że w przypadku zarówno tragedii greckiej, jak i dramatu *kabuki* niepojęte pragnienia dają początek tragicznemu konfliktowi³¹.

jako tragiczny wynik konfliktu między obowiązkiem społecznym (*giri*), czy też siecią powiązań i zobowiązań względem żony, rodziny, grupy społecznej, oraz uczuciem (*ninjō*) żywionym wobec kochanki bądź kochanka” (Heine 1994: 368).

²⁸ Paul Varley pisze o „archetypicznej fabule” dramatu czasów Tokugawa, w której mężczyzna – mąż i głowa rodziny – zakochuje się w kurtyzanie i decyduje na śmierć samobójczą wraz z ukochaną (*shinjū*). Modyfikacja tego tematu została podjęta również przez współczesnych dramaturgów i reżyserów japońskich, m.in. przez Ozu Yasujirō (1903–1963). Zob.: Varley 1984: 283.

²⁹ Analiza postawy Tyestesa przedstawiona jest w artykule Williama H. Owena: *Common Place and Dramatic Symbols in Seneca's Tragedies*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association”, vol. 99 (1968), s. 294–296.

³⁰ Por.: House 1956: 94.

³¹ Najczęściej w tradycyjnym dramacie mieszczańskim *kabuki* wykorzystywane są pragnienia miłości oraz władzy (Gerstle 1996: 320).

Błąd, uczucia i budowa dramatu

Ustalenie różnic w genezie pojęć greckiego i japońskich oraz wskazanie na ich możliwe implikacje dla interpretacji moralnych postaw bohaterów pozwala przejść do kolejnego etapu analizy porównawczej. Jej przedmiotem będzie funkcja, jaką te pojęcia pełnią w konstrukcji dramatu.

Pogląd, że Arystotelesowy *błąd* nie może być rozpatrywany w oderwaniu od innych elementów tragedii, z którymi stanowi jedną wizję, nie jest oczywiście nowy³². Dla zbadania roli, jaką *hamartia* odgrywa w strukturze tragedii greckiej, warto odwołać się nie tylko do *Poetyki*, ale także do szerszego kontekstu teleologii Arystotelesa³³. Henryk Podbielski we wstępie do tłumaczenia *Poetyki* zauważa:

[Arystoteles] patrzy na rzeczywistość przede wszystkim jako na organiczną i funkcjonalną konstrukcję, której każdy składnik podporządkowany jest naczelnemu zadaniu, jakie ma spełniać ta rzeczywistość jako odrębna całość (Arystoteles 1989: XXXIII).

Jeśli dla Arystotelesa rzeczywistość jest „organiczną i funkcjonalną konstrukcją”, można przypuszczać, że za taką uznawał on również tragedię, która rzeczywistość przecież naśladuje. Poszczególne elementy tragedii muszą funkcjonować w relacji ze sobą, by spełnić podstawowe zadanie, jakim jest wywołanie u widza doświadczenia katartycznego. *Hamartia* powinna być zatem analizowana jako element tragedii, w odniesieniu do jej innych elementów, takich jak *pathos páthos* (czyn tragiczny), *peripeteia περιπέτεια* (zmiana akcji) czy *anagnorisis αναγνώρισις* (rozpoznanie)³⁴. Na kompozycyjną funkcję Arystotelesowego błędu wskazuje Cathrine Lord, która podkreśla, że *hamartia* jest elementem poprzedzającym zmianę akcji i rozpoznanie (Lord 1969: 57–58). Z punktu widzenia budowy dramatu *błąd* w osądzie sytuacji tragedii staje się zarzewiem konfliktu, prowadzi bowiem do tragicznego czynu (*pathos*).

