



KRYSTYNA TUSZYŃSKA

Arystotelesowska definicja tragedii a definicja Gorgiasza w kontekście relacji dramaturg – widz

*Aristotelian Definition of Tragedy and Its Definition by Gorgias in the
Light of the Relationship between the Drama-play Writer and the Spectator*

ABSTRACT: The aim of my article is to compare two definitions of tragedy surviving in Ancient Greek sources, i.e. the definition formulated by the sophist Gorgias from Leontinoi with the famous definition of tragedy from Aristotle's *Poetics*. The matter of my analysis in the first case is an aphoristic fragmentary text ascribed to Gorgias (DK 82 B 23) which should be considered together with his rhetorical piece titled *Encomium of Helen*, an epideictic speech, an apology and a laudatory discourse at the same time, full of verbal virtuosity. In both of these sources we deal with the term *APATE*, "deception" and *apatetheis*, "deceived" or *apathesas*, "deceiver". In the case of Aristotle I suggest reading his definition of tragedy, as we know it from the *Poetics*, together with his description and definitions of emotions in his *Rhetoric* and taking into consideration the famous Aristotelian trio *ethos, pathos, logos* in which emotions are equalized with the logical means of persuasion, *logos*. An orator begins his intellectual activity as early as on the level of invention (*heuresis*) and later, with every next step of his rhetorical composition, he ought to consider the emotions of the audience, proper to his persuasive aim.

In both definitions there are used the same terms: *mythos* (the fable), and *pathe, pathemata* (emotions). I am going to prove that their understanding by Gorgias differs from their understanding by Aristotle.

In the case of Gorgias our analysis will be somewhat more complicated because, on the one hand, Gorgias' style is dependent on poetry, with its characteristic ornamental epithets and oppositional pairs of corresponding terms and, on the other hand, because his style is built on paradoxes, found also in his philosophical treatise *Peri tou meontos*. In my opinion, although belonging to 'written culture', Gorgias represents the kind of thinking about the *logos* which is characteristic of 'oral culture' and its power of poetic words. In my analysis I concentrate my attention on the 'peculiar experience' (*idion ti pathema*) of the listener. My conclusion is that the best effect of tragedy occurs in the situation when the emotions 'planned' by the tragedy writer correspond with the 'peculiar experience' of the spectator. And the term *mythos* is, in my opinion, nothing more than 'literary fiction', as fictional are the heroes of Gorgias' epideictic speeches, Helen and Palamedes.

In the case of the Aristotelian definition I stand on the position that emotions are not contradictory to the process of rationalization in the conception of the philosopher. It is obvious

in many works by Aristotle in which man is portrayed as a *zoon politikon* and the process of rationalization goes hand in hand with human psychology. As far as *mythos* is concerned, I think that the most important in explaining its structure is *hamartia*, 'tragic guilt', 'bad shot', 'error', because thanks to it the spectator is given 'proper pleasure', *oikeia hedone* as the aim of mimetic art. We can compare the function of *hamartia* with the contemporary term 'suspense' in thriller movies.

As Gorgias is dependent on oral culture in his conception of *logos*, Aristotle is a typical product of 'written culture' which would not have been possible without the Socratic definitions.

KEY WORDS: tragedy • illusion (*APATE*) • plot (*mythos*) • emotions • oral culture • writing culture

Celem artykułu jest analiza dwóch definicji tragedii przekazanych przez starożytność: definicji Arystotelesa z zachowanej księgi *Poetyki* (1449b 24–28) z mniej znaną definicją sofisty Gorgiasza z Leontinoi, zawartej w niemal aforystycznym fragmencie DK 82 B23. Mamy, zatem do czynienia ze źródłami o nierównej możliwości interpretacyjnej. Z twórczości filozoficznej Arystotelesa zachowały się traktaty należące do pism ezoterycznych, co oznacza, że dysponujemy ogromnym materiałem i jesteśmy zdolni przeprowadzać analogie terminologiczne i doprecyzowywać pojęcia, także te, którymi posłużył się w definicji tragedii w *Poetyce*. W przypadku Gorgiasza nasza sytuacja badawcza jest znacznie trudniejsza. Zachowały się w całości dwie mowy epideiktyczne: *Pochwała Heleny* i *Obrona Palamedesa* oraz fragmenty z rdzennie attyckiego gatunku retoryki epideiktycznej, tzw. *epitaphios logos*, a także fragmenty mowy olimpijskiej oraz dwie peryfrazy traktatu *O nie-bycie, czyli o naturze* (*Peri tou me ontos e peri physeos*), ze szcążkowym passusem autorskiego dowodu Gorgiasza, przekazanym jako *idios autou apodeixis*¹.

Ta nierówna sytuacja w zakresie dostępnych świadectw prowokuje do szczegółowych badań definicji tragedii Arystotelesa i niemal skazuje na pominięcie pierwszą chronologicznie definicję Gorgiasza. Zrozumienie tej ostatniej nie jest możliwe bez równoległej lektury *Pochwały Heleny*, która stanowi wykład iluzjonistycznej koncepcji sztuki, opartej na *APATE*, „zwodniczości”, dopuszczalnej, a nawet pożądanej, w której uczestniczy zarówno

¹ Peryfraza Sekstusa Empiryka zawarta w *Przeciw dogmatykom* (Adv. Math. I, 65–87) oraz wcześniejsza peryfraza, anonimowego autora ze szkoły perypatetyckiej, zachowana w traktacie *De Melisso, Xenophane et Gorgia* (MXG, 979 a 12– 980 b 21). Znajdujemy się w sytuacji, kiedy z wyjątkiem MXG 979 a 22 ff, podanym jako *idios autou apodeixis*, nie możemy wyraźnie określić, jak trzy tezy traktatu zostały udowodnione przez samego Gorgiasza, a w czym wyraża się inwencja autorów peryfraz. Analizowałam wymowę traktatu w książce *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoi*, Poznań 1987, s. 22–58. *Idios autou apodeixis* dotyczy fragmentu: *ouk estin oute einai oute me einai*.

artysta-dramaturg, jak i widz-odbiorca. Również w interpretacji definicji tragedii Arystotelesa niezbędne jest odwoływanie się, prócz *Poetyki* do jego *Retoryki*, nie dlatego, że należy uważać te traktaty za komplementarne (*Poetyka* – teoria poezji, *Retoryka* – teoria wymowy)², ale dlatego, że w oczach Arystotelesa „retoryka jest odroślą dialektyki i tego rodzaju studiów etycznych, które słusznie można by nazwać polityką” (1356a 25–27)³. Oznacza to, że Arystoteles podnosząc *ethos* i *pathos* do tej samej rangi, jaką wyznaczył *logosowi*, uważa czynnik etyczny i czynnik emocjonalny za istotne elementy przekazu słownego.

Nadto w cytowanym określeniu retoryki Arystoteles uświadamia czytelnikowi swoje rozumienie *logosu*, wysoce ambiwalentne, żeby nie powiedzieć dezorientujące: z jednej strony, za sprawą dialektyki *logos* jest pojmowany racjonalnie, na wzór dialektycznych środków argumentowania, takich jak sylogizm retoryczny, czyli entymemat, i indukcji retorycznej, czyli wnioskowania przez przytaczanie przykładów. Z drugiej strony, w trzeciej księdze *Retoryki* (1403b–1414b 30) *logos* wyrażany jest poprzez figury retoryczne, tzw. garderobę stylistyczną, lub – by posłużyć się sformułowaniem J. Ziomek – wyposażenie werbalne tekstu⁴, stanowiące podstawę dla *lexis* (*elocutio*)⁵. Figury retoryczne (Arystoteles nie odróżnia tropów i figur) oraz

² W zasadzie tzw. retoryczne *technai*, czyli podręczniki wymowy, szczególnie sądowej, można uznać za pierwsze prace prozatorskie obok dzieł logografów, to znaczy wczesnych historyków od Kadmosa do Herodota włącznie. Tukidydes w *Wojnie peloponeskiej* (I, 21) rozumie termin „logograf” w sensie „prozaika”, przeciwstawiając termin techniczny *logos* terminowi *poiesis*, co implikuje zmianę formy podawczej ze słowa poetyckiego na prozatorskie. Podobnie Arystoteles w *Retoryce* (1388b 22) posługuje się pojęciami „poeci i logografowie” w znaczeniu „poeci i prozaicy”. Por. R. Turasiewicz, *Życie i twórczość Lizjasza. Początki praktyki i teorii retorycznej*, Kraków 1999, s. 29. Nauki pierwszych teoretyków retoryki sądowej, Sycylijszyków Koraksa i Tejsiasa, zostały spisane jako *technai* („sztuki”) albo przez samego Tejsiasa, albo przez któregoś z jego uczniów. Retoryka sądowa na Sycylii zaczęła rozwijać się bujnie po przewrocie demokratycznym w 467 r. p.n.e. Na początku V w. p.n.e. *technai* były już dostępne w Atenach.

³ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 1988, s. 68. Wszystkie cytaty z obu traktatów w przekładzie H. Podbielskiego (z wyjątkiem sytuacji, gdy zaznaczam, iż przekład należy do kogoś innego).

⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 126. W księdze trzeciej *Retoryki* zawarta jest klasyczna teoria epitetu i metafory (III, 3) oraz porównania (III, 4), następane zaś rozdziały traktują o różnych wysokościach stylu, jego stosowności (gr. *prepon*, łac. *decorum*) i spójnością tekstu (III, 5–12). Arystoteles egzemplifikuje swoje rozważania przykładami z epiki (Homer) i tragedii (Sofokles), co stanowi ważną wskazówkę dla naszych badań: stylistyka jest terenem pogranicznym retoryki i poetyki. Por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, *op. cit.*, s. 32.

⁵ Michel Meyer uważa, że retoryka już w momencie swego ukonstytuowania się w sztukę (*techné*), była w przekazie Arystotelesa rozdarta między dosłowność (podatność na argumenty) i przenośność (figury), na *logos* zbliżający ją do rozumowania oraz *ethos* i *pathos*

zabiegi stylistyczne, typu *asteiotes*, wykwintność, *ogkon*, wzniosłość (łac. *dignitas*), tzw. wyborne powiedzenia i językowy dowcip oraz sposoby obrazowania, wszystko to służy dwóm funkcjom retoryki: *movere*, wzruszeniu odbiorcy oraz *delectare*, sprawieniu przyjemności mową⁶. Z drugiej strony, zatem, retoryka pokrewna jest studiom psychologicznym, umiejętności wzbudzania pożądanych afektów (*pathe*). Stąd w przeprowadzanej analizie interesować mnie będą te obszary, w których rozważania z *Poetyki* uzupełnić możemy analizą ustępów z *Retoryki*. Potraktowanie przez Arystotelesa *logosu* w ambiwalentny⁷ sposób jest jak najbardziej uzasadnione pojmowaniem przez niego człowieka jako istoty politycznej i posługującej się językiem (*Polityka* 1253a 10)⁸ i uczynienie z retoryki narzędzia wypracowywania konsensusu społecznego, w którym oprócz dowodzenia racjonalnego uczestniczą emocje (*pathemata*), występujące u drugiej strony dyskursu. Arystoteles zwraca uwagę także na *ethos* mówiącego, ponieważ słuchacz ocenia go w trakcie występu, wytwarzając sobie opinię nie tylko o przedmiocie mowy, ale także o osobie przemawiającego. Słuchacz nazwany został przez Arystotelesa sędzią, *krites* (*Retoryka* 1358b 1), co zobowiązuje mówcę do wykreowania, w trakcie przemowy, swojego *ethosu* na użytek porozumienia ze słuchaczem jako sędzią jego występu. W koncepcji Arystotelesa rola afektów, mimo ich krytycznej analizy przeprowadzonej na początku *Retoryki*, okazuje się istotna.

Wydaje się rzeczą niezbędną wspomnieć o zróżnicowaniu gatunkowym tekstów, które poddaną zostaną analizie. *Pochwała Heleny* jest mową popisową, stąd też relacja nadawca–bohater–odbiorca tekstu nie pozostawia

niemające z rozumowaniem niczego wspólnego, a jednak stanowiące równorzędne sposoby uwierzytelniania prawdopodobieństwa retorycznego. Zob. M. Meyer, M. M. Carrlho, B. Timmermans, *Historia retoryki od Greków do dziś*, przeł. Z. Baran, Warszawa 2010, s. 295.

