

II. RECENZJE

Oscar Mandel, A DEFINITION OF TRAGEDY, New York University Press, 1961, ss. 178.

W XX w., a szczególnie po II wojnie światowej, środek ciężkości badań nad tragedią przeniósł się z Europy do Stanów Zjednoczonych. Ten szeroki zakres badań nad tragedią w Ameryce łączy się ściśle z gwałtownym rozwojem dramatu w USA i twórczością takich autorów, jak Maxwell Anderson, Eugene O'Neill, Arthur Miller. Szczególnie burzliwe polemiki i dyskusje rozpoczęły się po wystawieniu *Śmierci komiwojażera* w 1949 r. Brali w tych sporach udział krytycy teatralni na łamach czasopism, wykładowcy literatury i filozofii na uniwersytetach amerykańskich i autorzy.

Badania nad tragedią rozwijają się głównie w dwóch kierunkach: bada się pewne fazy i okresy rozwoju tragedii, próbując wyciągnąć wnioski dla współczesnej twórczości, lub też studiuje się różne oddzielne literackie czy strukturalne aspekty, bez specjalnego nacisku na zbudowanie definicji tragedii. Dlatego też stosunkowo niewielu współczesnych badaczy podaje jasno i zwięźle sformułowaną definicję. Wielu autorów nie formułuje żadnej definicji w przekonaniu, że tragedia ze względu na ogromną różnorodność form, które przyjęła na przestrzeni wieków, nie może być zdefiniowana. Inni twierdzą, że w dzisiejszych czasach tragedia nie może w ogóle istnieć, i żadna definicja

nie może tu pomóc. Na tle ogromnej liczby prac z dziedziny tragedii, które ukazały się w ostatnich latach, ciekawie przedstawia się książka Oscara Mandela; podejmuje się on tego niewątpliwie trudnego i ambitnego zadania, jakim jest zdefiniowanie tragedii.

Na podstawie badań tekstów utworów wybranych spośród olbrzymiej ilości dzieł uznawanych od wieków za prawdziwe tragedie Mandel pragnie odnaleźć wspólne znamienne cechy różnych tragedii i ująć je w definicji, bazując na zasadniczej jedności ludzkości i podstawowej jedności wspólnych ludzkich środków wyrazu. Pragnie dokładnie określić, często zamglone dotąd, literackie znaczenia, usunąć niejasne sformułowania, wybrać tylko te elementy, które są niezbędne, właściwe temu pojęciu i identyfikujące utwór jako tragedię pośród innych poważnych utworów. To, co definicja omija, nie jest według niego zasadniczym składnikiem pojęcia tragedii. Dalej, twierdzi Mandel, taka definicja nie może być zwykłym zbiorem reguł i przepisów, lecz tkwić głęboko w rzeczywistości ziemskiej egzystencji, której żaden twórca ani myśliciel nie może zlekceważyć. Istnienie takiej definicji będzie usprawiedliwione, jeżeli odnajdzie się wspólny mianownik dla większej części tragedii, tj. odkryje się podobne wspólne elementy w dziełach różnych ras, narodowości i kultur, autorów nieświadomych nawet wzajemnego istnienia.

Na wstępie Mandel obszernie rozwa-

za różne gatunki definicji tragedii. Szczególną uwagę poświęca omówieniu definicji niezależnej (*substantive definition*), podkreślając jej cztery ważne aspekty: a) definicja poprzez badanie elementów formalnych (np. stylu); b) definicja w oparciu o sytuację; c) definicja według etycznych wartości utworów (uwzględniająca w badaniach tematyczne implikacje utworów i efekt moralny); d) definicja na podstawie efektów emocjonalnych. Mandel widzi badania nad koncepcją tragedii jako cykl definicji pochodnych (*derivative definitions*) i niezależnych (*substantive definitions*), co stara się uzasadnić, podając przykłady prób zdefiniowania tragedii od starożytności do współczesnych najnowszych osiągnięć w tej dziedzinie. Następnie podaje swoją definicję, którą ocenia jako definicję niezależną, gdzie koncepcja tragedii rozpatrywana jest poprzez sytuację (*substantive definition by situation*). Brzmi ona następująco: "A work of art is tragic if it substantiates the following situation: A protagonist, who commands our earnest good will, is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering" (s. 20). Mandel słusznie zauważa, że na tę definicję nie mają wpływu żadne kierunki etyczne ani efekty emocjonalne, skutkiem czego jest całkowicie obiektywna.

