

REINHARD BRANDT

Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości

Pismo *Περί ὑψους* (*O górnosci*¹) zachowane fragmentarycznie w *Codex Parisinus* 2036, z którego wywodzi się niniejszy tekst, od czasu swego pierwszego wydania (Robortello 1554) przypisywano Dionizjuszowi Longinosowi, identyfikując go (bez zwracania uwagi na różnicę imienia) z Kasjuszem Longinosem, znanym retorem z II stulecia po Chrystusie. Longinos uznawany był za autora owego pisma w czasach jego największego oddziaływania, to znaczy w XVII i XVIII stuleciu, jako *Περί ὑψους*, który obok Arystotelesa, z jego *Poetyką* oraz Horacego z jego *Ars poetica* położył fundamenty pod wszelką estetykę i krytykę literatury. Na początku XVIII wieku odkryto, że pomiędzy imieniem i nazwiskiem twórcy zawiera się *ἦ* (albo)², a więc dotych-

¹ Taki tytuł rozprawa ta nosi w polskim przekładzie Tadeusza Sinko (w: *Trzy poetyki klasyczne*, Lwów b.r.w.). We współczesnym polskim języku estetycznym używa się jednak terminu „wzniosłość”. „Górnosc”, w cytatach zaczerpniętych z przekładu Sinko, oraz używana przez nas „wzniosłość” są więc terminami synonimicznymi. Lingwistycznie *Über (die) Höhe* można tłumaczyć jako „o wysokości”, „o wyniesieniu” itp. [przyj. red.].

Zwrot „o wzniosłości” jest powszechnie akceptowany. Tak jak francuskie tłumaczenie oddaje *ὑψους* jako „sublime”, tak w niemieckim używa się *erhaben*. Użycie tego słowa stwarza jednak problem, gdyż pojęcie „wzniosłość” zyskało samodzielne znaczenie. Gdy idzie o dyskusję filozoficzną, która wynika w konfrontacji z naszym pismem, znaczenie owo bardzo prędko przestało być przekształcane w tym kierunku, to znaczy powstał termin, który tylko częściowo pokrywał się z *ὑψους*. Z podobnego typu problemem mamy do czynienia, gdy idzie o angielskie *sublime* por. G. M. A. Grube: Longinus, *On Great Writing*, New York 1957, XI–XII.

² Wyróżnione *ἦ* zostało odkryte przez F. Rostgaarda w spisie treści rękopisu paryskiego (fol. I^v). W rękopisie watykańskim 285 owo *ἦ* zawiera się również w tytule (odkrył to Ama-

czasowe przypisywanie autorstwa było fałszywe. Jednakże dopiero w roku 1809, gdy żywe zainteresowanie pismem zaczęło zanikać i znalazło się ono w „rezerwacie filologicznym”, wydanie Weiskego rozpętało dyskusję o jego autorstwie. Nie mógł to być Dionizjusz ani Longinos, a to z powodu rzeczowych i stylistycznych różnic względem ich znanych pism. Ale nie mógł też nim być żaden ze znanych dotychczas retorów³. Również czasu powstania nie da się dokładnie określić. Ostrożne przypuszczenia wskazują na pierwsze stulecie po Chrystusie⁴. Dyskusja o upadku krasomówstwa (44)⁵, o której pisali też twórcy wcześniejsi, Seneka, Petron, Tacyt i Quintilian, w późniejszych czasach byłaby już mało prawdopodobna. Dzieło poświęcone jest młodemu, nieznanemu nam Rzymianinowi (15,1), przyjacielowi autora, Postumiusowi Terentianusowi (1). Z przesłaniem dydaktycznym związane jest tu przesłanie artystyczne: podczas wspólnej lektury traktatu *Περὶ ὕψους* Kaikiliosa z Kaleakte wyszło na jaw zaniedbanie istotnego dla tematu aspektu praktycznego. Chodzi o to (zdaniem autora było to celem powstałego na życzenie Terentianusa pisma politycznego), jak można doskonalić naturalne predyspozycje i maniery, które przejawiamy w codziennym życiu. Autor krótko charakteryzuje to jako *ὑψος* [1,3–4] i wyjaśnia pryncypialne założenie całej inicjatywy: możliwość i konieczność *τέχνη ὑψος* (2). W rozdziale 3–4 zostaje jednak wyjaśnione, w jaki sposób dałoby się podjąć próbę urzeczywistnienia *ὑψος* w poezji czy mowie. Można stać się nadętym (*τὸ οἰδεῖν*), popaść w infantylizm (*τὸ μειρακιῶδες*), albo w pozoranctwo (*τὸ παρὲνθροσον*) (3), lub z drugiej strony w oschłość (*τὸ ψυχρόν*) (4). Na temat, jakie funkcje miał pełnić ów rozdział, możemy tylko snuć hipotezy, bo w manuskrypcie brakuje początku rozdziału 3.