⁶ Kwintyliian, najwybitniejszy teoretyk retoryki, rozróżnia trzy obowiązki (*officia*) mówcy: *docere*, pouczyć, *movere*, wzruszyć, *delectare*, podobać się. Por. *Institutio oratoria* XII, 10, 59.

⁷ Przez „ambiwalentność” rozumiem *logos* w znaczeniu argumentacji za sprawą entymematu lub wyliczenia przykładów oraz *logos* w znaczeniu ozdobienia stylistycznego tekstu.

⁸ Należy podkreślić, że Arystoteles ma na myśli nie wydawanie z siebie głosu, tylko płynące z mowy i rozumienia jej zdolności określania tego, co szkodliwe i pożyteczne, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe: „Że człowiek jest istotą stworzoną do życia w państwie (*zoon politikon*) więcej niż pszczoła lub jakiekolwiek zwierzę żyjące w stadzie, to jasną jest rzeczą. Natura bowiem, jak powiadamy, nie czyni niczego bez celu. Otóż człowiek jedyny z istot żyjących obdarzony jest mową. Głos jest oznaką radości i bólu, dlatego posiadają go i inne istoty. [...] Ale mowa służy do określania tego, co pożyteczne czy szkodliwe, jak również do tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe”. Arystoteles, *Dzieła Wszystkie*, t. 6, Warszawa 2001, przekład *Polityki* L. Piotrowicza.

wątpliwości, co do osób uczestniczących w przekazie słownym. Kiedy zaś Gorgiasz formułuje definicję tragedii, wypowiada się na temat uczestników przekazu tekstu dramatu, co oznacza, że można brać pod uwagę (1) nadawcę w rozumieniu autora tragedii, lub (2) nadawcę w rozumieniu aktora odtwarzającego rolę i też dysponującymi środkami artystycznego oddziaływania, oraz, oczywiście bohatera, o którym tekst mówi i odbiorcę tegoż tekstu, czyli widza. W teorii poetyki i retoryki niezbędne jest odwołanie się do związku współczesnych koncepcji narratologicznych z retoryką klasyczną⁹. Związek ten nie jest przypadkowy, bowiem retoryka wcześniej zetknęła się ze złożonym problemem stosunku: Autor – narrator (wykonawca) – bohater – słuchacz.

Złożoność ta polega na tym, że wyliczone liniowo role rzeczywiste lub wirtualne są rolami zamiennymi: autor może być jednocześnie narratorem (w wypadku retoryki „wykonawcą”, tzn. konkretnym mówcą), ale nie musi nim być w przypadku retoryki sądowej, gdy klient (strona procesu) korzysta z usług logografa, czyli zawodowego pisarza mów sądowych. Z kolei słuchacz jest kimś innym niż bohater w rodzaju retoryki sądowej, ale w retoryce doradczej lub popisowej słuchacz może utożsamiać się z bohaterem, choć oczywiście nie musi. Komplikacje interpretacyjne dotyczące nadawcy i odbiorcy narastają, gdy zestawiamy tekst retoryczny z tekstem związanym ze sztuką mimetyczną, jaką jest dramat. Celem mojej dygresji jest po pierwsze uczulenie czytelnika na złożoność porządku narracyjnego w tekstach retorycznych i po drugie uczulenie, iż materia rozważań czerpana jest z dwóch źródeł: retoryki i sztuki mimetycznej, jaką stanowi dramat.

Przystępując do omówienia definicji tragedii w wersji Gorgiasza i Arystotelesa należy zwrócić uwagę na zbieżność pojęć w nich występujących, takich jak *mythos* i *pathe* (Gorgiasz) czy *mythos* i *pathemata* (Arystoteles), ale przy niezupełnej ich jednoznaczności semantycznej. Wyjdźmy jednak od trudności translacyjnych związanych z rozumieniem samej definicji tragedii.

Znana i poddawana wielu interpretacjom Arystotelesowa definicja tragedii brzmi w przekładzie H. Podbielskiego:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji (*praxis*) poważnej, skończonej i posiadającej odpowiednią wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć (*Poetyka* 1449b 23–27).

⁹ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, *op. cit.*, s. 90.

Autorami wcześniejszych przekładów są T. Sinko i W. Tatarkiewicz¹⁰, przy czym pierwsza część definicji nie podlega dyskusji translatorskiej, problemy pojawiają się w drugiej jej części i dotyczą związku afektów/uczuć (*pathemata*): litości (*eleos*) i trwogi (*phobos*) z terminem *katharsis*.

Dookreśleniem tej definicji jest wyjaśnienie przez Arystotelesa użytych pojęć *praxis* i *mimesis*. *Praxis*, to znaczy „naśladowcze przedstawienie akcji”, Arystoteles rozumie w następująco: „A zatem naśladowczym przedstawieniem akcji jest fabuła (*mythos*), przez którą rozumem (artystycznie) uporządkowany układ zdarzeń” (*Poetyka* 1450a 3–5). Na czym zaś polega naśladownictwo w tragedii tłumaczy Stagiryta nieco później: „Jasne jest więc, że poeta musi być raczej twórcą fabuły (*mythos*) niż wierszy, skoro naśladowanie robi zeń poetę i skoro tym, co naśladuje, są działania” (*Poetyka* 1451b 27–29)¹¹. Występujące w *Poetyce* dopowiedzenia do definicji tragedii pokazują trudności wynikające ze sformułowania tejsze definicji przed sprecyzowaniem użytych w niej pojęć.

Wcześniejsza chronologicznie¹² definicja tragedii w ujęciu Gorgiasza brzmi w polskim przekładzie następująco:

Tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę (*apate*), a jak mówi Gorgiasz, ten, kto w błąd wprowadza (*apatesas*) jest sprawiedliwszy (*dikaioteros*) od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić (*apatetheis*), jest mądrzejszy (*sophoteros*) od tego, kto się nie daje¹³.

¹⁰ Definicja wg W. Tatarkiewicza brzmi: „Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej, zamkniętej w sobie i posiadającej określoną wielkość, wypowiedzianym w mowie ozdobnej, zróżnicowanej w każdej swojej części, przedstawieniem nie w formie opowiadania, lecz przez działanie, które przez to, że wzbudza litość i trwogę, dokonuje oczyszczenia takich uczuć” (*Historia estetyki*, tom 1, Wrocław 1962, s. 192). W przekładzie T. Sinki definicja ta brzmi: „Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów”. Definicja przytoczona za: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1995, s. 125–126. Należy dodać, że osobną trudnością jest opowiedzenie się za jednym z dwóch możliwych genetywów: genetywu adwerbalnego, czyli właściwego, występującego przy *verba affectus* lub genetywu ablatywnego, w odmianie genetywu *separationis*. W pierwszym przypadku *katharsis* uwalnia litość i trwogę, w drugim *katharsis* uwalnia od litości i trwogi.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, *op. cit.*, s. 191.

¹² *Ibidem*, *op. cit.*, s. 128.

¹³ Definicja Gorgiasza została przechowana w piśmie Plutarcha *De gloria Atheniensium* 5, 348c = DK 82 B23.

Terminem *APATE* w kontekście sztuki naśladowczej posłużył się też anonimowy autor *Dissoi logoi*, sofistycznego traktatu w dialekcie doryckim, zanedbanego źródła dla znajomości poglądów estetycznych oraz sztuki argumentacji: „W tragedii i malarstwie ten jest najlepszy, który najlepiej w błąd wprowadza (*pleista exapate*), wytwarzając rzeczy podobne do prawdziwych”¹⁴.

Gorgiasz nie będąc jedynym, który posługuje się terminami wprowadzonymi z rdzenia *apat-* jest twórcą iluzjonistycznej koncepcji sztuki, zwanej apatetyczną. Koncepcję tę możemy lepiej zrozumieć na podstawie analizy jego mowy popisowej *Pochwała Heleny*, gdzie w par. 9 i 10 tak wykląda tę apatetyczną teorię:

Wszelką poezję nazywam dyskursem ujętym w miarę wierszową; słuchaczy jej ogarnia dreszcz przerażenia, pełne łez współczucie i lubujący się w smutku żal, a dusza za sprawą słów doznaje własnych uczuć wobec szczęścia i nieszczęścia cudzych czynów i innych osób. [...] Inkantacje natchnione przez boga dzięki słowom przynoszą radość i odwodzą od smutku. Moc pieśni wraz z powstającym w duszy mniemaniem oczarowuje ją, nakłania i prowadzi swoją czarodziejską mocą. Wynaleziono, dwie sztuki czarów i magii, które są błędami (*hamartemata*) duszy i złudzeniem (*apatemata*) mniemania [przekład autorski].

Przypomnijmy, że w *Pochwale Heleny* Gorgiasz podejmuje się obrony dobrego imienia spartańskiej królowej, która zbiegła do Troi z Parysem, co wygląda na zabieg dość paradoksalny. Jego szczególną skłonność do posługiwania się paradoksami potwierdza traktat *O nie-bycie*¹⁵, a także gra komponentów składających się na jego definicję tragedii: „ten, kto wprowadza w błąd jest sprawiedliwszy (*dikaioteros*) od tego, kto nie wprowadza”, a „ten, który daje się wprowadzić mądrzejszy (*sophoteros*) od tego, kto nie daje się wprowadzić”. Jak słusznie zauważa Dana Munteanu¹⁶ w świecie rzeczywistym oszustwo przynosi wstyd, nie jest powodem do dumy, ale

¹⁴ Cytat za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, op. cit., s. 128. księga I, 3, 10. Co do dialektu, okresu powstania i zarysu tematyki traktatu *Dissoi logoi* zob. Mario Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, fasc. III, Firenze 1967, s. 148–149.

¹⁵ Gorgiasz stawia tu najpierw tezę, że „nic nie jest”; potem pozornie akceptuje „bycie”, i stawia tezę: „nawet gdyby był, byłby niepoznawalny”; i znów akceptując „poznawalność” stawia tezę: „nawet gdyby był poznawalny, byłby niekomunikowany”. To upoważnia go do stwierdzenia, że „był nie jest”. Traktat wymierzony został przeciw paradoksom, które generowała filozofia eleacka.

¹⁶ D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge University Press, 2012, s. 48.

Gorgiasz kreuje swoją teorię dla świata fikcji literackiej, w którym *APATE* jest w kalkulowanym „błędem” w każdą działalność estetyczną człowieka. Rozważałam te zagadnienia dokładnie, zestawiając fragmenty *Pochwały Heleny*, *Obrony Palamedesa* i traktatu *O nie-bycie* w artykule z 1989 r.: *Gorgias APATE as an Inevitable and Justified Error of Man's Aesthetic Activity*¹⁷. Przypomnę, zatem krótko własne tezy tego artykułu: (1) uznaję działalność twórczą Gorgiasza filozofa i retora jako całość, w której poglądów estetycznych nie można separować od epistemologicznych i ontologicznych, (2) uznaję, że kluczem do zrozumienia teorii apatetycznej jest termin *paignion* z ostatniego paragrafu *Pochwały Heleny*, którego nie tłumaczę jako „żart”, „igraszka”, ale jako „gra”, którą zręczny w przekonywaniu artysta prowadzi ze swoim odbiorcą. (3) całą strategią *Pochwały Heleny* Gorgiasz przygotowuje odbiorcę do zrozumienia *paignion* w sensie gry poprzez rozpoznawanie jej reguł i mechanizmów. Autor musi znać zasady tworzenia, aby wywołać pożądaną przez siebie skutek, widz – powinien znaleźć przyjemność w odbiorze dzieła sztuki, a sama *APATE* staje się niezbędnym elementem kreatywności literackiej. (4) Należy też podkreślić, że Gorgiasz odnosi termin techniczny *APATE* do swoich działań artystycznych, nie do Heleny, dla której mowa jest pochwałą (*enkomiaston*). (5) Na koniec interesuje mnie pytanie, czy *APATE* to „gra” tylko dla autora, czy tak samo jest to „gra” dla publiczności? Odpowiedź nasza jest twierdząca: odbiorca bawi się tym lepiej, im bardziej skonstatował iluzoryczność sztuki.