Podstawową tezę Mandela jest traktowanie tragedii jako fundamentalnej sytuacji życiowej i literackiej, a nie jako cechy (jaką jest np. piękno). Tragizm, ponieważ reprezentuje poszukiwanie szczęścia poprzez środki i w warunkach, które skazują to poszukiwanie na niepowodzenie, jest jednym z trwałych i ważnych aspektów ludzkiej egzystencji. Z drugiej zaś strony Mandel zauważa, że w życiu rzadko

uda nam się spotkać pełnię i czystość spotykaną często w literaturze tragicznej. Dlatego tragedia jest w pewnym sensie najbardziej symboliczną formą dramatyczną i literacką, a jako taka nie może być oparta na przypadkowości wydarzeń i sytuacji.

Nieodzownym warunkiem upadku i niepowodzenia bohatera, warunkiem, który musi być spełniony w tragedii, jest nieuchronność tego upadku (*inevitability*). Ta nieuchronna konieczność, wynikająca z czynów bohatera lub jego charakteru, staje w centrum definicji, ponieważ bez owej konieczności żadne dzieło nie może być tragiczne. Tu Mandel zwraca uwagę na istnienie dużej ilości tzw. paratragedii, czyli utworów, które, chociaż uznane za tragedie, nie spełniają warunków definicji, wobec czego nie są tragediami, jakkolwiek ich akcja jest ponura, a zakończenie nieszczęśliwe. W paratragedii napięcie spada. Często odnosimy wrażenie, że bohater wcale nie musiał tak cierpieć i umierać. Harmonia tragedii ustępuje tu rozgardiaszowi okoliczności i przypadków. I okoliczności, a nie czyny bohatera powodują jego końcowy upadek. Mimo wszystko paratragedie to często utwory wybitne, wspaniałe osiągnięcia artystyczne. Za typowy przykład paratragedii Mandel uważa *Romea i Julię*, gdzie katastrofa nie jest nieuchronna, lecz rezultatem okoliczności.

Inny nieodłączny element tragedii stanowi ironia; najczęściej akcja tragedii w rezultacie prowadzi do celu przeciwnego od zamierzonego na początku. Ironiczna koncepcja nieszczęścia spowodowanego na bohatera przez własne ambicje i aspiracje jest trwała i zawsze fascynująca dla odbiorcy. Można ją również ubrać w nieskończoną ilość dramatycznych sytuacji. O nieuchronności tragicznego końca mówił już Arystoteles, ale dotychczas ważność tego aspektu nie zawsze była doceniana. Niewielu krytyków zdawało so-

bie sprawę, jak ważna w definiowaniu tragedii jest różnica między przypadkowym a koniecznym upadkiem bohatera. Mandel stara się wyjaśnić, dlaczego przypadkowe katastrofy (czy to w formie czystych przypadków, czy prawdopodobieństw) muszą być wyłączone z definicji tragedii. Idea nieuchronności narzuca artyście specyficzny sposób traktowania zjawisk zachodzących na świecie, nadając tym samym jego utworom doniosłość nieosiągalną dla innych gatunków literackich. W ten sposób tragedia osiąga swą unikalną formę. Mandel widzi nieuchronność częściowo jako koncepcję w sztuce, a częściowo jako pojęcie w życiu. Życie prezentuje model, demonstrując, że pewne formy działania (lub czyny) poprzez swoją naturę prowadzą do niezamierzonego nieszczęścia. To, co w życiu jest przygniatającym prawdopodobieństwem, literatura poprzez konwencje czyni pewnością. W tragedii najbardziej szokuje nas odwrócenie biegu akcji (*reversal*) — zwrot, który właściwie nie jest niezbędny, ale bardzo prawdopodobny w rzeczywistości.