Longinos, na przykładzie patologii stylu, akcentuje konieczność *τέχνη ὑψος*. Omawiane pismo powinno pokazać, jak można się ustrzec braków, na które natrafiamy nawet u najbardziej znanych autorów. W rozdziałach 6 i 7 podane zostają kryteria prawdziwego *ὑψους* (pokazane zostaje, na czym

ti 1808). Przypuszczenie „Dionizos (zob. von Halikarnassos) a l b o Longinos (zob. Kassios Longinos)” pochodzi od pewnego filologa, który nie znał prawdziwego autora. Nie wiadomo na czym opierała się ta druga propozycja, być może pozostawiano tu wybór pomiędzy jednym z dwóch znanych retorów.

³ Jak jest to w zwyczaju, będziemy mówić o Longinosie.

⁴ W optymistycznej wersji U. v. Wilamowitz, *Griechisches Lesebuch* I, 2. Halbband, Berlin 1906³, s. 378: „bezimienna książka powstała około 20–50 roku p. Chr.” – w Aleksandrii (por. przytoczone przypuszczenia: W. Rhys Roberts, Longinus, *On the sublime*, Cambridge 1899, s. 21–23).

⁵ Cyfry w nawiasach odnoszą się do paragrafów pisma, cytaty wg tłum. Sinki [przyp. red.].

polega problem wielkości i godności podmiotu, wraz z towarzyszącymi mu motywami pobocznymi). Dopiero w rozdziale 8 wkraczamy w główny temat. Poznajemy pięć źródeł wzniosłej mowy, które określają równocześnie dyspozycje stylu pisanego. Oba pierwsze źródła, omawiane w rozdziałach 9–16, odwołują się do predyspozycji naturalnych. Chodzi o siłę pomysłanej koncepcji (*τὸ περιτὰς νοήσει ζάδρεπήβολον*) oraz o siłę uduchowiającego patosu (*τὸ σφοδρὸν καιένδουσιαστικὸν πάθος*)⁶. Rozdziały 16–29 dotyczą figur stylistycznych (*ἢ των σχημάτων πλάσιν*), dzięki którym można podnosić efektywność mowy, zaś rozdziały 30–38 – środków wysokiej klasy wyrażania się (*ἡγενναία φράσις*). Rozdziały 39–42 odnoszą się z kolei do piątego źródła, a mianowicie do wzniosłego w cudowny sposób użytkowania zdań (*ἡἐνάζιώματι καιιδιάρσεια σύνθεσις*). Rozdział 43, w którym autor ostrzega przed wulgaryzmami, wiąże rozdziały 41 i 42, łącząc się równocześnie z rozdziałem dotyczącym upadku sposobu wysławiania się.

Temat pisma jest związany z tytułem *Περὶ ὕψους*. *Ὑψος* zawiera momenty retoryczne, etyczne, psychologiczne, co można kontynuować, kierując się w stronę przedstawień teologicznych i metafizycznych. Jest więc tematem wielostronnym i godnym uwagi, charakteryzującym się szerokim zakresem oddziaływania. Autor nie oferuje tu żadnej wyczerpującej teoretycznie prezentacji. Opisuje, a nie definiuje, ogląda, a nie pojmuje, przejawia raczej szerokie horyzonty niż dokładność. I na tym polega istotny urok rozprawki: nigdy do końca nie uchwytujemy *ὕψους*, a jednak autor ustawicznie nas do niego prowadzi. Nie zostaje to określone pojęciowo, lecz uobecnia się w wersach Homera, Sapphosa, zdaniach Platona oraz Demostenesa, a także w słowach samego Pseudo-Longinosa, który również podejmuje poetyckie *mimesis*. Pojęcie *ὕψους* powinno więc tu być badane w swym szczególnym aspekcie. Pozwólmy się prowadzić Longinosowi.