Przed Gorgiaszem pojawiają się w filozofii greckiej ostrzeżenia przed złudą zmysłów. Punktem odniesienia jego koncepcji do eleatów może być fragment z pism Parmenidesa, przytoczony przez Diogenesa Laertiosa (IX, 22–23):

Oby siła przyzwyczajenia nie zmusiła cię kroczyć po tej drodze [domyśl. wrażenia zmysłowych, *aistheseis*], na której wyrokuje nieodpowiedzialne oko, słuch chwytający odgłosy, a także język; tylko rozumem rozsądzaj najbardziej sporny i najważniejszy problem¹⁸.

Dla rozważań o *APATE* ważniejszy jest jednak fragment 34 z Plutarcha¹⁹, gdzie pada termin *apatellon* (zwodniczy, ułudny), którym Parmenides posługuje się na oznaczenie „zwodzącej gry słowami”, wyrażając myśl, że czytelnicy nie powinni brać za prawdę opisu świata fenomenalnego jako

¹⁷ „Acta Classica Universitatis Scientiarum Debrecenensis” XXV, 1989, s. 19–22.

¹⁸ Parmenides, (DK fr.1, w. 28–30 [w:] Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* (ks. IX, 3, 22), przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 1982, s. 528.

¹⁹ Plutarch, *Adversus Cololaria* 13, s. 1114 B.

przedstawienia prawdziwej rzeczywistości. Gorgiasz, zwalczając filozofię eleacką w traktacie *O nie-bycie*, dając traktatowi paradoksalny tytuł przez zrównanie *me on* („nie-bytujące”) z *physis* („natura”) i posługując się powszechnie używanym tytułem traktatów ontologicznych presokratyków (*Peri physeos*). Intencje Gorgiasza są wprost przeciwne do intencji eleatów: Gorgiasz pragnie utrzymać „stan hipnozy”, zwodzącej gry słowami, a nawet zintensyfikować go. W świetle tego świadectwa geneza terminu *APATE* u Gorgiasza byłaby filozoficzna. W traktacie *O nie-bycie* Gorgiasz dowodzi, że nie więcej można powiedzieć, że rzeczy są niż nie są (*ouden mallon einai ta pragmata e ouk einai*). W tej sytuacji Gorgiasz nie widzi potrzeby „krytycznego dystansu”, którego domaga się Parmenides, potrzeby przerywania iluzji, ostrzegania czytelników/widzów przed złudnym braniem pozorów za prawdę; przeciwnie – stan utrzymującej się iluzji jest stanem pożądanym przez artystę. Nie jesteśmy – rzecz jasna – zdolni podać dowodu na to, że Gorgiasz zapożyczył ten termin od Parmenidesa.

Pierwszym filozofem, który usiłował przewyciężyć eleackie paradoksy był nauczyciel Gorgiasza, Empedokles z doryckiego miasta Akragas na Sycylii, lekarz, badacz tajemnic przyrody, utalentowany poeta, zręczny polityk, wreszcie mówca²⁰. Z twórczości Empedoklesa zachowały się fragmenty, z których fragment DK 23, 9 odnosi *APATE* w rozumieniu iluzji do malarstwa. Wedle świadectwa Diogenesa Laertiosa (DL, VIII, 58)²¹ Empedokles pisał również tragedie.

W *Pochwale Heleny apatemata*, ułudność mniemań wiąże się z pomyślnymi (*hamartemata*) duszy. Dusza (*psyche*) jest w filozofii italskiej często ekwiwalentem rozumu (*nous*): używano tych pojęć wymiennie na oznaczenie siedliska władz umysłowych²². Termin wprowadzony przez Gorgiasza zapewne ma proveniencję filozoficzną, przynajmniej taki wniosek należałoby wyciągnąć traktując jego poglądy epistemologiczne łącznie z poglądami estetycznymi, które wydają się pochodną tych pierwszych, wymierzonych w szkołę eleacką. Punktem wyjścia dla *APATE* jest brak wiedzy odbiorcy (*amathia*, par. 2), metodą wyprowadzenia z niewiedzy słuchacza jest rozumowanie (*logismos*, par. 3), efektem osiągniętym przez mówcę jest przyjemność (*terpsis*, par. 5), która rodzi się u odbiorcy. Tym samym *APATE*

²⁰ Świadectwo tego daje Diogenes Laertios w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów*, ks. VIII, 57. Arystoteles miał napisać o wynalezieniu przez Empedoklesa retoryki w zaginionym dialogu *Sofista*.

²¹ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, op. cit., s. 496.

²² Zob. W.C.K. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, vol. II, Cambridge 1965, s. 356, oraz Mario Untersteiner, *Sofisti*, op. cit., s. 100. Także świadectwo Diogenesa Laertiosa, *Żywoty i poglądy...*, IX, 3, 22 („Eleaci”): „Dusza (*psyche*) i rozum (*nous*) są jednym i tym samym”.

stanowi grę, jaką świadomie prowadzi zręczny mówca celem połączenia elementu poznawczego u odbiorcy z jego doznaniem emocjonalnym.

Dana Munteanu sugeruje, że Gorgiasz kreuje w mowie Helenę na wzór heroiny tragedii, która cierpi (*epathe*) w każdej z domniemanych przyczyn wyjazdu do Troi, i to cierpi niezasłużenie²³. W istocie, w czterech proponowanych przez Gorgiasza wariantach (igraszka w rękach bogów, porwana przez Parysa, ofiara Erosa, ofiara perswazji słownej) Helena nie ma wpływu na bieg wydarzeń, jest bezwolna, cierpi niezasłużenie. Gdybym miała porównać Helenę do bohaterek tragicznych z pewnością szukałabym jej u Eurypidesa, którego bohater cierpiący uważa się za niewinnego cierpienia, jakie na niego spada. Można by myśleć D. Munteanu posunąć nieco dalej i zaryzykować stwierdzenie, że wprawdzie Gorgiasz tworząc definicję tragedii nie ilustrował jej przykładami, a Arystoteles swoje dyrektywy zaopatruje przykładami zaczerpniętymi z greckich tragedii, to jednak Gorgiasz tworzy fikcyjną historię cierpiącej Heleny (*mythos*) i wyklada iluzjonistyczną teorię sztuki. W moim odczuciu pojawiający się w definicji tragedii Gorgiasza termin *mythos* należałoby potraktować jako „fikcję literacką”. Imiesłowy *apatesas* (stwarzający iluzję) i *apatetheis* (poddający się iluzji) w definicji tragedii sofisty występują w towarzystwie *mythoi*, czyli „fikcji”, „legend”, „mitów”. Trudno z zachowanych ułamków twórczości Gorgiasza wnioskować, czy możemy użyte przez niego słowo *mythos* zrównać z terminem „fabuła” w sensie Arystotelesowskim, bo Arystoteles, do czego przejdę w dalszej części artykułu, wymienia i precyzyjnie określa składniki tragedii, wśród nich *mythos* jako naczelny²⁴, oraz wyjaśnia, na czym polega dobrze skonstruowana fabuła. W stosunku do Gorgiasza, moim zdaniem, bezpieczniej jest przyjąć określenie „fikcja literacka”, ponieważ rozważania estetyczne Gorgiasza rozpatrujemy łącznie z zachowaną twórczością retoryczną, zaś rodzajem retoryki, jaką uprawia Gorgiasz, jest retoryka epideiktyczna, w której to do czasów Izokratesa i wprowadzonych przez niego laudacji postaci historycznych²⁵, chwalono lub ganiono wyłącznie postaci fikcyjne, podobne do

²³ D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, op. cit., s. 38.

²⁴ Arystoteles, *Poetyka*, 1430a 7–10: *mythos, ethos, lexis, dianoina, opsis, melopoiia* (fabuła, charakter, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko, śpiew).

²⁵ Izokrates w mowie epideiktycznej *Euagoras* chwalejącej niedawno zmarłego króla cypryjskiej Salaminy, przedstawia z jednej strony zasadność pochwał ludzi współczesnych, jak i zaznacza nowatorstwo swego przedsięwzięcia: „[...] Należy wygłaszać pochwały także tych, którzy współcześnie osiągnęli cnotę, aby mówcy zdolni ozdobić przedstawić ich czyny, mówili o nich prawdę, a młodzi ludzie miłujący cnotę, dążyli do niej z większym zapałem, świadomi, że jeśli okażą się od nich lepsi, spotka ich jeszcze większa pochwała. [...] Wiem, że to, co zamierzam uczynić, to znaczy ułożyć mowę pochwalną na temat cnoty człowieka współczesnego, jest zadaniem trudnym” (przekład własny). *Euagoras* przetarł

Gorgiaszowej Heleny czy Palamedesa. Celem jego *mythos* jest wprowadzenia widza w stan hipnotycznej iluzji, dzięki któremu stanie się on mądrzejszy, *sophoteros*, natomiast dramaturg wykaże się tym, że jest lepszym znawcą zasad rządzących sztuką, *dikaioteros*.

Należy z kolei przyrzeć się krótko komparatiwom przymiotników *dikaioi* i *sophos*, ponieważ za ich pomocą Gorgiasz prezentuje grę dramaturga z odbiorcą: dramaturg, który potrafi zwiść widzów jest *dikaioteros* od tego, który nie potrafi uzyskać efektu iluzji. Grecki przymiotnik *dikaioi* jest trudny do przełożenia na języki nowożytny. Tłumaczenie przez „sprawiedliwy” zubaża znaczenia przymiotnika, bo *dikaioi* u Solona, Hipokratesa czy Herodota znaczy tyle, co „normalny”, „naturalny”²⁶. Także w drugiej zachowanej mowie Gorgiasza, *Obronie Palamedesa* (par. 1), pojawia się przysłówek *dikaioi* w znaczeniu „śmierci w sposób naturalny”, a nie „egzekucji w wyniku wyroku sądu”. W Słowniku Liddell&Scotta znajdziemy jeszcze jedno znaczenie przymiotnika *dikaioi*, a mianowicie: „zgodny z zasadami”. W świetle teorii iluzji wykreowanej przez Gorgiasza, artysta, który posiada umiejętność oszukiwania widza, jest lepszym sztukmistrzem, aniżeli ten, który nie potrafi wykorzystać zasad sztuki.

Na temat wprowadzania słuchacza w stan *APATE* Gorgiasz powiada: „Moc pieśni wraz z powstającym w duszy mniemaniem oczarowuje ją, nakłania i prowadzi swoją czarodziejską mocą” (*Pochwała Heleny*, 10), dodatkowo eksplikując to twierdzenie dwoma pojęciami – *goeteia* (czary) i *mageia* (magia, domyślne słów): „Wynaleziono dwie sztuki czarów i magii, są nimi błędy (*hamartemata*) duszy i złudy (*apatemata*) mniemania”. Zwróćmy uwagę na przedstawioną przez Gorgiasza psychagogiczną funkcję słowa.

W przypadku Gorgiasza nie możemy oddzielać jego praktyki retorycznej od wypracowanej przez niego koncepcji estetycznej. Gorgiasz dał początek artystycznej prozie greckiej wprowadzając do niej elementy ornamentacyjne właściwe do tej pory poezji: metafory, złożenia, neologizmy, archaizmy, operując stylem antytetycznym zestawiał rzeczy (*pragmata*) o kontrastującej ze sobą treści, stosował rymowane zakończenia okresów wewnątrz mowy (*homoioteleuta*) oraz skoordynowane zestawienia dwóch

szlaki setkom pochwał ludzi współczesnych, napisanych w starożytności greckiej i rzymskiej, pierwszym zaś naśladowcą Izokratesa był Ksenofont w *Agezylaosie* i *Wychowaniu Cyrusa*. Euagoras zmarł w r. 374/373 p.n.e., a mowa powstała na zamówienie syna króla, Nikoklesa, dla uczczenia rocznicy śmierci ojca (nie wiemy, w którym dokładnie roku). K. Korus (*Grecka proza poklasyczna*, Kraków 2003, s. 150) nazywa *Euagorasa* „biografią laudacyjną”.

²⁶ Solon 11 D, Herodot IV, 145, 4; Hipokrates, *Sztuka lekarska* 69. Miejsca te analizuje Willem Jacob Verdenius w pracy: *Gorgias' Doctrine of Deception*, [w:] G.B. Kerferd, *The Sophists and Their Legacy*, Wiesbaden 1981, s. 116–128.