Rola konfliktu *giri – ninjō* w dramacie japońskim jest podobna. Postaci dramatów uwikłane są w sytuacje, w których muszą wybierać pomiędzy *obowiązkiem* i *pragnieniami*. Jak zauważa Ernst, „sceny, w których jednostka zostaje

³² Wyrażony został m.in. przez Gerarda Gressetha (1958), który podkreślał systemowość, organiczność *Poetyki* Arystotelesa.

³³ Jonathan Barnes, powołując się na cytaty z *O częściach zwierząt* i *Fizyki*, przybliży teleologię Arystotelesa. Nawiązuje przy tym do syntetycznego stwierdzenia: „Natura nic nie robi na próżno”, dowodząc, że dla Arystotelesa „występujące w naturze zachowania i struktury mają zwykle przyczynę celową”. Tłumaczy jednak, iż „przyczyny celowe są ograniczone przez konieczność – natura działa najlepiej jak tylko może w *danych okolicznościach*; czasami nie da się w ogóle odkryć żadnej przyczyny celowej” (Barnes 1995: 81–82).

³⁴ Jones podkreśla, że w rozważaniach Arystotelesa na temat takich konceptów jak: *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis* – mowa nie o wymiarze indywidualnym, ale sytuacyjnym. Istotą jest zatem kolejno błąd w osądzie sytuacji, zwrot akcji, rozpoznanie (Jones 1962: 15–16).

uchwycona w chwili, gdy społeczne zobowiązania i pragnienia ścierają się ze sobą, są tym, do czego zmierzają wszystkie poważne dramaty *kabuki*” (Ernst 1956: 237). O tym, że *pragnienia* są w dramacie ośrodkiem konfliktu tragicznego, wspomina już sam Chikamatsu Monzaemon³⁵. Zgodnie z jego stwierdzeniem, podejmowanym zresztą przez wielu współczesnych krytyków literatury japońskiej, przeciwstawianie *giri* i *ninjō* jest źródłem patosu (*urei* 愁) w teatrze *kabuki* (Smethurst 2002: 20). Z jednej strony *pragnienia* prowadzą bohatera ku odrzuceniu tradycyjnych wartości społecznych lub ku śmierci samobójczej, która zgodnie z japońskim etosem pozwalała mu wyjść z sytuacji z godnością. Z drugiej strony, zwłaszcza w utworach, których głównym tematem jest zemsta, eksponują poświęcenie bohaterów oddających życie za *giri*³⁶.

Uniwersalna wymowa konfliktu tragicznego

W tym miejscu warto zauważyć, że tragedia zbudowana wokół motywu zemsty, popularna zarówno w starożytnej Grecji, jak i w nowożytnej Japonii, stanowi szczególnie przekonujące, uniwersalne wcielenie konfliktu tragicznego. Nie można nie wspomnieć oczywiście, że interpretacja świadomej i planowanej zemsty – jaka ma miejsce na przykład w *Medei* Eurypidesa – dostarcza wielu trudności krytykowi, który chce analizować w niej znaczenie i funkcję Arystotelesowego *błędu*³⁷. Nie brakuje krytycznych głosów świadczących, że *Medea* nie spełnia przedstawionych w *Poetyce* kryteriów tragiczności. Kitto na przykład twierdzi, że jako tragedia „odbiega od tego, co uważamy za typową konstrukcję, przynajmniej tak jak pojmował ją Arystoteles” (Kitto 1997: 180)³⁸. Zdradzona

³⁵ Dla Chikamatsu patos jest nieodłącznie związany z *giri* (De Bary 1995: 336).

³⁶ Paul Varley eksponuje rolę konfliktu *giri* – *ninjō* w wendetach okresu Tokugawa. Zob.: Varley 1984: 191. W istocie oparty na motywie zemsty *rōninów* utwór *Kanadehon chūshingura* cieszył się i nadal się cieszy w Japonii dużą popularnością. Warto również podkreślić, że konflikt *giri* – *ninjō* miał wpływ na kompozycję dramatu prozy przed restauracją Meiji w 1868 r. (por.: Kincaid 1925: 276), ale również późniejszej literatury japońskiej.