Samo zamierzenie bohatera (lub cel) wyjęte z kontekstu nie ma w sobie załączków nieuchronnej klęski. Mandel podkreśla, że autor tak musi zorganizować sytuację, by szanse na szczęśliwe rozwiązanie były zerowe. Powinien dostarczyć danych dotyczących bohatera i okoliczności, które musiały być wzięte pod uwagę w momencie podejmowania przez niego tragicznej decyzji lub czynu. Te dane wyjaśnia, dlaczego dążenie bohatera jest beznaędziejne. Mandel określa to jako „the original configuration of tragedy”. Tragiczny upadek, końcową klęskę definiuje jako nieuchronną konsekwencję danego zamierzenia w danym świecie zewnętrznym lub w świecie wewnętrznym bohatera. Tragiczny koniec musi być jasny od momentu decyzji. Swoją teorię o oryginalnej konfiguracji tragedii Man-

del ilustruje na przykładach *Moby Dicka* i *Lorda Jima*.

Konieczność tragicznego rozwiązania wynika z zaakceptowanego przez nas układu sił w danym świecie bohatera, tj. jego dążenia do obranego celu i współistniejących elementów, które skazują to dążenie bohatera na niepowodzenie. Nie może tu być żadnej przypadkowości. Przypadek modyfikuje bieg akcji narzucony według pierwotnej tragicznej konfiguracji, przez co okazuje się, że los bohatera nie był przesądzony w momencie tragicznej decyzji. Warto zauważyć, że geniusz Szekspira osiągnął najwyższy punkt z chwilą, gdy od sztuk opartych na związku wydarzeń przeszedł do koncepcji nieuniknionej katastrofy, wynikającej z logicznej konieczności. I właśnie to uchwycenie koncepcji nieuchronności w dużym stopniu przyczyniło się do uniwersalnej wymowy jego dzieł.

Tragedia ukazuje nieodłączne skazy początkowo optymistycznego założenia. Pierwszy czyn logicznie zadecyduje o ostatnim. Nie ma tu problemu: „co dalej”. I chociaż pseudotragedia często wydaje się bliższą imitacją natury niż tragedia, nie spotyka się w niej logicznej prostoty tragedii i jej uniwersalizmu, ponieważ opiera się na jednym wypadku, czy nawet przypadku, podczas gdy życie ofiaruje tysiące możliwości rozwiązań. Prawdziwa tragedia pokazuje uogólnione typy ludzkich sytuacji. Jeżeli występują w niej przypadki, nie decydują one o akcji. Mogą być wprowadzone przed rozpoczęciem dla przyspieszenia tempa akcji, dla (podkreślenia) pogłębienia nieszczęścia lub spotęgowania wewnętrznego zamiętu i klęski. Często spełniają rolę zewnętrznych oznak wewnętrznej tragedii bohaterów. Śmierć również nie jest niezbędnym warunkiem tragedii, spełnia raczej rolę emocjonalnego *climaxu* — szczytu uczuciowego. Jeżeli wydarzenie przypadkowe zmienia kierunek rzekomo nieuchronnego biegu akcji, autor

nie dopuszcza do powstania tragedii i wtedy mamy do czynienia z tzw. *prevented tragedy*.