(lub więcej) kolonów (*isokola*) lub kommatów (uciętych elementów, które nie mogą już sobie pretendować do kompletności)²⁷. Przy czym każdy kolon wykazywał ten sam porządek składniowy, a rymy wewnętrzne decydowały o melodyjności mowy. Biorąc pod uwagę iloczasy języka greckiego proza artystyczna Gorgiasza jest niemalże niemożliwa do przełożenia na języki nowożytny. Sukces oratorski Gorgiasza, jako posła rodzinnych Leontinoi do Aten z prośbą o wsparcie militarne, był efektem tego, że „mówił w nowy, niezwykły sposób” (*ta kaina legein*)²⁸. Oryginalność języka służyła Gorgiaszowi do precyzyjnego wyrażania myśli. Dla uzyskania tego efektu sięgał do wyrażen abstrakcyjnych, takich, jak substancytywizacja przymiotników i imiesłowów, tworzenie rzeczowników odsłownych. Dążył do tego, aby jego proza uwodziła bogactwem mowy i stylu, podobnie, jak czyniła to od zawsze poezja. Nadmierną ornamentykę słowną Gorgiasza krytykuje Arystoteles w trzeciej księdze *Retoryki* (1404a 35, 1404b 14) jako sztuczną dla stylu prozatorskiego, nazywając ją „koturnową” (zob. Podbielski, s. 246). W rzeczywistości Arystoteles używa nieco innych pojęć, mówi o zbyt „dostojnym” i „właściwym tragedii” języku (*semnon, tragikon*). Język ten zaciemnia pożądaną jasność przekazu, czyli jest czymś obcym, gr. *xenikos*, językowi prozy. Wspomniane *homoioteleuta* służyły nadto walorom eufonicznym właściwym poezji.

Sądzę, że styl Gorgiasza powstawał pod wpływem tradycji oralnej, w której Gorgiasz wychował się i której to działanie, polegające na utożsamianiu się z przekazem słownym, zauważał i zdecydował przenieść do języka prozatorskiego. W kulturze słowa mówionego słowo poetyckie było memoryzowane²⁹ i uwznioślało, jako narzędzie *paidei*, mentalność stanowiąc bodziec do podejmowanych decyzji w życiu społecznym i politycznym³⁰. Gorgiasz stosując środki stylistyczne wypracowane przez poezję epicką i tragiczną, przybywając do Aten w 427 r. p.n.e. spodziewał się rzeczywistego

²⁷ Dokładną charakterystykę stylu Gorgiasza dałam w książce *Oratorstwo i retoryka grecka z wyborem tekstów źródłowych. Od oralnej kultury retorycznej Homera do konceptualizacji retoryki przez Arystotelesa*, Poznań 2016, s. 77–83.

²⁸ Adam Krokiewicz pisze, że Gorgiasz w jednej chwili stał się bożyszczem Ateńczyków, a jego mowa wywołała na Zgromadzeniu Ludowym niebywały entuzjazm. Por. *idem*, *Zarys filozofii greckiej od Platona do Arystotelesa*, Warszawa 1971, s. 262.

²⁹ Memoryzowanie to polega nie tylko na zapamiętywaniu, ale też na utożsamianiu się z zachowaniami i słowami przekazywanymi przez poetę i jako takie staje się narzędziem *paidei*. Prowadzi to do uwznioślenia mentalności słuchacza i ma decydujący wpływ na postawę moralną oraz kondycję charakteru/duszy słuchacza.

³⁰ Zagadnieniem tym zajmują się prace Erica Havelocka (*Przedmowa do Platona, Muza uczy się pisać*), Waltera Onga (*Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii; Osoba, świadomość, komunikacja* (Antologia).

sukcesu i faktycznie odniósł go. Co więcej w kulturze piśmiennej mówca zaczynał stopniowo zastępować aoidę epoki oralnej. Gorgiasz, jak uważam, chciał zadbać, by mówca nie stracił nic z autorytetu i charyzmy poety-
-aoidy na przełomie przejścia do nowej kultury komunikacyjnej, to znaczy – cywilizacji pisma. Na tej podstawie wyjaśnić można wprowadzony przez Gorgiasza termin *psychagogia*, prowadzenie umysłu/duszy słuchacza torem wyznaczonym przez mówcę. Ze świadectw starożytnych wiemy, że sofisci, a wśród nich Gorgiasz, w swoich występach publicznych (gr. *epideixis*, ang. *distinct type of performance, public display lecture*) ubierali się w purpurowe szaty rapsoda³¹, dążąc do podkreślenia ciągłości tradycji: rapsod – mówca. W rozumieniu APATE chodzi nie tylko o zwodniczą moc słowa, ale o całym realne efekty związane z wpływem słowa na podejmowane działania. Gorgiasz należy do tych pisarzy-intelektualistów, którzy wytyczali drogę nowego użytku pisma. Pismo związane jest z prozą, poezję można memoryzować za sprawą metrum i stylu formułowego³², ale słuchanie poezji nie oznaczało wysłuchania (co jest typowe dla naszej kultury), ale *wysłuchiwanie się*, równoznaczne z identyfikowaniem się z prezentowanymi przez poetę poglądami i postawami etycznymi. Świadczenie tego znajdujemy jeszcze u Ksenofonta, czyli już w okresie dojrzałej kultury piśmiennej, uosobienia „prawdziwej”³³ literatury. Nikeratos, jeden z uczestników *Uczty* Ksenofonta zapytany, jaką umiejętnością najbardziej się szczyci, odpowiada: „Ojciec mój, w trosce, abym stał się jak najlepszym człowiekiem (*aner agathos*), kazał mi uczyć się wszystkich wierszy Homera na pamięć. I teraz mogę wam tu wyrecytować z pamięci całą *Iliadę* i *Odyseję*”³⁴.

Powierzone pamięci dzieło literackie pełniło funkcję osobistego autorytetu i wewnętrznego doradcy.

Niebezpieczeństwa medium poetyckiego zauważył Platon rozprawiając się z poezją w *Państwie*: „To samo powiemy, robi i poeta-naśladowca; on w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczerpia zły ustrój we-

³¹ G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1984, s. 28–29. Kerferd wskazuje na świadectwa przywdziewania purpurowych szat przez Hippiasza z Elidy i Gorgiasza (DK 82 A9), szczególnie, gdy występy ich odbywały się na igrzyskach panhelleńskich, Olimpijskich lub Pytyjskich oraz w przypadku Gorgiasza w teatrze ateńskim.

³² Zrytmizowane słowo służy zapamiętywaniu. Dodatkowo wspomagane było przez rymy wewnętrzne, niosące walory eufoniczne oraz przez powtórzenia, które ułatwiały pocie występ, dając mu na podporządku gotowe formuły i zwroty, możliwe do zastosowania w podobnych okolicznościach.

³³ W zasadzie mówienie o literaturze w okresie przedpiśmiennym jest oksymoronem, ponieważ literatura implikuje zapis za pomocą liter (*littera*).

³⁴ Ksenofont, *Pisma sokratyczne (Uczta)* III, 5, przeł. L. Regner, s. 255.

wnętrzny” (608b 1)³⁵. Platon występując przeciw poezji występował przeciw mniemaniu, pozbawionym refleksji, opartym na memoryzowaniu i oczarowaniu słowem poetyckim, stąd jego niechęć zarówno do Homera, jak też tragedii. Równocześnie wystąpił przeciw sofistom, w tym najostrzej, przeciw Gorgiaszowi, który nową technologią pisma posłużył się wprawdzie w języku prozy, ale tak skonstruowanej, aby nie utraciła ona nic z czaru słowa poetyckiego. Gorgiasz jest tym, w moim przekonaniu, który „pałeczkę” autorytetu przekazuje z rąk poety-aojdy w ręce zręcznego i dysponującego odpowiednim warsztatem mówcy. I rzeczywiście, w *polis* greckiej, wraz z przejściem kultury oralnej w piśmienną, mówca zaczął zastępować poetę.

Gorgiasz choć nie pisał tragedii, tworzył postaci tragiczne, a sztuczność jego wypowiedzi (*xenikos, to xenikon*) Arystoteles odnosi do jego prozy szczególnie drwiąco traktując jego metafory z *epitaphios logos*.

Na użycie epitetów towarzyszących afektom litości i trwogi oraz „uczucia właściwego odbiorcy” (*idion ti pathema*), opisanym w *Pochwale Heleny* zwraca uwagę też Dana Munteanu, łącząc polski epitet „przerażony” (gr. *periphobos*) towarzyszący rzeczownikowi „dreszcz” (gr. *phrike*) oraz epitet „sprawiający wiele łez” (gr. *polydakrys*) towarzyszący „litości” (*eleos*), podobnie jak polskie wyrażenie przymiotnikowe „lubujący się w smutku” (gr. *philopenthes*) powiązane z „tęsknotą” (gr. *pothos*) – z przemyślaną przez Gorgiasza chęcią wyeksponowania *horror-story*, które charakteryzuje tragedię³⁶. Gorgiasz, zatem wysoce ekspresyjnie opisuje uczucia, *pathe*, przez posługiwanie się rozbudowanymi epitetami właściwymi poezji, i tym samym maksymalizuje uczucie trwogi. Połączenia wyrazowe, typu zdublowany rzeczownik i przymiotnik, stosowane w mowie żywej przywodzą na myśl z jednej strony grę słowami, w której Gorgiasz, pozostający pod urokiem poezji lubował się³⁷, z drugiej mogą mieć głębsze znaczenie, szczególnie w przypadku trwogi. Gdyby Gorgiaszowi nie chodziło wyłącznie o grę sło-

³⁵ Platon, *Państwo*, przeł. Wł. Witwicki, Kęty 2001, s. 323.

³⁶ D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, op. cit., s. 41.

³⁷ Munteanu powołuje się na pracę G. Anastaplo, *The Thinker as Artist. From Homer to Plato and Aristotle*, Athens 1997, s. 265–269, na których autor zbiera starożytne testimonia, które świadczą o żywości stylu Gorgiasza i jego szokującym odbiorze słownictwie. Możemy przytoczyć w tym miejscu opinię Arystotelesa z *Retoryki* (1405b 35) o stylu Gorgiasza z jako sztucznym przez nadużywanie złożeń. Przykładowo Gorgiasz nazywa ironicznie pochlebców (*ptochomousos kolax*) „żebrów-artystami” (przeł. Podbielski, s. 244), o krzywoprzysięzczach (*epiorkesantes kai kateuorkesantes*) z nadwyżką przesady mówi jako o „nader-dobrze-przysięgających” (przeł. Podbielski, s. 244). W zachowanym fragmentarycznie *epitaphios logos* Gorgiasz nazywa Kserksesa „Zeusem Persów” (*ho ton Person Zeus*), a sępy „żywymi grobami” (*empychoi taphoi*); frg. 82B 15. W trzeciej księdze *Retoryki* Arystoteles charakteryzuje styl Gorgiasza jako oparty na środkach poetyckich (1404a).

wami, należałoby dopatrzeć się już u niego spostrzeżeń natury psychologicznej, w rozumieniu psychologii tłumu, zanim problem ten podjął w sposób systematyczny Arystoteles³⁸. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy sofista ogranicza się jedynie do ulubionych gier słownych, czy mamy tu do czynienia również z refleksją nad psychologią odbioru przekazu literackiego. Do pewnego stopnia materiał pomocniczy w tej trudnej zagadce stanowić mogą dywagacje Gorgiasza nad niebezpieczeństwem ulegania iluzji wrażenia wzrokowego. W *Pochwale Heleny* (par. 16 i 17) Gorgiasz mówi o „mąceniu” zdrowych władz sądenia spowodowanych postrzeganiem wzrokowym:

[...] Na przykład, kiedy wzrok dostrzeże zastępy wrogów i wrogą ozdobę na spiżowych i żelaznych pancerzach, [...] mąci się i tym samym mąci duszę.[...] Strach wypiera nawet potężną siłę prawdy, pochodząc z wrażenia wzrokowego, sprawia, że przestaje się liczyć to, co prawo uznaje za piękne, i to, co sprawiedliwość uznaje za dobre. [...] Są tacy ludzie, którzy zobaczywszy kiedyś straszne rzeczy, tracą odwagę także w obecnej chwili, do tego stopnia strach stłumił i zgasił ich rozum³⁹.