³⁷ Niektórzy krytycy wskazują, iż kryteria, za pomocą których Arystoteles oceniał tragedie starogreckie, są nieadekwatne. Adkins dowodzi na przykład, że *Poetyka* Arystotelesowa mogłaby wykluczyć wiele starożytnych utworów. Taplin wzmiankuje o „ograniczeniu wolności” za sprawą poetyk normatywnych, w tym także dzieła Arystotelesowa (Taplin 2004: 288). R.D. Dawe jednak broni Arystotelesza: „To, co Arystoteles rozumiał pod pojęciem *hamartia*, bez wątplenia było tylko częścią tego, co rozumieli przez to tragediopisarze. Jeśli jednak Arystoteles chciał wybrać z bogactwa konceptów w tragedii ową zasadniczą nić, która biegnie przez sam ich środek, to wybrał tę właściwą” (Dawe 1968: 123).

³⁸ Kitto podkreśla również, że tytułowa bohaterka dramatu Eurypidesa nie spełnia warunków bohatera tragicznego w ujęciu Arystotelesza, nie jest bowiem „kimś pośrednim, raczej lepszym niż gorszym, kimś, kogo do upadku doprowadza *hamartia*” (Kitto 1997: 181).

i skazana na wygnanie bohaterka dramatu z rozmysłem bowiem planuje zabójstwo kochanki męża, jej ojca – Kreona, oraz własnych synów.

Wydaje się jednak, że zdecydowane przeciwstawianie *Medei* wytycznym tragedii klasycznej, jakie znajdują się w *Poetyce*, jest zbyt pochopne. Zdefiniowanie pojęcia *hamartia* jako istotnego dla kompozycji fabuły *błędu*, który sam w sobie nie jest nacechowany moralnie, ale jednak łączy się nierozzerwalnie z moralną oceną działań bohatera, pozwala uznać *Medeę* za jedną z tragedii Arystotelesowskich³⁹. Jako *błąd*, którego rozpoznanie prowadzi do czynu tragicznego, można w *Medei* odczytać niewłaściwy osąd uczuć Jazona, którego rozpoznanie motywuje bohaterkę do szukania odwetu. *Błędem* *Medei* może być również poddanie się pragnieniu zemsty⁴⁰.

Okazuje się zatem, że *hamartia* i *ninjō* – rozumiane jako wykroczenie uczuć przeciw rozumowi – są w tym wypadku bliskoznaczne. Co więcej, w odbiorze Japończyków zachowanie Jazona – jego decyzja o porzuceniu *Medei* wbrew wcześniejszym obietnicom – jawi się jako wykroczenie przeciw *giri* i jako takie czyni potrzebę zemsty uzasadnioną. W ten sposób kontekst *giri* – *ninjō* wpływa na recepcję tego starożytnego dramatu greckiego w Japonii, a *Medea* staje się dla japońskiego widza porównywalna z bohaterkami *kabuki* (Smethurst 2002: 21)⁴¹. Słynna postać z dramatu Eurypidesa niczym *Ohatsu* czy *Osan* z dramatów Chikamatsu *Monzaemona* stoi przed koniecznością wyboru pomiędzy uczuciami a obowiązkiem⁴². Podobnie jak one „jest postacią tragiczną w sensie takim, że jej namiętności są silniejsze od rozumu” (Kitto 1997: 185).

Podobieństwa w budowie konfliktu tragicznego oraz zbliżona funkcja *błędu* i *uczuć* w rozwoju fabuły sprawiają, że tragedia grecka może przemawiać do japońskiego widza na poziomie uniwersalnym. Świadczą o tym chociażby współ-

³⁹ Leon Golden dzieli tragedie na „wysokie”, odpowiadające ściśle definicji Arystotelesa, oraz „patetyczne” (Golden 1976: 31). Zgodnie z tym podziałem można by uznać *Medeę* za przykład „tragedii patetycznej”.