„*Ὑψος* jest „określonym punktem wysokości oraz szczytem mowy”. „[...] najwięksi poeci i prozaicy stanęli na czele literatury i swą sławą napełnili wieki *ὕψους* użyta w odpowiednim miejscu, rozbija wszystko jak piorun i od razu objawia całą potęgę mowy” (1,1).

Zakres, w jakim odnajdujemy tu *ὕψους*, będzie początkowo scharakteryzowany jako poetyzowanie albo po prostu mowa⁷. Jaką rolę odgrywa zdaniem naszego autora sztuka mowy?

⁶ Por. uwagę do (15).

⁷ Longinos nie rozróżnia tu najczęściej poetyzowania i mowy, ale „uobecnienie” (*φαντασία*) w obydwu dziedzinach ma różne funkcje (15 i nast.).

Platon w X księdze *Państwa* wypowiada przygotowany przez sofistów werdykt racjonalnej krytyki sztuki: o ile empiryczny świat tylko odbija prawdziwe idee w formie zwodniczych pozorów, to dzieło sztuki, jako mimesis, w odniesieniu do zjawisk reprezentuje jeszcze mniejszą wartość. W porządku prawd zajmuje więc dopiero trzecie miejsce. Jego źródło i działanie usytuowane są w niższych częściach duszy. Jeśli pominąć nakazaną przez państwo sztukę wychowującą, to właściwie zaburza ono czystość, wynoszenie się pojedynczych ludzi ku idei, a w efekcie zakłóca wspólne życie w państwie. Ale dla potomności werdykt taki przyćmiony zostaje przez własny poetyki geniusz Platona. Fakt odrzucenia świata zmysłowego idzie w zapomnienie w obliczu pełni kształtu, w jakim zmysłowe oddziaływanie dialogów służy do objaśnienia tego, co ponadzmysłowe. Nasz autor zna Platona tylko jako wielkiego pisarza – obok Homera i Demostenesa.

Zarysowana w późnych dialogach Platona przepaść pomiędzy transcendentą i stającym się światem, została przewyższona przez Arystotelesa i stoików. To co zmysłowe, co w aspekcie formy określone zostało jako szczególnie, przedstawia sobą ideę. Sama przyroda staje się najwyższym bytem, zaś do tego bytu, zdaniem Longinosa, poezja nie odnosi się mimetycznie, co znaczy, że nie kopiuje go na metafizycznie niższym stopniu. Staje się on oryginalnym bytem, tak jak natura⁸.

Tu potrzebne jest założenie, które zdaniem Longinosa, dane jest tylko w poezji i retoryce. Ich medium nie jest dla nas w stosunku do człowieka czymś zewnętrznym, tak jak w sztukach plastycznych, gdzie możliwość kształtowania ogranicza materia. Jest czymś w istotnym sensie własnym. „W dziełach sztuk [plastycznych – przyp. R. Brandt] podziwia się największą poprawność, w dziełach natury wielkość (a mowa ludzka jest darem natury), i w posągach szuka się podobieństwa do człowieka, a w mowach tego, co jak powiedziałem, jest nadludzkie” (36,3).

Znaczy to „statuy są odwzorowaniami” (36,3). Sztuka, która je wydobywa, pozostaje τέχνη. Podobnie jak plastykę, odrzuca się tu muzykę:

dźwięki cytry, na Zeusa, choć same przez się nic nie znaczą, to przecież przez zmiany tonacji, współbrzmienie strun i mieszanie tonów sprawiają nieraz, jak wiesz, dziwny czar. A przecież to są tylko obrazy i nieprawe naśladownictwa przekonywania, a nie prawe, jak powiedziałem, objawy ludzkiej natury. Czy