Gorgiasz był uczniem Empedoklesa, twórcy teorii „wypływów” (*aporroai*), które wysyłane przez przedmiot, odbierane są z zewnątrz przez odpowiednie organy zmysłowe, kanaliki (gr. *porroi*) tak ukształtowane, aby wrażenia wzrokowe odbierał kanalik odpowiedzialny za zmysł wzroku, wrażenia słuchowe – kanalik słuchu itd.⁴⁰ Aforystycznie ujęte w *Pochwale Heleny* refleksje nad zwodniczością zmysłu wzroku i polegania na nim zasadzają się na koncepcji „wypływów” Empedoklesa. O tym, że Gorgiasz znał teorię

³⁸ Arystoteles w *Retoryce* (1414a 5–25) charakteryzuje style trzech rodzajów wymowy w powiązaniu z rodzajem słuchacza. Styl wymowy doradczej, przeznaczony dla szerokiego i zróżnicowanego audytorium opisuje następująco: „Styl mów wygłaszanych na publicznych zgromadzeniach pod każdym względem przypomina malarstwo perspektywiczne: im większy tłum odbiorców, tym dalszy uwzględni punkt patrzenia. [...] Tam, gdzie potrzebne są umiejętności aktorskie, niewielką rolę odgrywa staranność stylistyczna [...]”.

³⁹ Przekład własny na podstawie wydania *Sofisti, testimoniazze e frammenti*, fasc. secondo: *Gorgia, Licofrone e Prodicco*, introduzione, traduzione e commento a cura di Mario Untersteiner, Firenze 1967.

⁴⁰ Empedoklesowa teoria postrzegania oparta jest w swojej zasadniczej konstrukcji na postrzeganiu podobnego przez podobne. Empedokles odnosi ją do pięciu zmysłów, nie preferując żadnego, a działanie podobnego na podobne wyjaśnia swoją koncepcją porowatości materii. Przedmioty zewnętrzne wysyłają w kierunku poznającego podmiotu „wypływy” (*aporroai*) odbierane przez odpowiednio (tzn. stosownie dla każdego zmysłu) ukształtowane narządy zmysłowe. Szerzej zob. K. Tuszyńska-Maciejewska, *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoi*, *op. cit.*, s. 41–43.

Empedoklesa i akceptował ją, świadczy też Platoński dialog *Menon* (76c–e). Nie można wyczerpująco poznać pełni intencji wypowiedzi Gorgiasza w *Pochwale Heleny* ze względu na fragmentaryczny i aforystyczny charakter jego zachowanej twórczości. W generowaniu obrazów i pozostawianiu pod wpływem przemożnej siły słowa udział miała prawdopodobnie głębsza refleksja filozoficzna. Na pewno natomiast powiedzieć można, że teorię odbioru akustycznego i wzrokowego wykorzystywał praktycznie w uprawianej przez siebie retoryce, opartej na mniemaniu (gr. *doxa*), z którego powstaje sfingowana rzeczywistość.

Kolejna trudność polega na odpowiedzi na pytanie, co to znaczy, że widz wychodzi z teatru mądrzejszy, *sophoteros*? Czy jest zbudowany moralnie, bardziej uświadomiony? Czego uczy się lub doświadcza widz, co dawałoby mu lekcję moralną i równocześnie przyjemność, skoro tak różne terminy, jak, rozumowanie (*logismos*) i przyjemność (*terpsis*) występują w mowie Gorgiasza komplementarnie? Dana Munteanu w *Tragic Pathos* w rozdziale poświęconym Gorgiaszowi – *Gorgias: a strange trio, the poetic emotions* – tym „dziwnym trio” nazywa litość (*eleos*), trwogę (*phobos*) i żal (*pothos*). Ten ostatni opatrzony jest epitetem *philopenthes*, „poddający się smutkowi”. Afekty te powstają za sprawą mocy oddziaływania *logosu*. *Logos* w koncepcji Gorgiasza dotyczy zarówno poezji, jak i prozy. Gorgiasz nie chce eksponować różnicy między formą podawczą (poezja – proza), przeciwnie – dąży do unifikacji *logosu*, widząc w nim „wielkiego mocarza” (*dynastes megas*) kształtującego osąd rzeczywistości i działającego w sferze granicznej między prawdą a złudnym mniemaniem.

W cytowanym paragrafie *Pochwały Heleny* pojawia się litość i trwoga, *eleos* i *phobos*, które są wyznacznikami emocjonalnymi w definicji tragedii Arystotelesa. U Gorgiasza czytamy: „Wszelką poezję nazywam dyskursem ujętym w miarę wierszową; słuchaczy jej ogarnia dreszcz przerażenia, pełne łez współczucie i lubujący się w smutku żal”. Afektem trwogi i litości towarzyszy „lubujący się w smutku żal”. Słusznie, moim zdaniem, Dana Munteanu przypisuje *eleos* i *phobos* tekstowi tragedii, zdarzeniom, które eksplikuje *logos*, natomiast trzecie uczucie – *philopenthes pothos*, „lubujący się w smutku żal”, badaczka odnosi do widza. Widz, jako odbiorca tekstu, poddaje się żalowi z powodu oglądanych nieszczęść dotyczących innych osób i spraw (*alлотrion te pragmaton kai somaton*). Ten „lubujący się w smutku” żal stanowi własne, indywidualne uczucie widza (*idion ti pathema*), a powstaje dzięki działaniu słowa (*dia ton logon*).

Odpowiedź na pytanie, czy widz staje się mądrzejszy, ilustruje najlepiej opozycyjny charakter emocji, którymi powoduje się widz: z jednej strony następuje u widza uśmierzenie trwogi, z drugiej – pomnożenie litości

(*phobon pausai, eleon epauxesai*), z jednej znów – wypędzenie smutku, z drugiej – wzbudzenie radości (*lypen aphelein, charan euergasasthai*). Zestawianie przeciwieństw tak charakterystyczne dla antytetycznego myślenia Gorgiasza, jest obecne w greckiej mentalności, co oddaje styl przeciwstawny (*antikeimene lexis*). Polega on na upodobaniu do układów antytetycznych w mowie i piśmie, zamiłowaniu do agonistyki, do zestawiania pojęć (*synekrisis*)⁴¹. Arystoteles uważał, że tworzenie układów przeciwstawnych, polegających na tym, że w każdym z dwóch członów przeciwieństwa albo układają się w pary, albo spina je jedno orzeczenie, daje słuchaczowi przyjemność, ponieważ

Już same przeciwieństwa bardzo ułatwiają zrozumienie myśli, a jeszcze bardziej, gdy występują obok siebie: również dlatego, że sprawia wrażenie logicznej argumentacji (sylogizmu): sylogizm obalający polega bowiem na zestawieniu przeciwieństw (*Retoryka* 1410a 20–24)⁴².

Styl antytetyczny Gorgiasza hipotetycznie powinien zasłużyć na uznanie Arystotelesa. Przeciwstawne pary afektów uświadamiają słuchaczowi siłę argumentacyjną *logosu*, a jednocześnie pokazują jego moc emocjonalną: może on powodować uśmierzenie trwogi i pomnożenie litości, może odpędzić smutek i przynieść radość. Afekty te są wytworem *logosu*, odbiorca tekstu jest poniekąd wobec nich pasywny. *Pochwałę Heleny* nazwano *an essay on the nature and power of logos*⁴³, interesuje mnie jednak pytanie, czy aktywność ze strony odbiorcy, wynikająca z określenia *idion ti pathema* („pewne własne uczucie”), może być dla niego źródłem przyjemności? Odpowiadam twierdząco. Po pierwsze, dlatego, że odbiorca uświadamia sobie, iż afekty, jakich doznaje inna osoba, czyli bohater tragiczny, nie są w tym momencie jego udziałem. Jak słusznie zauważyła Dana Munteanu, po stronie odbiorcy leży *philopenthes pothos*, widz poddaje się smutkowi na zasadzie współczucia i pewnego rodzaju ulgi, wynikającej z tego, że jedynie ogląda wypadki dotyczące innych osób, to znaczy uczestniczy w iluzji scenicznej. Sam też „daje coś” od siebie, a mianowicie *idion ti pathema*, czyli istnieje swoista wymiana afektów w dramacie: dramaturg oferuje trwogę, litość, żal, radość, a słuchacz pozwalając ponieść się tym uczuciom odpowiada ze swej strony „lubującym się w smutku żalem”. Zgodnie z definicją tragedii Gorgiasza, dramaturg jest

⁴¹ Zob. R. Turasiewicz, *Wstęp* [w:] Demostenes, *Wybór mów*, s. LXXIII.

⁴² Należy dodać, że Arystoteles wyróżnia w *Retoryce* (1418b 1–5) dwa rodzaje sylogizmów retorycznych, czyli entymematów: entymematy obalające i entymematy dowodzące, uznając, że większym uznaniem cieszą się obalające, bo „wszystko, co łączy się ze zbiem przeciwnika, w jaśniejszym świetle pokazuje proces wnioskowania” (przeł. H. Podbielski).

⁴³ L. Versenyj, *Socratic Humanism*, London 1963, s. 44.

tym, który tworzy iluzję (*apatesas*), widz, tym, który ulega iluzji (*apatetheis*). Nie mniej jednak widz też wykazuje aktywność emocjonalną: „uwiedziony”, zgodnie ze swoim przewidywaniem, przez dobrego tragediopisarza świadomie i z przyjemnością poddaje się smutkowi.

Mocno jednak podkreślam, że *idion ti pathema* oznacza u Gorgiasz „indywidualny” odbiór tragedii, właściwy widzowi. Nie musi on, moim zdaniem, pokrywać się z afektami, jakie przewidział autor tragedii. Owszem, jest pożądane, aby „ten, kto oszukuje” potrafił wykreować te afekty, jakie jako autor, zaplanował, bowiem tylko wtedy okaże się „dobrym sztukmistrzem”, *dikaioteros*, znającym zasady i środki wywoływania litości i trwogi. Jednak Gorgiasz, jako należący do ruchu sofistycznego uznającego relatywizm poznawczy, pozostawia dla widza jego własny, indywidualny odbiór, *idion ti pathema*. Sytuacją modelową jest pokrywanie się własnych emocji widza z emocjami zaplanowanymi przez tragediopisarza.

Kolejne pytanie dotyczy kwestii: czy widz wzbogaca się poznawczo, co czyniłoby z niego osobę nie tylko przeżywającą tragedię emocjonalnie, ale też bogatszą poznawczo. Przyjemność płynąca z poznania jest założeniem Arystotelesa w *Poetyce* (1448b 10–11): „Wynika z tego, że poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom”. Podobny wymóg przyjemności (*hedone*) stawia Arystoteles każdemu wytworowi artysty w *Retoryce*:

Skoro poznawanie i dziwienie się jest czymś przyjemnym, to muszą również być przyjemne i tego rodzaju rzeczy, jak akty naśladowcze, tj. malowanie, rzeźbienie, twórczość poetycka, ponadto wszelkie doskonałe wytwory naśladowania, jeśli nawet sam przedstawiony przedmiot nie jest przyjemny, bo nie on sprawia radość, lecz logiczne wnioskowanie, że przedstawia on to a to; mamy więc tu okazję do jakiegoś poznania (1371b 1–10).

Moim zdaniem widz u Gorgiasza wzbogaca się też poznawczo, a w każdym razie taka intencja przyświeca Gorgiaszowi, gdy obok terminu gr. *terpsis*, przyjemność, stawia termin *logismos*, rozumowanie. Jego *logismos* w *Pochwale Heleny* polegał na stworzeniu nowej fikcji narracyjnej. Oto jego Helena potraktowana zostaje jak tragiczna heroina, która cierpi niezasłużenie, co stanowi nową, odmienną od przekazywanych przez poetów narracji o Helenie: Gorgiasz w par. 2 mowy stawia sobie zadanie:

Obowiązkiem tego samego męża, jest [...] poprawienie tych, którzy obwiniają Helenę, niewiastę, wokół której narosła jednoznaczna i jednoznaczna opinia, zarówno z powodu dawania wiary słowom poetów, jak i reputacji imienia, które stało się pamiątką tamtych zdarzeń. Ja

natomiast pragnę zaprezentować w mowie pewne rozumowanie (*logismos*) i tym samym zniesławioną uwolnić od winy, wykazując, że fałszywie jest oskarżana, i przedstawiając prawdę, chcę położyć kres niewiedzy (*pausai amathias*)⁴⁴.