⁴⁰ Kitto wskazuje, że tragiczny los *Medei* wynika właśnie z gniewu. Tłumaczy także, iż *Medea* jest „naturą namiętną, całkowicie niepojętą w miłości i nienawiści”, co decyduje o „dramatyzmie tej postaci” (Kitto 1997: 184). Wydaje się jednak, że zbyt kategorycznie przeciwstawia namiętność, uczuciowość *Medei* konceptowi *hamartii*, gdy tymczasem można je uznać za jedno z wcieleń Arystotelesowskiego błędu. Sam zresztą sugeruje kilka stron dalej możliwość takiej interpretacji. Warto przytoczyć tutaj fragment jego wyводу: „(Eurypides) chce, żebyśmy odczuwali paniczny strach, kiedy uświadamiamy sobie, do czego doprowadzają *Medeę* namiętność, litość względem tych, którzy zostali doprowadzeni do rozpacz, i żebyśmy doznali tragicznej iluminacji, uświadamiając sobie, że wszyscy są ofiarami prymitywnej siły [...]. Można to porównać z Arystotelesowskim ujęciem *hamartii*” (Kitto 1997: 186).

⁴¹ Bohaterskość *Medei* była wskazywana również przez zachodnich krytyków: Knox (1977: 193–225), Bongie (1977: 27–56), Easterling (1977: 177–179), Burnett (1973: 1–24), czy Rehm (1989: 97–115).

⁴² Kobiece postaci w jego dramatach zyskują tym samym wymiar tragiczny i w związku z tym często są przeciwstawiane kobietom *Saikaku* (De Bary 1995: 71).

czesne przedstawienia *Medei* w inscenizacji Yukio Ninagawy, które łączą tradycje teatru greckiego oraz teatru *kabuki*⁴³. Tym samym tragiczne „ucieleśnienie konfliktu wewnętrznego” znajduje nowy, zakorzeniony w tradycji japońskiej wyraz⁴⁴. Okazuje się również, że wielu japońskich reżyserów współczesnych nierzadko sięga po tragedie greckie, znajdując w nich „«świat postaci», które zamieszkują tradycyjny dramat japoński” (Brandon 1985: 74).

Z drugiej strony warto pamiętać, że także teatr *kabuki* przemawia do widza wyrosłego w kulturze europejskiej, w której tradycja starożytnych Greków odgrywa rolę nie do przecenienia. W rozdziale poświęconym recepcji *kabuki* na Zachodzie Toshio Kawatake zauważa, że „element dramatyczny” (*dramatic component*) teatru *kabuki* jest z niezwykłą wprost empatią odbierany w Europie i w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Można to uznać za dowód uniwersalnego charakteru konfliktu *giri – ninjō*, stanowiącego przecież zasadniczy „element dramatyczny” *kabuki*. W przeciwieństwie do sztuk, które ów konflikt ucieleśniają, spektakularne tańce sceniczne, tak popularne w Japonii, cieszą się na Zachodzie o wiele mniejszym zainteresowaniem (Kawatake 2003: 8). Ich barwność i żywiołowość pozostaje w dużej mierze hermetyczna.

Konkluzja

Okazuje się, że analiza porównawcza greckiego pojęcia *hamartia* oraz japońskich *ninjō* i *giri* pozwala na dostrzeżenie nie tylko różnic w ich genezie, ale również podobieństw w ich związkach z moralną postawą bohaterów dramatu oraz w funkcjach, jakie pełnią w rozwoju tragicznych wypadków. Zarówno *hamartia*, która jest definiowana przez Arystotelesa w odniesieniu do sieci wydarzeń tragedii,