⁸ W kwestii równości porządku natury i poezji zob. szczególnie rozdział 35. *μμεῖσθαι τῆσφ ὄνσις* 43,5 nie odnosi się do natury gotowej, ale do kształtowania jej. –Dochodzi tu do poszukiwania metafory przez autora, który ustawicznie zamienia między sobą fenomeny sztuki i natury.

wobec tego nie powinniśmy sądzić, że artystyczny układ, który jest rodzajem harmonii mowy przyrodzonej człowiekowi i uchwytnej dla samej duszy, a nie tylko dla słuchu, poruszając rozmaite rodzaje nazw, wyobrażeń, rzeczy, piękności, melodyj (a wszystko to z nami się urodziło i zrosło), a zarazem wprowadzając, za pomocą mieszania i różnorodności dźwięków, do dusz słuchaczy uczucie ożywiające mówiącego, i zmuszające ich zawsze, by przeżywali ja razem z nim, za pomocą konstrukcji słów buduje wielkość – czy nie powinniśmy sądzić, że ten układ za pomocą tych właśnie środków zarazem czaruje i wywołuje w nas zawsze uczucie dumy, godności i wzniosłości i wszystkiego tego, co się w niej mieści, i przez to panuje zupełnie nad naszymi myślami? (39, 2–3).

Tylko w *λόγος* i to tam, gdzie ów *λόγος* milknie (9,2) objawia się wzniosłość. Z całą pewnością nie jest przypadkiem, że również w odniesieniu do przyrody, jeśli jej dzieła wzbudzają nasze zdziwienie (35,4) nie mówi się o *ὑψος* (por. 36,3), czyste natura nie jest jeszcze „echem wielkiej duszy” (9,2) tak, jak może nim być *λόγος*.

Jaką funkcję w obrębie *ars dicendi* pełni wzniosłość? Już zgodnie z zacytowanym powyżej zdaniem 1 rozdziału można dopuścić następującą możliwość: pojęcie wzniosłości nie sprowadza się, jak można byłoby to wyczytać w podręczniku retoryki wyłącznie do pojęcia stylu. *Ὑψος* nie funkcjonuje obok *ἰσχνόν* (*subtile*) oraz *ἀνθηρόν* (*medium*) jako trzeci *genus dicendi*⁹. Ukazuje się ona w pojedynczych zwrotach, a nie w stylistycznym przeprowadzeniu całego dzieła.

Zdaniem Longinosa to poprzez wzniosłość, a nie przez cokolwiek innego wielcy poeci i pisarze zyskują sławę. Wzniosłość staje się absolutną miarą poezji i mowy. Autor zna co prawda gatunki literackie, w których nie zawiera się żaden *ὑψος*. Gdyby dokonać porównania z Demostenesem i Cyncerem, znaczyłyby to:

Ale o tym wy, Rzymianie, możecie lepiej wyrokować. Ja dodaję, że odpowiednie zastosowanie Demostenesowej górnoci i przemocy objawia się tam, gdzie potrzeba wzbudzenia grozy, wyrażenia gwałtownej namiętności, gdzie w ogóle należy wstrząsnąć słuchaczem; Cynceronową zaś potoczystość stosuje się tam, gdzie trzeba słuchacza zatopić słowami. Toteż taki styl jest odpowiedni przeważnie w rozprowadzaniu ogólnych prawd, w epilogach, dygresjach, wszelkich opisach i popisach, w opowiadaniach i wywodach przyrodniczych i w licznych innych częściach mowy (12,5).

⁹ Por. Quintilian 12,10,58.

Również Demostenes, przy całym swym wzniosłym języku mówcy, nie mógłby pisać tak porywających mów jak mowa Hypereidesa o Phyrne albo jak mowy Athenogenesa (które przynależą do przyjemności *medium*, lub *floridum*) (34,3). Ale po dokonaniu oceny ukazuje się wyraźnie, że literackie gatunki i style pisarskie przynależą do klas w ramach hierarchii jakościowej, na szczycie której usytuowany jest *ὑψος*¹⁰.

Są pewne momenty *ὑψος*, które przekraczają ramy pogrupowania czysto stylistycznego czy też literackiego. Ażeby to bliżej scharakteryzować, oddzielmy dwa punkty widzenia, które, zdaniem Longinosa, w sposób całkowicie naturalny wywodzą się z samego fenomenu. Wzniosłe usposobienie mówcy oraz jego techniczne zdolności i działanie, które poznaliśmy już dobrze z opisu zawartego w pierwszym rozdziale, są źródłem *ὑψος*. Zajmijmy się tym źródłem.