Fikcja stwarzana przez Gorgiasza posiada znamiona nowości: w tragedii i w poezji lirycznej czy epickiej Helena stała się przyczyną zguby wielu mężów i rozpaczy z powodu katastrofy, jaka spotkała ich domostwa. Przykłady potraktowania Heleny, jako zguby i źródła nieszczęścia, zaczynają się w poezji greckiej już od Homera: W ks. VI *Iliady* Helena zwraca się do Parysa: „Skazał nas Zeus na niedolę ogromną, bo ludzie w przyszłości/ będą nasz los w smutnych pieśniach przekazywali potomnym”⁴⁵. Podobną wersję kontynuował Stesichoros, ale ukarany ślepotą, jako konsekwencją obwiniania Heleny, napisał *Palinodię*⁴⁶. W tragedii Ajschylosa, *Agamemnon*, chór gwałtownie atakuje Helenę – ucieleśnienie nieszczęść i symbol zagłady: „Ktoś oczom niewidzialny rzekł „Helena”/ Krwawy spór, jęk w tym imieniu, śmierć i pożoga”⁴⁷. W *Trojankach* Eurypides snuje refleksję: „Przez jedną miłość i jedną kobietę/ Łowiąc Helenę padło ich tysiące [...] / A gdy przybyli nad brzegi Skamandra/ ginęli nie za granice ojczyzny/ani wyniosłe mury miast ojczystych”⁴⁸. Nawet w tragedii pomyłek, jaką jest *Helena* Eurypidesa, jej niosąca śmierć mara, *eidolon*, ma podtekst pacyfistyczny, a utwór skierowany jest przeciw bezsensowi i okrucieństwu wojny.

Gorgiasz w *Pochwale Heleny* wypowiada w odniesieniu do przyjemności (*terpsis*) zasadę obowiązującą w retoryce: mówca powinien odwoływać się w mowie do wspólnych przekonań panujących w danym audytorium, ale równocześnie powinien zainteresować, przyciągnąć uwagę, skłonić do refleksji. Słuchacz poznaje rzeczy przedstawiane przez mówcę w nowy sposób, ale dostosowany do jego zespołu percepcyjnego, do pozycji mówcy, jego statusu, wieku etc. Zasada ta sformułowana została przez Arystotelesa, ale „na wycucie” stosowana od zawsze w akcie komunikacyjnym, nieobca już przemawiającym bohaterom homeryckim. Arystoteles określił ją mianem *prepon*. Tylko tak pojęta perswazja może przynieść pożądany efekt, czyli

⁴⁴ Przekład własny na podstawie cytowanego wydania Mario Untersteinerja.

⁴⁵ Homer, *Iliada*, VI, 358–359, przeł. K. Jeżewska.

⁴⁶ Platon, *Fajdros*, 243a: „Pozbawiony [Stesichoros – dop. autorki] bowiem wzroku za oszczerstwo wobec Heleny nie zbłądził jak Homer, lecz jako pieśniarz natchniony odkrył przyczynę i natychmiast ułożył pieśń: Nie jest prawdziwa ta opowieść / nie weszłaś na okręt o mocnych ławach wiosłarskich / ani nie wstąpiłaś do twierdzy Troi”. Zob. Platon, *Fajdros*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył L. Regner, Warszawa 1993.

⁴⁷ Ajschylos, *Agamemnon*, w. 695–697, przeł. S. Srebrny.

⁴⁸ Eurypides, *Trojanki*, w. 368–379, przeł. J. Łanowski.

przekonać, a równocześnie sprawić przyjemność. Gorgiasz jest gorącym orędownikiem tego zadania w par. 5 *Pochwały Heleny*: „[...] opowiadanie ludziom znającym sprawę tego, co wiedzą, mimo że zyskuje ich wiarę, nie daje jednak przyjemności”. Funkcja retoryczna *docere* powinna łączyć się z funkcją *delectare*. Na znaczenie przyjemności w odbiorze słowa zwraca uwagę Arystoteles w *Retoryce* (1410b 10): „Skoro słowa są nośnikami jakiegoś znaczenia, to te z nich sprawiają nam największą przyjemność, dzięki którym coś nowego poznajemy”. Nietrudno zauważyć, że obaj autorzy definicji tragedii są równocześnie teoretykami retoryki (pomijam fakt, że Gorgiasz również praktykiem).

W *Pochwale Heleny* Gorgiasz oddziałuje na sferę poznawczą słuchacza za pomocą przedstawienia „pewnego rozumowania” (*logismos*). Fikcja literacka połączona zostaje z dowodem logicznym, który posiada znamiona logicznej poprawności. Gorgiasz wymienia cztery przyczyny wyjazdu Heleny do Troi, z których trzy były eksploatowanymi motywami literackimi.⁴⁹ Jedyną nową motywacją postępcu Heleny czyni sofista przekonanie słowami (*logos ho peisas*), czym rozpoczyna słynne zdanie: *Logos dynastes megas estin* – „Słowo jest wielkim mocarzem”, i argumentuje na rzecz wszechpotęgi słownej perswazji, wymieniając rozmaite płaszczyzny ludzkiej aktywności intelektualnej. Cztery przyczyny wyjazdu Heleny do Troi łączy jeden wspólny motyw – brak własnej woli, przymus. Istota zaproponowanego przez Gorgiasza rozumowania jest wśród badaczy kością niezgody w jej interpretacji. Giovanni Reale uważa, że Gorgiasz zarówno w *Pochwale Heleny*, jak też w traktacie *Peri tou me ontos* wykorzystuje broń eleatów, obalając alternatywne założenia⁵⁰. Zbigniew Nerczuk⁵¹ odwołuje się do dowodu apagogicznego, który Gorgiasz stosuje również w swojej drugiej zachowanej mowie, *Obronie Palamedesa*, polegającym na przyjmowaniu na próbę argumentu fałszywego według nas i pokazywaniu, że pociąga on za sobą niemożliwe do przyjęcia konsekwencje. Ja zaś widziałam⁵² w zastosowanym rozumowaniu argumentację znaną w logice pod nazwą *modus ponendo ponens*⁵³. Metoda ta została prawdopodobnie wykształcona przez szkołę eleacką. Fikcja literacka, jaką Gorgiasz oferuje odbiorcy, jest bardzo kunsztowna: nie dość, że to nowy

⁴⁹ Wspomniane już: (1) Helena igraszka w rękach bogów, (2) Helena ofiara porwania przez Parysa, (3) Helena niewolnica Erosa-boga zmieniającego trzeźwy osąd rzeczy.

⁵⁰ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1993, s. 262.

⁵¹ Z. Nerczuk, *Sztuka a prawda. Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*, Wrocław 2002, s. 51.

⁵² K. Tuszyńska, *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoi*, op. cit., s. 69.

⁵³ *Modus ponendo ponens* polega na schemacie: Jeżeli (p i jeżeli p, to q), to q. Pod „p” podstawiamy każdy z możliwych wariantów wyjazdu Heleny do Troi, pod „q” zdanie „jest niewinna”.

wariant spojrzenia na losy Heleny, to ponadto podany w postaci rozumowania logicznego. Odbiorca oprócz przyjemności otrzymuje też poznanie czegoś nowego, zaprezentowanego w nowy sposób.

Zatem, na pytanie, czy widz staje się *sophoteros* po obejrzeniu tragedii, odpowiem twierdząco. Widz nie tylko doświadcza emocjonalnie afektów zaplanowanych przez biegłego w swej sztuce dramaturga, ale ponadto rozwija się poznawczo. W wyniku zestawienia terminu *logismos* użytego w par. 2 mowy z terminem *terpsis* z par. 5, możemy wnioskować, że dla Gorgiasza zasady myślenia logicznego oraz walory doznania estetycznego powinny być ujmowane paralelnie. Tym samym Gorgiasz łączy pole działalności intelektualnej z polem działalności estetycznej. Przeprowadzenie obrony postępu Heleny powinno przynieść słuchaczowi przyjemność i równocześnie wyprowadzić go ze stanu niewiedzy (*amathia*, par. 2).

Podsumowując *APATE*, należy uznać, że odbywa się ona za sprawą *mythos*, to znaczy fikcji literackiej oraz za sprawą *pathe*, afektów, ale bynajmniej nie tych, które znamy z definicji Arystotelesa, to znaczy litości i trwogi, *eleos* i *phobos*, ale za sprawą *idion ti pathema*, indywidualnego uczucia, które leży po stronie odbiorcy, to znaczy „lubującego się w smutku żalu”, *philopenthes pothos*.

Tym samym uznaję, że chociaż u obu autorów definicji tragedii pojawiają się afekty jako emocjonalny czynnik sprawczy, Arystoteles mówi o uczuciach *eleos* i *phobos*, podczas gdy Gorgiasz o *philopenthes pothos*.

Skoro poruszyłam kwestię przyjemności w odbiorze tragedii, przejdę do przyjemności, jaką odczuwa widz, według opinii Arystotelesa:

Nie należy, bowiem w tragedii szukać wszelkiej przyjemności, lecz tylko takiej, która jest dla niej właściwa. Skoro więc poeta przez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to przeżycie musi wynikać z układu zdarzeń (*Poetyka* 1453b 10).

Ta właściwa tragedii przyjemność określona jest pojęciem *oikeia hedone*. Płynie z przedstawienia naśladowczego (*mimesis*) zdarzeń ujętych w fabułę (*mythos*) i będących dla widza źródłem afektów (*pathemata*), litości, *eleos*, i trwogi, *phobos*. Zgadzam się z opinią Stephena Halliwella⁵⁴, że w definicji Arystotelesa emocje współpracują z poznaniem, czego efektem jest „emocjonalne zrozumienie” (ang. *emotional understanding*). To znaczy, że *oikeia hedone* ma charakter zarówno emocjonalny, jak i poznawczy. Moim zdaniem

⁵⁴ S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011, s. 260.

wynika to ze wspomnianego już ambiwalentnego rozumienia *logosu* przez Arystotelesa, potraktowanego w księdze pierwszej *Retoryki* racjonalnie za sprawą analizy środków uwierzytelniania, to znaczy entymematu i indukcji retorycznej, a w księdze trzeciej w sposób figuratywny, przez ukazanie wachlarza środków ornamentacyjnych. Dbałość o sposób wyrażenia myśli był troską mistrza Arystotelesa, Platona. W dialogu *Fedon* wkłada w usta Sokratesa żegnającego się ze światem żywych słowa: „Nieładny zwrot to nie tylko błąd sam przez się, ale jeszcze jakimś złem dusze ludzkie zatrują” (99e, przeł. W. Witwicki). Oczywiście stosunek Arystotelesa do retoryki różnił się od Platońskiego, dlatego, że jego dialektyka różniła się od dialektyki założyciela Akademii. Arystoteles jako twórca logiki w filozofii greckiej preferował dowodzenie za sprawą argumentów, ale ponieważ retoryka nie jest logiką, Arystoteles, jako pragmatyk, zaakceptował „czynnik ludzki”, to znaczy emocje, a *ethos* i *pathos* podniósł do rangi „artystycznych środków dowodzenia” (*Retoryka* 1356a 1–5). Księga druga *Retoryki* poświęcona jest różnym rodzajom afektów, ułożonych w pary, ich definicjom i sposobom ich uzyskiwania. Moje tłumaczenie początku tego fragmentu (1377b 20) *Retoryki* brzmi: „Emocje są to tego rodzaju afekty, które stanowią przyczynę zmiany przez ludzi swoich opinii stosownie do swoich sądów, i towarzyszą im przyjemność lub ból”⁵⁵. *Pathe*, afekty, są zatem dla Arystotelesa pewnego rodzaju emocjonalnie nacechowaną zmianą osądu rzeczywistości. Każdą emocję należy rozpatrzyć indywidualnie, biorąc pod uwagę szereg okoliczności, w jakich osoba doznała emocji, a zatem pomimo obiektywnej definicji różnych rozpatrywanych emocji (rozdziały 2–12 drugiej księgi *Retoryki*) Arystoteles zajmuje stanowisko empiryczne: należy zbadać, co wywołuje daną emocję, ku komu i w jakiej sytuacji jest ona skierowana. Podobnie, emocje w tragedii rodzą się w wyniku oglądu zdarzeń, jakie przytrafiają się innym ludziom, ale mogłyby przydarzyć się też widzowi. Doznania emocjonalne powstają *hic et nunc*, jako psychiczna (emocjonalna) odpowiedź na oglądane widowisko teatralne. Ton propozycjonalny Arystotelesa widoczny jest w definicjach emocji. Interesujące nas trwoga (*phobos*) i litość (*eleos*) posiadają formę gramatyczną imperativu – *esto*, „niech wolno nam będzie”. „Niech, więc nam wolno będzie zdefiniować trwogę (*phobos*) jako przykrość i niepokój wywołane groźącym nieszczęściem, które niesie zgubę lub cierpienie” (1382a 20)⁵⁶. Współczucie, czy litość (*eleos*) definiuje Arystoteles podobnie:

⁵⁵ Przekład własny na podstawie wydania Aristotle, *Art of Rhetoric*, with an English translation by J.H. Freese, Harvard University Press, 1975.