⁴³ Mae Smethurst analizuje popularność *Medei* w inscenizacji Ninagawy, począwszy od pierwszego wystawienia tego dramatu Eurypidesa w Tokio w 1978 aż do roku 1993 (Smethurst 2002: 1–34). Wpływ *Medei* w Japonii nie ogranicza się jedynie do coraz to nowych prób wystawiania jej na scenie. Tragedia Eurypidesa stała się źródłem inspiracji dla twórców prozy. Mishima Yukio, którego życie i twórczość można uznać za ucieleśnienie zakorzenionego w kodeksie honorowym samuraja ideału *giri*, otwarcie przyznawał się do fascynacji *Medeą*. Jedno z jego opowiadań, zatytułowane „Lwica” (*Shishi*) nosi podtytuł: *Eurypides no higeki Medea ni yoru* („na podstawie *Medei*, tragedii Eurypidesa”), i obrazuje losy Shigeko – kobiety, która dla ukochanego zdradziła brata i poświęciła całe swoje życie. Zdrada i odrzucenie popchnęły ją – podobnie jak *Medeę* – do zabójstwa kochanki męża i własnego syna. Beata Kubiak Ho-Chi znajduje paralele pomiędzy Shigeko a *Medeą*, niewiernym Hisao a Jazonem, jak również pomiędzy planującym wypędzić bohaterkę z jej domu Heisuke a Kreonem (Kubiak Ho-Chi 2004: 94–109). Zob. też: studium porównawcze Mishimy i Arystotelesa (Cecchi 1999: 152–162).

⁴⁴ Bogusław Butrymowicz we wstępie do tłumaczenia *Medei* Eurypidesa podkreśla nadrzędną rolę „konfliktu wewnętrznego” dla kompozycji tej tragedii (Eurypides 2007: 17).

jak i *ninjō*, które otrzymuje swoje znaczenie w sieci społecznych powiązań (*giri*), znajdują się u źródeł konfliktu tragicznego. Ten z kolei łączy się z ludzkimi emocjami, które – nawet jeśli forma ich wyrazu zmienia się wraz z czasem i szerokością geograficzną – cechują się uniwersalnością. Tym samym zestawienie konceptów dramatycznych z różnych czasów i kultur może stanowić przyczynek do wyjaśnienia, skąd bierze się uniwersalna wymowa sztuk, które przemawiają do widza zarówno w Europie, w Stanach Zjednoczonych Ameryki, jak i w Japonii.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Aristotle, 1997, *Aristotle's Poetics*, tłum. G. Whalley, red. J. Baxter, P. Atherton, Montreal.
- Arystoteles, 1951, *Poetyka*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, tłum. T. Sinko, Wrocław (wyd. II), s. 3–63.
- Arystoteles, 1989, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław.
- Chikamatsu M., 1931, *Chikamatsu: 5 Late Plays*, tłum. C.A. Gerstle, New York.
- Chikamatsu M., 1961, *Four Major Plays*, tłum. D. Keene, New York.
- Eurypides, 2007, *Medea, Hippolitos*, tłum. B. Butrymowicz, Wrocław.
- Hayashi R., 1975, *Santokushō, Fujiwara Seika Hayashi Razan*, Tokyo.

Opracowania

- Adkins W.H., 1966, *Aristotle and the Best Kind of Tragedy*, „Classical Quarterly”, nr 16, s. 78–102.
- Bachnik J.M., 1992, *The Two „Faces” of Self and Society in Japan*, „Ethos”, t. 20, nr 1, s. 3–32.
- Barnes J., 1995, *Arystoteles*, tłum. M. Siury, Warszawa.
- Baxter J., 1997, *On Translating Poetics*, [w:] *Aristotle's Poetics*, red. J. Baxter, P. Atherton, Montreal.
- Benedict R., 1999, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, Warszawa.
- Bowers F., 1952, *Japanese Theatre*, New York.
- Bradley A.C., 1904, *Shakespearean Tragedy. Lectures on 'Hamlet', 'Othello', 'King Lear'*, London.
- Brandon J.R., 1985, *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*, „Asian Theatre Journal”, t. 2, nr 1, s. 71–79.
- Bongie E.B., 1977, *Heroic Elements in the Medea of Euripides*, „Transactions of the American Philological Association”, t. 107, s. 27–56.
- Bremer J.M., 1969, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam.
- Burnett A., 1973, *Medea and the Tragedy of Revenge*, „Classical Philology”, t. 68, s. 1–24.
- Butcher S.H., 1907, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London.
- Cecchi A., 1999, *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique: d'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille*, Paris.