Omawiając definicje powstałe w oparciu o badania etycznych wartości utworów Mandel widzi tu dwie teorie dominujące w naszej epoce. Według pierwszej tragedia jest potwierdzeniem kosmicznej sprawiedliwości (*cosmic justice*), według drugiej sławi wielkość człowieka. Mandel uważa, że kosmiczny porządek świata czy wielkość człowieka mogą być jedynie tematem poszczególnych utworów, ale nie podziela przekonania, by były kwintesencją tragedii. Dla uzasadnienia swego poglądu pisze, jak różnie te dwa tematy były interpretowane na przestrzeni wieków. Przytacza też różne definicje współczesnych krytyków, powstałe pod wpływem tych teorii. Definicja Mandela stara się tak przedstawić koncepcję tragedii, by można podciągnąć pod nią każdą ilość tematów, schematów i konkretnych intryg. Tematy jednych tragedii są na skalę kosmiczną, inne na małą skalę szarego człowieka. Odrzuca ona (definicja Mandela) potrzebę założenia z góry jakiegoś absolutnego systemu wartości, potrzebę kryształowego charakteru bohatera, nie zakłada konieczności istnienia kosmicznej sprawiedliwości czy możliwości wolnej woli. Wymaga jedynie od bohatera podjęcia zamierzenia lub czynu o pewnej wadze i wielkości oraz tego, by wzbudził naszą przychylność. Jeżeli autor odrzuci te dwa niezbędne warunki, nie będzie w stanie stworzyć tragedii. Za przykład może tu posłużyć *Czekając na Godota*.

Na pytanie, czy współczesna tragedia jest możliwa, Mandel odpowiada: tak, ale jeżeli spełni wymagania definicji. Pogląd, że tragedia przystosowała się do szarych garniturów i bermudzkich szortów, wskazywałby na żywotność współczesnej sztuki i jej poszukiwanie nowych dróg. Usunięcie herosów z tragedii można tu porów-

nać do usunięcia bogów, a nie uznać za koniec tragedii. Tragedia przystosowuje się bowiem do myśli i warunków każdej epoki, i nie można powiedzieć, że „tu kończy się tragedia”. Wciąż jeszcze drogi do wytyczonych celów są pełne potknięć; rujnujemy się i niszczymy poprzez działanie, nasza wola ma wiele skaz. Podstawowa ironia egzystencji utrzymuje się poza każdym wierzeniem. Sytuacja tragiczna jest więc nadal aktualna.

Następnie Mandel omawia emocjonalne aspekty tragedii. Stwierdza, że Arystotelesowskie żądanie wzbudzenia litości i trwogi przeżyło się i nie musi być uwzględnione w definicji. Tragedia jest ideą i jak każda myśl wywołuje jakieś uczucia w ludziach. Należy jednak uznać za pewnik fakt, że żadne pojęcie nie wzbudza nieodłącznie specyficznych, określonych doznań emocjonalnych takich samych u wszystkich ludzi, więc nie można tego żądać od tragedii. Definicja oparta na zmiennym uczuciu byłaby bezużyteczna jako opis dzieła sztuki. Z drugiej jednak strony Mandel zgadza się z Lessingiem, że niewybaczalnym błędem dramaturga jest pozostawienie widowni nieporuszonej.

Mandel rozdziela sprawę wzbudzenia w widzu czy też czytelniku litości i trwogi od zagadnienia paradoksalnej przyjemności, którą odczuwamy, przeżywając te uczucia. W dalszych rozdziałach swej pracy rozważa, jak to się dzieje, że cywilizowany, wykształcony człowiek znajduje przyjemność w oglądaniu tragedii. Dawniej popularny był pogląd, że ból wprowadzony jest w tragedię, aby nadać jej znaczenie i wielkość. Uważano, że tragedia pokazuje tryumf ludzkiej duszy nad cierpieniem oraz nieszczęściem, i w przeżywaniu tego tryumfu znajdowano przyjemność. Mandel obszernie przytacza i omawia uwagi współczesnych krytyków na ten temat.

Dużo miejsca poświęca zagadnieniom

przyjemności znajdowanej w imitacji życia w połączeniu z pewną koncepcją prawdy o życiu. Wzajemne oddziaływanie postaci, moralny wydzźwięk utworu, czyny bohaterów i ich reakcje, treści podane i implikowane — to wszystko nas zadowala, jeśli odpowiada prawdzie, bez względu na to, czy jest ona smutna, czy radosna, czy jest nam znana, czy też nie. Każdy autor, jak i każdy odbiorca utworu na swój sposób odczuwa prawdę. I nasza przyjemność w odbieraniu sztuki będzie polegała na rozpoznawaniu znanej nam już prawdy. Sportretowanie nieszczęścia może nas także wiele nauczyć.