⁵⁶ Przekład własny.

Niech nam wolno będzie zdefiniować litość jako rodzaj cierpienia spowodowanego na widok zgubnego lub dotkliwego nieszczęścia, jakie spotyka osobę niewinną i które może spotkać nas samych lub kogoś z naszych przyjaciół, nieszczęścia, które wydaje nam się bliskie (1385b 10–15)⁵⁷.

Dana Munteanu zwraca uwagę na ten postulatywny charakter definiowania afektów przez Arystotelesa, i mimo że może on sugerować nie opinię własną filozofa, co ogólne mniemania społeczności greckiej w tej materii, dochodzi do wniosku, że zagadnienia emocji nie były przed Arystotelesem poddawane szczegółowym badaniom, raczej są one pionierskie w jego ujęciu. Badaczka uczyła też czytelnika, że Arystoteles niejednolicie interpretuje poszczególne afekty w *Corpus Aristotelicum*: opinie zawarte w *Retoryce* nie zawsze przekładają się na poglądy z *Etyki nikomachejskiej* czy z *Topik*⁵⁸. Moim zdaniem, jest to konsekwencją charakteru zachowanej spuścizny Arystotelesa. Dysponujemy tylko pismami ezoterycznymi, a ponadto poszczególne pisma powstawały w różnych okresach, stopniowo. H. Podbielski we *Wstępie do Poetyki* zwraca uwagę na ewolucję poglądów Arystotelesa, czego rezultatem jest zmiana zakresu semantycznego pojęć⁵⁹, jak też wskazuje na fakt, że te same zjawiska w różnych naukach są różnie definiowane i mają odmienne znaczenie, co oznacza, że przenoszenie pojęć z jednego traktatu do drugiego, w którym to samo pojęcie użyte jest przez filozofa w innej konfiguracji słownej, w innym kontekście, stanowi poważny błąd⁶⁰.

Zgadzam się w pełni z opinią Stephen Halliwella, że zasadniczo emocje nie przeszkadzają Arystotelesowi w racjonalizowaniu⁶¹. Nawet jeśli nie są one całkowicie racjonalne, mają swoje źródło w procesach racjonalnych. Jest to, moim zdaniem, najlepiej czytelne w *Retoryce* we wspomnianym już uznaniu *ethosu* i *pathosu* za środki uwierzytelniania, które są wytworem pracy intelektualnej mówcy. Czynność intelektualna rozpoczyna się już na etapie *heuresis*, czyli „wynalezienia” (inwencji), gdy mówca powinien kalkulować afekty, jakie może wykorzystać w swoim występie. Podobnie rzecz wygląda na etapie kompozycji, czyli *taxis*, a ukoronowaniem jest etap elokucji, czyli

⁵⁷ Przekład własny na podstawie wyżej cytowanego wydania.

⁵⁸ D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy op. cit.*, s. 73 i n.

⁵⁹ Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1983, s. X *Wstępu*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. XXXV.

⁶¹ S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth, op. cit.*, s. 253–260. Uczony stoi na stanowisku, że procesy kognitywny i emocjonalny przebiegają równolegle w Arystotelesowskiej koncepcji tragedii, a oba elementy odgrywają rolę w doświadczaniu *katharsis*. Samą *katharsis* zaś definiuje jako „the conversion and integration of otherwise painful emotions into the pleasurable experience of mimetic art” (s. 253).

lexis, na którym odpowiednio dobrana szata słowna wspomaga kreowanie u słuchacza określonych uczuć.

W łącznym traktowaniu strony emocjonalnej z poznawczą Gorgiasz i Arystoteles są zgodni. Oczywiście, dysponujemy szczątkowymi testimoniami w przypadku Gorgiasza i wieloma traktatami w przypadku Arystotelesa. To, co Arystoteles wyłożył i poddał interpretacji, Gorgiasz pozostawił w postaci niemal aforystycznej. Uznanie emocji za procesy racjonalne, zachodzące w umyśle jest zdobyczą myśli Arystotelesowskiej, ale wczesne jej symptomy pojawiają się już u Gorgiasza.

Zupełnie oddzielną kwestię stanowi interpretacja konsekwencji, jakie niosą ze sobą powstające afekty litości i trwogi oraz ich wzajemny stosunek. W tej materii nie ma wśród badaczy *Poetyki* zgody. Dyskusje uczonych, takich jak Stephen Halliwell, Jonathan Lear, David Konstan koncentrują się wokół wzajemnej relacji między afektem litości i trwogi⁶² oraz wokół zagadnienia, w jaki sposób emocje przeżyte przez widza w trakcie widowiska mimetycznego przekładają się na zachowanie widza w realnym świecie, w codziennym życiu społecznym *polis* ateńskiej. W tej kwestii opinie uczonych różnią się, co znajduje przełożenie na szereg publikacji i replik na łamach wydawnictw naukowych. Szczegółową dyskusję pozostawiam z boku moich rozważań, ponieważ w definicji tragedii Gorgiasza nie ma mowy o konsekwencjach uczuć, *pathemata*. Podobnie S. Halliwell i D. Konstan wyrażają odmienne

⁶² Szereg prac naukowych Stephena Halliwella dotyczy *Poetyki* Arystotelesa, a przede wszystkim interpretacji użytych przez Stagirytę pojęć, zarówno w *Poetyce*, jak *Retoryce*, a także szeroko rozumianych zagadnień komunikacji, Zainteresowanych odsyłam do kilku pozycji S. Halliwella: *Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy*, „PCPhS” 30, 1984, s. 49–71; *Aristotle „Poetics”*, Chapel Hill, NC, 1986; *Style and Sense in Aristotle’s “Rhetoric” Book 3*, “RIPh” 47, 1993, s. 50–69; *Tragedy, Reason and Pity: A Replay to Jonathan Lear*, [in:] *Aristotle and Moral Realism*, ed. R. Heinaman, London 1995, s. 85–95; *Aristotelian Mimesis and Human Understanding*, [in:] *Making Sense of Aristotle*, ed. O. Andersen and J. Haarberg, London 2001, s. 87–107; *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002. Jonathan Lear natomiast koncentruje swoją uwagę przede wszystkim na funkcji pojęcia *katharsis* oraz wymiarze etycznym tragedii. Warto wspomnieć takie prace, jak: *Katharsis*, [in:] *Essays on Aristotle’s Poetics*, ed. A.O. Rorry, Princeton 1992, s. 315–340; *Testing and Limits: The Place of Tragedy in Aristotle’s Ethics*, [in:] *Aristotle and Moral Realism*, *op. cit.*, s. 61–84. D. Konstan zaś prowadzi badania nad tragedią grecką z punktu widzenia funkcji afektów, jak również zajmuje się emocjami w filozofii greckiej. Kilka jego najważniejszych prac, to: *The Tragic Emotions*, [in:] *Tragedy’s Insights: Identity, Polity, Theodicy*, ed. L.R. Gámez, West Cornwall, CT, 1999, s. 1–21; *Pity Transformed*, London 2001; *Envy, Spite and Jealously: The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh 2003; *Aristotle and Tragic Emotions*, in: *The Soul of Tragedy. Essays in Athenian Drama*, eds. V. Pedrick and S.M. Oberhelman, Chicago 2005, s. 13–26; *The Emotions of Ancient Greeks: Studies in Aristotle and the Classical Literature*, Toronto 2006.

opinie na temat obiektu afektów w Arystotelesowskiej definicji. Zdaniem Halliwella trwoga odgrywa rolę pomocniczą wobec litości i widz, jako taki, odnosi go do innych, to znaczy do postaci dramatu, zdaniem Konstana natomiast trwogę każdy widz odnosi do siebie samego jako do świadka tragicznych wypadków⁶³.

Przy okazji konsekwencji emocjonalnych wynikających z przeżycia tragedii warto zwrócić uwagę na oryginalną, wysnutą przez Gorgiasza, analogię między oddziaływaniem słów i medykamentów: „samo zaś słowo posiada taką moc działania na stany duszy, jaką lek ma na kondycję (*taxis*) cielesną człowieka” (*Pochwała Heleny*, 14). D. Munteanu łączy tę analogię, podobnie jak czyni to wielu badaczy⁶⁴, z homeopatyczną interpretacją Arystotelesowskiej *katharsis*. Homeopatia polega na tym, że *katharsis* staje się warunkiem uzyskania równowagi między emocjami, jakie odczuwa widz. Analogie medyczne można byłoby wyprowadzać już ze słownictwa, którym posługiwała się szkoła lekarska Hipokratesa na Kos. Niemniej jednak termin *katharsis* hipokratycy odnosili do stanu zdrowia fizycznego, natomiast oczyszczenie duchowe określali terminem *katharmos*⁶⁵. W naukach Hipokratesa mianem „oczyszczenia” określane są te praktyki lekarskie o charakterze terapeutycznym, które wiążą zdrowie z równowagą cieczy ustrojowych i wydalaniem z organizmu wszelkich cieczy szkodliwych.

W związku z emocjami kreowanymi przez tragedię w definicji Arystotelesa D. Munteanu wprowadza pojęcie sylogizmu emocjonalnego⁶⁶, który autorka buduje w oparciu o sylogizm logiczny Arystotelesa. Założeniem, z którego wychodzi Munteanu, jest wiedza, lub raczej pamięć widza, że aktor w sytuacjach przedstawianych w widowisku mimetycznym czuje i działa podobnie jak bohater tragiczny. Widz rozpoznaje daną sytuację i odnosi ją do swojego osobistego doświadczenia oraz do przyjemności płynącej z faktu, że ma do czynienia z tylko przedstawieniem mimetycznym. Ogląda „lepszyc bohaterów” (takie jest założenie Arystotelesa), którzy cierpią, on sam jako człowiek lituje się nad nimi i zarazem trwoży się o ich losy, ale odczuwa też przyjemność, bowiem rozpoznaje tę sytuację jako hipotetyczną, realnie niewystępującą, mając świadomość, że jemu w tej chwili takie cierpienia nie

⁶³ D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, op. cit., s. 72.

⁶⁴ Interpretacje te mają swój początek w pracach Henricha Weila z 1848 r., a podjęte zostały przez Jacoba Bernaysa w 1880 i nawiązują do prac biologicznych Arystotelesa, między innymi leczenia „entuzjazmu” (opętania) melancholików przez usuwanie z organizmu nadmiaru soków somatycznych, celem doprowadzenia do stanu równowagi.

⁶⁵ Zob. Platon, *Kratylos*, 405b.

⁶⁶ Dana Munteanu korzysta z terminologii Arystotelesa – *oikeia hedone*, a zatem „właściwa tragedii przyjemność” i uznaje Arystotelesa za pierwszego teoretyka afektów. Zob. D. Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, op. cit., s. 103–108.

grożą. Koncepcja ta jest interesująca, spotykamy się z pewnego rodzaju procesem przeprowadzania widza przez cierpienie, co przemawia za uznaniem współdziałania pierwiastka poznawczo-moralnego z emocjonalnym. Pewne zastrzeżenie budzi zastosowanie terminu „sylogizm”, ponieważ mamy tu do czynienia raczej z entymematem. Albowiem tak, jak sylogizm opiera się na przesłankach prawdziwych, z których płyną jednoznaczne logiczne wnioski⁶⁷, tak entymemat (sylogizm retoryczny) na sytuacjach prawdopodobnych.