- Clement E.W., 1931, *Vergil's Appeal to the Japanese*, „The Classical Journal”, t. 26, nr 6, s. 421–430.
- Confucianism and Tokugawa Culture*, 1984, red. P. Nosco, Princeton.
- Cooper L., 1923, *The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence*, Boston MA.
- Dawe R.D., 1968, *Some Reflections on Ate and Hamartia*, „Harvard Studies in Classical Philology”, t. 72, s. 89–123.
- De Bary W.M., 1995, *The Vocabulary of Japanese Aesthetics, I, II, III*, [w:] *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*, red. N.G. Hume, Albany NY, s. 43–77.
- Dore R.P., 1962, *Neighbours and Friends*, [w:] *Japanese Character and Culture*, red. B.S. Tucson, s. 21–35.
- Easterling P.E., 1977, *The Infanticide in Euripides' Medea*, „Yale Classical Studies”, t. 25, s. 177–191.
- Ernst E., 1956, *The Kabuki Theatre*, New York.
- Gerstle C.A., 1996, *Hero as Murderer in Chikamatsu*, „Monumenta Nipponica”, t. 51, nr 3, s. 317–356.
- Gerstle C.A., 1997, *Heroic Honor. Chikamatsu and The Samurai Ideal*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, t. 57, nr 2, s. 307–381.
- Golden L., 1975, *Aristotle, Frye, and the Theory of Tragedy*, „Comparative Literature”, t. 27, nr 1, s. 47–58.
- Golden L., 1976, *Toward a Definition of Tragedy*, „The Classical Journal”, t. 72, nr 1, s. 21–33.
- Greene W.Ch., 1935, *Fate, Good, and Evil, in Early Greek Poetry*, „Harvard Studies in Classical Philology”, t. 46, s. 1–36.
- Greseth G.K., 1958, *The System of Aristotle's Poetics*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association”, t. 89, s. 312–335.
- Harada T., 1929, *Japanese Character and Christianity. A Study of Japanese Ethical Ideals as Compared with Teachings of Christianity*, „Pacific Affairs”, t. 2, nr 11, s. 693–698.
- Haring D.G., 1967, *Japanese Character in the Twentieth Century*, „Annals of the American Academy of Political and Social Science”, t. 370: *National Character in the Perspective of the Social Sciences*, s. 133–142.
- Heine S., 1994, *Tragedy and Salvation in the Floating World. Chikamatsu's Double Suicide Drama as Millenarian Discourse*, „The Journal of Asian Studies”, t. 53, nr 2, s. 367–393.
- Henn T.R., 1956, *The Harvest of Tragedy*, London.
- Hey O., 1927, *Hamartia*, „Philologus”, t. 83, s. 1–17, 137–163.
- House H., 1956, *Aristotle's Poetics. A Course of Eight Lectures*, London.
- Hyde I., 1963, *The Tragic Flaw. Is it a Tragic Error?*, „The Modern Language Review”, t. 58, nr 3, s. 321–325.
- Jones J., 1962, *On Aristotle and Greek Tragedy*, New York.
- Kawatake T., 2003, *Kabuki. Baroque Fusions of the Arts*, tłum. F. & J.C. Hoff, Tokyo.
- Kincaid Z., 1925, *Kabuki, the Popular Stage of Japan*, London.
- Kitto H.D.F., 1997, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz.
- Knox B.M.W., 1977, *The Medea of Euripides*, YCS 25, s. 193–225.
- Kubiak Ho-Chi B., 2004, *Mishima Yukio. Estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941–1960*, Kraków.
- Lord C., 1969, *Tragedy without Character. Poetics VI. 1450 a 24*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 28, nr 1, s. 55–62.
- Minamoto R., 1969, *Giri to ninjō*, Tokyo.
- Moeran B., 1986, *Individual, Group and Seishin. Japan's Internal Cultural Debate*, [w:] *Japanese Culture and Behavior*, red. T. Sugiyama Lebra, W. Lebra, Honolulu, s. 62–79.
- Moles J.L., 1984, *Aristotle and Dido's 'Hamartia'*, Greece & Rome, seria 2, t. 31, nr 1, s. 48–54.