Dalej Mandel zastanawia się nad wzajemnym stosunkiem między pięknem i cierpieniem w tragedii. Niektórzy krytycy widzą piękno obok cierpienia, inni twierdzą, że piękno utworu łagodzi ból. Mandel jest zdania, że widząc docenia ból i cierpienie, ale sam go nie odczuwa w tym stopniu, co bohater utworu. To, że znajdujemy przyjemność w oglądaniu bólu, uzasadnia następująco: w człowieku istnieją gwałtowne namiętności, hamowane strachem przed następstwami. Cywilizacja powstrzymuje go od czynów, ale nie pozbawia pragnień. Człowiek z natury jest spragniony zmian, wielkich czynów, poszukiwań, prób. Ale doświadczenie uczy, że zmiany te są często okrutne w skutkach, a przygody bywają niebezpieczne. Podporządkowuje się więc naturalnej *stasis*, ożywionej od czasu do czasu kłótnią z żoną, podwyżką pensji lub wypiciem nadmiernej ilości trunków. Pragnie jednak wielkich emocji, które jeśli kiedyś pojawiają się w jego życiu, zwykle są bolesne. Gdzie może znaleźć takie uczucia bez bólu? W sztuce, w literaturze. Przeżywa tu przygody bez cierpień i niebezpieczeństw, miłość bez rozczarowań, klęski bez upokorzeń, luksus bez pracy. Może nawet odczuć, co znaczy śmierć, bez umierania. Oto jeszcze jeden powód, dlaczego widok

bólu nie budzi w nas cierpień. Następuje tu wyzwolenie uczuć, które wydają się całkiem wiarygodne. Wrażenie odległości wytworzone przez sztukę jest warunkiem psychologicznego bezpieczeństwa. Pseudotragedie, gdzie ludzie bez skazy padają ofiarą, są często bardziej bolesne dla odbiorcy od prawdziwych tragedii. Forma utworu literackiego nie zwalnia go od podlegania prawom rządzącym w rzeczywistości. Zaakceptujemy cierpienie w utworze, jeżeli służy ono jego harmonii, kiedy jest prawdziwe lub służy jakiemuś dobru. Nie tylko zresztą zaakceptujemy, lecz sami go szukamy, ponieważ lubimy bezpiecznie odświeżać nasze namiętności, szukając uwolnienia od stabilizacji.

Drugą część swojej książki Mandel zaczyna od rozważań na temat tragicznych sytuacji na tle całego utworu. Tragiczna sytuacja — wierzy — spełniająca wszystkie wymagania definicji, może zaistnieć również tylko jako część składowa jakiegoś większego utworu. Czasami autor wcale nie przedstawia tragicznej części akcji, tylko ją sugeruje. Czasami tragedia rozgrywa się w czasie trwania innej akcji i dowiadujemy się o niej z czyjeś opowiadania. W *Cocktail Party* Eliota np. zostajemy poinformowani o pełnej poświęcenia śmierci Celi Coplestone.

Tragedia to zdaniem Mandela koncepcja, pojęcie, które nie wymaga jakiejś szczególnej formy, np. dramatycznej. Nie musi również przekazywać żadnych specyficznych poglądów czy wywoływać jakichś określonych uczuć. Nie ma żadnej specyficznej funkcji (czy to naprawy moralności odbiorcy, czy rozładowania jego wewnętrznych konfliktów. Nie musi poruszać jakichś wybranych tematów; nie podlega żadnemu specjalnemu porządkowi strukturalnemu. Tragedia istnieje, kiedy jakaś tragiczna sytuacja jest przedstawiona krótko lub obszernie, niezależnie od tego, czy posiada początek, środek i koniec; nie-

zależnie od przestrzegania przez autora konwencji jedności czasu, miejsca i akcji; bez względu na to, czy akcja jest prawdopodobna, możliwa, czy niemożliwa; niezależnie od tego, czy zawiera *recognition* (scenę rozpoznania), *climax* (szczytowe napięcie) i *reversal* (odwrócenie biegu akcji) (s. 102).