Ujęcia przyrody dokonane przez Longinosa wydają się pozostawać pod wpływem myśli drugiego i pierwszego stulecia naszej ery¹¹. Mówiąc o kosmosie, nie porównuje on harmonii części, lecz wielkość i gwałtowność natury. Obserwujemy

nie małe potoki, chociaż są przeźrocyste i pożyteczne, lecz Nil i Dunaj i Ren, a jeszcze bardziej Ocean. I ten oto płomyk przez nas zapalony, choć utrzymuje jeszcze światło, nie wzrusza nas bardziej niż światła niebieskie, chociaż nieraz ulegają zaciemnieniu, i nie uważamy go za godniejszy podziwu niż kratery Etny, której wybuchy wyrzucają z otchłani kamienie i całe odłamy skał, a niekiedy i strumienie owego ognia z ziemi zrodzonego i będącego samym sobą (35,4)¹².

Natura wzbudza nasze zdumienie tam, gdzie przekracza wszystko co zwykłe, bliskie człowiekowi, co celowe i obliczalne. Wzbudza je też przez to, co poprzez cud swej mocy staje się nieoczekiwane. Analogicznie dochodzi do

¹⁰ Literacki krytyczne funkcje, które w ten sposób osiąga pojęcie, objaśnione zostają później.

¹¹ Por. J. H. Kühn, *Ἵψος*, Stuttgart 1941, szczególnie część II. Kühn próbuje wskazać tu, jako na źródło, na Posejdoniosa. Jeszcze H. Lebègue, w: *Dusublime, Texte établi et traduit*, Paris 1952, XXIV–XXV, pisze: „L'influence du Stoïcien Posidonios sur le Traitèdu Sublime Se décèle, pourainsidire, à chaquepage”. Krytycznie M. Pohlenz, *Die Stoa*, t. 2, Göttingen 1959, s. 11 i nast. Stanowisko autora wobec eklektyzmu Seneki prawidłowo porównuje D. A. Russel, „Longinus”, *On the Sublime, ed. with introduction and commentary*, Oxford 1964, XXXIX.

¹² Gdy idzie o kwestię źródła tego rozdziału por. E. Norden, *Agnostos Theos*, Berlin 1913, 105¹ i Max Pohlenz, dz. cyt., s. 121–122. Istotne było oddziaływanie w XVIII w (por. D. A. Rusell, dz. cyt., s. 167).

przekroczenia natury ludzkiej, która swe własne określenie odkrywa w rozważaniu świata. W ramach *ὑψος* wszystko, co ograniczone, jest ograniczone w sensie ludzkim. Wielcy poeci i mówcy są *ισόθθαιοι*, równi bogom (35,2), wznosząc się ponad wszystko, co śmiertelne (36,1).

Nigdy nie może być *ὑψος* bez wielkiego heroicznego usposobienia poety albo mówcy: „[...] górnosc jest echem wielkoduszności. Dlatego nieraz podziwia się samą myśl, nie ubraną w słowa i właśnie dla jej wielkości, jak milczenie Ajasa w Nekyi jest wielkie, wznioślejsze od wszelkich słów”. Jądrym tego, co niezwykle, jest wyłącznie dumne, daleko sięgające usposobienie. Wzniosłość była żądaniem Aleksandra Wielkiego (9,4–4)¹³.

Wielka przyroda jest jednym warunkiem *ὑψος*. Przynależy do niej kierująca, czy też określająca formę metoda albo technika.