- Myers H.A., 1949, *Aristotle's Study of Tragedy*, „Educational Theatre Journal”, t. 1, nr 2, s. 115–127.
- Ogyū S., 1973, *Ogyū Sorai*, red. K. Yoshikawa, „Nihon Shisō Taikēi”, t. 36, Tokyo.
- Owen W.H., 1968, *Common Place and Dramatic Symbols in Seneca's Tragedies*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association”, vol. 99, s. 291–313.
- Rehm R., 1989, *Medea and the Logos of the Heroic*, „Eranos”, t. 87, s. 97–115.
- Ross D., 1995, *Aristotle*, London–New York.
- Saintsbury G., 1900, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, t. 1, Edinburgh.
- Sata M., 1989, *Aristotle's Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower*, „Asian Theatre Journal”, t. 6, nr 1, s. 47–56.
- Schütrumpf E., 1989, *Traditional Elements in the Concept of Hamartia in Aristotle's Poetics*, „Harvard Studies in Classical Philology”, t. 92, s. 137–156.
- Silk M.S., 1998, *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford.
- Smethurst M.J., 2002, *Ninagawa's Production of Euripides' Medea*, „American Journal of Philology”, t. 123, nr 1, s. 1–34.
- Smith R.J., 1983, *Japanese Society. Tradition, Self and the Social Order*, Cambridge.
- Smithson I., 1983, *The Moral View of Aristotle's Poetics*, „Journal of the History of Ideas”, t. 44, nr 1, s. 3–17.
- Steiner G., 1961, *The Death of Tragedy*, London.
- Taplin O., 2004, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Kraków.
- Ueda M., *Chikamatsu and His Ideas on Drama*, „Educational Theatre Journal”, t. 12, nr 2, s. 107–112.
- Varley H.P., 1984, *Japanese Culture*, Honolulu.
- Yukihiro G., 1989, *The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*, „Asian Theatre Journal”, t. 6, nr 2, s. 103–123.

Error and Passions. At the Core of Tragic Conflict

SUMMARY

The article attempts to compare two dramatic concepts, i.e. that of *hamartia* (*error*) and that of *ninjō* (*passions*). While the former derives from Aristotle's *Poetics*, the latter is characteristic of Japanese Kabuki theatre and stems from the Confucian system of values where duty (*giri*) is juxtaposed with passions (*ninjō*). The author argues that, despite the apparent differences in origin, the two concepts bear significant resemblances in terms of their possible ethical implications and their role in the composition of tragedy. These similarities substantiate the universal character of the „tragic conflict” and present an important context in order to understand why Greek tragedy is still popular in Japan and why Kabuki theatre is enthusiastically received in Europe and America.

NOTA AUTORSKA

Katarzyna Sonnenberg (ur. 1982) jest absolwentką japonistyki i anglistyki na UJ, obecnie doktorantką w Instytucie Filologii Orientalnej UJ. Jest członkinią Polskiego Stowarzyszenia Badań Japonistycznych; zajmuje się literaturą japońską czasów Edo i Meiji.