Za najbardziej charakterystyczną cechę bohatera tragedii Mandel uważa fakt wytyczenia przez niego celu, który musi być osiągnięty. Ten cel, jeśli nawet nie jest szlachetny, podnosi bohatera ponad zwykły ludzki poziom i pozwala mu osiągnąć znaczenie, wielkość i autorytet. Wznosi go na wyżyny, co powoduje, że jego końcowy upadek widzimy w większym wymiarze. Tragedia traktuje o ambicji i sile woli. Dlatego człowiek, który padł ofiarą jakichś sił czy okoliczności, nie może być bohaterem tragedii. Los Otella różni się zasadniczo od losu Desdemony. Różnica między tymi tragicznymi postaciami leży w obiektywnej sytuacji. Otello ginie z powodu własnej słabości, Desdemona pada ofiarą Otella.

Bohater tragiczny to niekoniecznie jedna osoba. Może to być grupa ludzi lub naród. Bohater musi mieć jakąś skazę (*flaw*) charakteru. Nie może to być nieskazitelna, wybitnie szlachetna jednostka, ponieważ upadek takiej postaci byłby niemoralny. Jeżeli czeka go tragiczny koniec, musimy mieć przekonanie, że w jakimś sensie zasłużył sobie na to.

Mandel w dalszym ciągu analizuje różne typy bohaterów tragicznych. Zwraca uwagę, że we współczesnej literaturze bohaterowie często bywają niszczeni przez swoją niewinność, a wina jest przypisywana porządkowi panującemu w świecie. W konwencji np. absurdu poszukiwanie szczęścia nawet przez ludzi niewinnych nie prowadzi do duchowego zwycięstwa, mimo że cierpią oni i umierają. Czekają ich śmierć bez nadziei i pociechy. Tu Mandel przeprowadza bardzo ciekawe po-

równanie z historią śmierci Chrystusa. Następnie przechodzi do omówienia zagadnienia wolnej woli bohatera i wyboru, którego musi on dokonać, łącząc to z problemem nieuchronności. Widzi tu cztery warianty: W pierwszym wypadku bohaterem rządzi bezpośrednia zewnętrzna siła, zgodnie lub przeciw jego woli, która w efekcie popycha go w stronę katastrofy. Druga możliwość to fatalizm zakończenia. Cokolwiek bohater uczyni, skończy się to dla niego tragicznie. Trzecia to całkowity fatalizm. Chociaż cała akcja i wszelkie czyny bohatera wydają się odbywać w sposób naturalny, wszystko zostało z góry zaplanowane przez bogów, bohater zaś jest tego nieświadomy. Czwarta forma nieuchronności to wewnętrzna konieczność, którą może być namiętność lub jakieś cechy charakteru bohatera (tu autor musi dostarczyć pełnego wyjaśnienia i uzasadnić motywy kierujące bohaterem). Ogromnie ważna jest świadomość wolności wyboru. Nie zgadza się natomiast Mandel z poglądem, że wolność i wolna wola są niezbędnym i niezniszczalnym wymaganiami tragedii, bez którego nie może ona istnieć. Nie zgadza się również z twierdzeniem, że fatalizm niszczy dramatyczne znaczenie postaci. Swoje tezy ilustruje przykładami z tragedii greckich, starając się pokazać, jak w tych utworach absolutna wolność istniała tuż obok najsurowszej konieczności.

Tragedie namiętności należą do tych, z których wolna wola została wyeliminowana. Namiętności nie można opanować i zwraca się ona najczęściej przeciw samemu bohaterowi. Rozsądek i namiętność mają się do siebie tak, jak wolna wola i panowanie nad sytuacją. Bohater, którym kieruje żądza i uczucie pragnienia, jest ich niewolnikiem, zbyt słabym, by mógł dokonać wyboru. Jednakże tragedia namiętności to zwykle wielka tragedia, a np. Fedra czy Otello to bezbłędnie tra-

giczne postacie, prowadzone do zniszczenia przez pasję, która jak choroba ogarnia ich od wewnątrz.