Ostatnia kwestia, którą chcę poddać dyskusji, to rozumienie *mythos* przez Arystotelesa. *Mythos* jest pomyślany przez filozofa jako następstwo precyzyjnie następujących po sobie zdarzeń⁶⁸, zmierzających ku perypetii (*perypetia*) i rozpoznaniu (*anagnorisis*)⁶⁹, które składają się na zawiązanie akcji, a po perypetii, jako momencie przełomowym losu bohatera, zazwyczaj z szczęścia w nieszczęście, dążą do rozwiązania akcji. Zdaniem Arystotelesa połączenie rozpoznania z perypetią wzbudza litość i trwogę, to znaczy spełnia cel tragedii jako naśladowczego przedstawienia zdarzeń budzących te uczucia (1452b 1).

Fabuła, czyli *mythos* stanowi dla Arystotelesa duszę (*arche*) tragedii (*Poetyka* 1450a 37). Jest ona oparta na naśladownictwie, *mimesis*, działań bohaterów w świecie rzeczywistym. Jednak myliłby się ten, kto uważałby, że między naśladownictwem a kopiowaniem można postawić znak równości. Arystoteles zastrzega w *Poetyce* (1460b 10), że artysta naśladowując rzeczywistość nie ogranicza się do kopiowania jej, ale przedstawia też taką rzeczywistość, jaka być powinna lub taką, o której się mówi, że jest. Co więcej, artysta za pomocą sztuki mimetycznej może przedstawić rzeczywistość, która nie

⁶⁷ Por. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka, op. cit.*, Wstęp H. Podbielskiego, s. 28.

⁶⁸ Arystoteles, *Poetyka* 1450a 5: „A zatem naśladowczym przedstawieniem akcji jest fabuła (*mythos*), przez którą rozumiem tu artystycznie uporządkowany układ zdarzeń” oraz 1450b 23–25: „Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą”.

⁶⁹ *Perypeteia* i *anagnorisis* są terminami technicznymi. Arystoteles (1450a 33) nazywa je składnikami fabuły. Definiuje zaś perypetię w *Poetyce* 1452a 20: „Perypetia jest to odwrócenie biegu zdarzeń według podanych wyżej zasad, w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci – i jak powiedzieliśmy – zgodnie z prawdopodobieństwem i koniecznością”. Przez „podane wyżej zasady” Arystoteles, zdaniem H. Podbielskiego, rozumie związek przyczynowo-skutkowy. Zob. *Retoryka. Poetyka, op. cit.*, przypis 2 do rozdziału 11 (s. 442). Rozpoznanie definiuje Arystoteles w *Poetyce* 1452a 30: „Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia”. Stagiryta dodaje, że „najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią”. Jako przykład podaje *Króla Edypa* Sofoklesa, w którym Edyp rozpoznaje, że zabił swego ojca i ożenił się ze swoją matką. Powoduje to oczywiście natychmiastową zmianę losu Edypa, oślepienie, rzucenie klątwy na synów i udanie się na dobrowolne wygnanie. Jokasta, zaś, jego żona i matka wiesza się z rozpacz i przerażenia.

znajduje swego odpowiednika w realnym świecie, a nawet jej istnienie może być uznane za niemożliwe: „Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, ale nie trafiającą do przekonania” (1461b 10). Czyli rzeczywistość mimetyczna jest kreacją artysty, opartą na pokazaniu pewnego prawdopodobieństwa, które trafi do przekonania widzów. Arystoteles stawia przed dramaturgiem wymagania: musi on dbać o jedność fabuły i akcji, powinien unikać wielowątkowości, wreszcie nadać fabule spójność wewnętrzną, co oznacza, że działania bohaterów powinny zmierzać do określonego celu (*Poetyka* 1450a –1451b). Charaktery działających postaci, *ethe*, stoją na drugim planie, a w zasadzie dotyczą tych cech postaci, które decydują o rozwoju akcji i przebiegu zdarzeń, a zatem są podporządkowane podstawowemu celowi artystycznemu, czyli wykreowaniu fabuły. Zarówno *ethe*, charaktery postaci, jak *dianoia*, sposób ich myślenia, uważa Arystoteles za naturalne źródło działania postaci, od którego zależy ich los, szczęście lub nieszczęście (*Poetyka* 1450a 1–3). O tym, że *mythos* to najważniejszy element sztuki mimetycznej, jaką jest tragedia, świadczy zdanie: „Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą” (*Poetyka* 1450a 24). Mamy do czynienia z charakterystycznym dla Arystotelesa teleologicznym wyjaśnianiem zjawisk, które stanowi dominantę wszystkich dzieł Stagiryty (przypomnijmy, że w retoryce celem, *telos*, jest słuchacz, ponieważ to ze względu na niego zachodzi akt komunikacji: mówca przemawia by odnieść skutek perswazyjny wobec słuchacza). Celem zaś, do którego zmierza *mythos* jest *katharsis*, „oczyszczenie” od/z *pathe*, uczuć litości i trwogi.

Według Arystotelesa powinny być spełnione niezbędne warunki biegu zdarzeń, aby *katharsis* mogła zaistnieć. Musi wystąpić wina tragiczna (*hamartia*) połączona z nieświadomością tożsamości i łączących bohatera z ofiarą więzów⁷⁰. Jak się wydaje, *hamartia* jest źródłem emocji widza, ponieważ to ona staje się motorem akcji znajdującej punkt kulminacyjny w perypetii, czyli zmianie losu bohatera i w momencie rozpoznania (*anagnorisis*). Można powiedzieć, że owo napięcie emocjonalne, u którego podstaw leży niewiadoma, jest – mówiąc językiem współczesnej kinematografii – suspensem Arystotelesowskiego modelu tragedii. Nietrudno zauważyć, że w przypadku Arystotelesa spotykamy się z logicznie i równocześnie emocjonalnie ukształtowaną fabułą, to znaczy biegiem zdarzeń, jako następstwem sposobu myślenia i działania bohaterów powodowanych określonymi afektami. Dlatego odróżniłam *mythos* Gorgiasza, jako fikcję

⁷⁰ Diagram podaje Henryk Podbielski, po gruntownej analizie pojęcia *katharsis* we *Wstępie do Poetyki* (wydanie BN), s. LXXXVII.

literacką od *mythos* Arystotelesa jako konstrukcji kognitywnej i emocjonalnej zarazem.


Tego typu analiza, w której wprowadzie raz mamy do czynienia ze stylem postulatycznym, raz z dyrektywnym, jest możliwa tylko dlatego, że Arystoteles to dziecko kultury piśmiennej. Tworzone przez Arystotelesa definicje nie byłyby możliwe bez ogromnej i dość paradoksalnej roli, jaką odegrał w historii filozofii Sokrates. Sam należał jeszcze do kultury słowa mówionego, ale posłużył się oralnością w zupełnie nowy sposób. Będąc wiernym zwyczajom swej młodości użył języka mówionego nie, jako narzędzia memoryzacji, ale, jako instrumentu służącego przełamaniu uroku tradycji poetyckiej za sprawą nowego, abstrakcyjnego słownictwa i nowej składni⁷¹. Arystoteles w *Metafizyce*, zaświadcza, że filozofia zawdzięcza Sokratesowi wnioskowanie indukcyjne i ogólne definicje, a oba te osiągnięcia dotyczą początku wiedzy (M4. 1078b 23–30). Bez nich niemożliwy byłby naukowy opis istoty i celu poezji tragicznej dokonany przez Arystotelesa. Sokrates zastąpił „długą mowę”, która jest zamkniętym monologiem, „mowa krótka”, to znaczy otwartym dialogiem, gotowym stopniowo poddawać się wymaganiom tych, którzy wspólnie poszukują i konfrontują swoje stanowiska. W konsekwencji rola poetów w takim dialogu nie ma już żadnej racji bytu. W Sokratesowych dyskusjach odwoływanie się do autorytetu poety było elementem obcym, zupełnie nieharmonizującym z racjami, ze względu na które dialog rodzi się i którymi się żywi⁷².

Podsumowując: jesteśmy w posiadaniu dwóch definicji tragedii, Gorgiasza i Arystotelesa. Pierwsza chronologicznie, aforystyczna, definicja Gorgiasza, wymaga dla czytelności osadzenia jej w kontekście lektury *Pochwały Heleny*, którą Stephen Halliwell określa mianem *prose-poem*⁷³, utworem przekraczający granicę między poezją a prozą, co jest, jak pisałam, efektem wychodzenia kultury oralnej, związanej z poezją, w kierunku kultury słowa pisanego. Druga definicja, precyzyjnie skonstruowana, należy do Arystotelesa. Filozof, jako dziecko ery piśmienności, poddaje tragedię szczegółowej analizie, formułuje zarówno postulaty, jak i reguły, które staną się na wieki wyznacznikami dobrej kompozycji sztuki tragicznej. U Gorgiasza podstawowy budulec tragedii, *mythos*, jest rodzajem fikcji literackiej, która winna doprowadzać do stanu iluzji, *APATE*. U Arystotelesa *mythos* prowadzi do konkretnego celu, wywołania *katharsis* u widza przez wzbudzenie określonych uczuć, mianowicie litości i trwogi.

⁷¹ E. Havelock, *Muza uczy się pisać*, przekład i wstęp P. Majewski, Warszawa 2006, s. 26.

⁷² G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, *op. cit.*, s. 370.

⁷³ S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth*, *op. cit.*, s. 283 uważa, że „*Helen* brings to light a problem about poetic value which cannot resolve”.

W koncepcji Gorgiasza, mimo że afekty litości i trwogi uczestniczą w tragedii, dla widza zastrzeżone zostaje pewne właściwe jemu, indywidualne doznanie, *idion ti pathema*, które samo, jako takie, w pożądanej przez sofistę postaci, winno być tym samym doznaniem, jakie zamierzył był dla widza dramaturg. Wtedy skorzystają obie strony relacji dramaturg – widz. Ten pierwszy okaże się dobrym artystą, *dikaioteros*, obeznanym z zasadami sztuki, ten drugi, który ulegnie *APATE*, zyska, bo przeżyje stworzoną fikcję emocjonalnie i poznawczo, równocześnie. Gorgiasz poprzestaje na iluzjonistycznej funkcji tragedii, niezainteresowany transcendencją, jaką niesie ze sobą Arystotelesowa *katharsis*. Nie mniej jednak, o czym należy wspomnieć, zarówno dla Gorgiasza, jak i dla Arystotelesa, stany emocjonalne powstające u odbiorcy tragedii nie przeszkadzają jego racjonalnej refleksji i rozumności, jako że stanowią, by tak rzec, drugą stronę ludzkiej natury widza. 

KRYSZYNA TUSZYŃSKA – profesor zwyczajny na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje w Instytucie Językoznawstwa. Z wykształcenia filolog klasyczny i historyk filozofii, hellenistka. Tytuł profesora nauk humanistycznych otrzymała na podstawie książki *Dyskurs Diona z Prusy w „Mowach o królestwie”*. *Mariaż retoryki z filozofią*, Wydawnictwo Naukowe UAM Poznań 2013. Jest autorką ośmiu książek, czternastu przekładów z języka starogreckiego tekstów retoryki i filozofii greckiej z obszernymi wstępami genealogicznymi, kilkudziesięciu artykułów w języku polskim, angielskim, niemieckim.

KRYSZYNA TUSZYŃSKA – a Full Professor at Adam Mickiewicz University of Poznań. She works in the Institute of Linguistics. She is a classics philologist and a historian of philosophy, a Hellenist. She obtained a title of Full Professor in the field of Humanities based on her book *Dio of Prusa's Discourse in Orations on Kingship. A Marriage of Rhetoric and Philosophy*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2013. She is the author of eight books, fourteen translations of rhetorical and philosophical pieces from Ancient Greek language and many articles in Polish, English and German.