W dalszym ciągu pracy Mandel rozpatruje problem winy: podkreśla tu, jak ważne jest stanowisko autora wobec bohatera. Bohater może nie zdawać sobie sprawy ze swojej winy. Czasem bohater czuje się winny, choć autor go za to nie potępia (np. Hamlet). Czasem i autor, i bohater są świadomi winy, potępiając ją. Czytelnik czy widz też może mieć swój własny pogląd na sprawę winy. Inny ważny problem to sprawa umieszczenia antagonisty, tj. tego elementu zasadniczej (pierwotnej) konfiguracji, którego obecność powoduje cierpienie i upadek bohatera. Antagonista może być zewnętrzny lub wewnętrzny. W zależności od umiejscowienia antagonisty rozróżniamy tragedię konfliktu wewnętrznego (*the tragedy of inner conflict*), gdzie celowi lub zamierzeniu przeciwstawia się jakieś wartości w charakterze osoby, i tragedię, w której zamierzenia bohatera pokrzyżowane są istnieniem osoby, siły, warunków lub faktów umieszczonych na zewnątrz.

Tragiczne dylematy powstają zwykle tam, gdzie dążenie do wybranego celu jest dobrowolne i świadome, niezależnie od umiejscowienia antagonisty. Przyczynę takich tragedii stanowi zwykle wahanie bohatera.

Dalej Mandel zajmuje się sprawą świadomego rozpoznania przez bohatera prawdy (*recognition*). Tu znowu istnieją trzy możliwości:

1. tragedia świadoma, kiedy bohater zdaje sobie sprawę, czego powinien oczekiwać, i nie jest zdziwiony swoją klęską;

2. tragedia z rozpoznaniem (*recognition*), w której bohater, nieświadom przeznaczenia, miał nadzieję odnieść sukces i rozpoznaje — zbyt późno — prawdziwą sytuację;

3. ślepa tragedia (*blind tragedy*). Tu

bohater nie zdaje sobie sprawy z sytuacji, cierpi nie rozumiejąc, dlaczego, i umiera w nieświadomości.

W ostatnim rozdziale Mandel podsumowuje swoje rozważania, podkreślając raz jeszcze, że sytuacja ludzka leży u podstaw tragedii. Sytuacja ta jest wieczna, trwała i napawa zgrozą. Z tragicznymi faktami spotykamy się wszędzie, a tragiczne wzorce ciągle się powtarzają. Mandel zastanawia się również, z czego wynika „the sense of doom”, czyli świadomość istnienia złego losu, pesymizmu, który tak silnie ciąży nad współczesną literaturą i filozofią. Dochodzi nawet do rozważania paradoksalnej koncepcji oczekiwania na nieszczęścia, cierpienia i ból.

Książka Mandela napisana jest bardzo ciekawie, chociaż nie przynosi rewelacji. Wykazuje on doskonałą znajomość zagadnienia, co świadczy o bardzo szczegółowych studiach nad historycznym rozwojem pojęcia tragedii. Mandel potrafił uwypuklić te elementy, które są jego zdaniem najistotniejsze przy definiowaniu tragedii i które nadają jej szczególne piękno i wagę, czyniąc ją jednocześnie bliską każdemu odbiorcy. Jego definicję można określić jako definicję analityczną. Jest ona równocześnie głęboko humanistyczna, a to poprzez uznanie tragedii za podstawową sytuację w życiu i w literaturze. Mandel posiada dar bardzo trafnego, logicznego, a zarazem szczegółowego formułowania swoich opinii. Styl jego jest zwięzły i jasny. Nie obciąża czytelnika materiałem niepotrzebnym dla zrozumienia zagadnienia. Słabą stroną książki jest zbyt skąpe potraktowanie współczesnych autorów. Zilustrowanie tez zawartych w tej pracy przykładami z literatury współczesnej wzbogaciłoby ją i przyczyniłoby się w znacznym stopniu do podniesienia jej wartości.

Teresa Pyzik, Katowice