Φύσις już u Arystotelesa pojmowana jest tak, że w pewnych obszarach wymaga ona określenia przez *τέχνη*, zaś *τέχνη* ze swej strony nie przychodzi do natury od zewnątrz, jako coś obcego, lecz jest organicznie związany z jej istotą. U Longinosa jej stosunek do *φύσις* był równocześnie komplementarny i mimetyczny (17,1; 18,2; 22,2; 38,3), gdyż technika usiłuje tutaj uchwycić w reguły tylko uzewnętrznienia – na przykład u Zorna (22,1) – albo parydygmaticznie, np. w Demostenesa *Użytku z metafor* 32,1. W ten też sposób stara się sprawić, by pozostawał on do dyspozycji. Dlatego środki techniki użyte w odpowiednim momencie i przy osobistym zaangażowaniu przynoszą to samo psychologiczne oddziaływanie, co spontaniczne, naturalne uzewnętrznienia (22,1). Zdaniem Longinosa sztuka musi zawierać pozór naturalności. Występują w niej wystudiowane gesty i pozór spontanicznej namiętności (18,2). Wyimaginowany słuchacz, dla którego ostatecznie wykoncypowana została mowa, nie jest żadnym fachowcem, u którego triki retoryczne wzbudzają radość, lecz naiwnym, odczuwającym w sposób naturalny sędzią lub obywatelem, biorącym udział w jakimś zgromadzeniu. Nie rozumie on technicznych chwytów sztuki (zob. 17) i zmusza przez to mowę, by była dostosowana do jego własnego celu, ukazując się tak, jak gdyby był drugą naturą.

W źródle *ὑψος* jednoczą się *φύσις* i *τέχνη*. Naturalny, spontaniczny, rzut pozostaje w wolnym współbrzmieniu z prawem. Geniusz nie przeoczy reguł, ale też się żadnej nie podporządkuje¹⁴. Gdy autor nie opanował reguł, mówi

¹³ W *Odysei* (1, 365 i częściej) w jakimś sensie Telemach, królewski syn jest *ὑπαγόρης*.

¹⁴ U. v. Wilamowitz przepisuje fragment z Longinosa (tamże, 377 i nast.) *O geniuszu i regule*. Jest warte uwagi, że zupełnie brak tu wymiaru subiektywno-osobistego. Wielki poeta albo retoryk nie jest oryginalnym geniuszem „szturmu i naporu”. Jest on ukształtowany jak natura, nie jest czynny twórczo. Jest poetycki, nie kreatywny. Jest artystą w sensie greckim,

się o pijackim bełkocie (3,4; 5). Ale jeśli im się on podporządkuje, to nie powstanie żadna wzniosła sztuka, tylko przyjemna lektura (34). Wszystko, co pełne mocy, jest mocne, *ὑψος* wyrasta nie z niemocy, tylko z przerostu mocy, z tego co nadzwyczajne.

To co nadzwyczajne, jako źródło, *ὑψος*, jest jego oddziaływaniem. Sparafrazujmy znów krótko autora.

“*Υψος* albo zawiera w wierszu, albo też kryje ono i wynosi w mowie samo przeświadczenie (15,8–15). Jest trzeźwe i rzeczowe, zastyga w tym, co zwykle (31,1 – Theopomp!). W przeciwieństwie do tego działanie *ὑψος* zawiera się w mającej wymiar emocjonalny (a mimo to nie wrogiej *λόγος*) oczywistości, w zaskoczeniu przez to, co niezwykle (16,2 – Demostenes!).

“*Υψος* jest różdżką czarodziejską, która wprawia niezdolnego się przeciwstawić słuchacza w stan pełnej zgodności. Podczas gdy przekonanie zależne jest od zgody, do której słuchacz potrzebuje czasu i konkretnych argumentów, które wypróbuję, rozważę, przedłożę, to *ὑψος* cechuje oczywistość gwałtownego rozjaśniania.

Ale (rozjaśnienie) nie dotyczy dokładnie stosunku rzeczowego. W *ὑψος* nie rozpoznajemy żadnego specyficznego przedmiotu, jak musiałoby być w przypadku rozjaśnienia, które wkraczałoby na miejsce nudnego przekonywania samego siebie.

“*Υψος* wprawdzie rozjaśnia, ale równocześnie oślepia słuchacza swą nagle przejawiającą się jasnością. Gdy Longinos chciał opisać efekt *ὑψος* w sposób adekwatny zmysłowo, potrzebował metafory błyskawicy (1,4; 12,4; 34,4). Błyskawica, broń i atrybut najpotężniejszego Boga, [...]górność nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwyca, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa, i podoba się” (1,4). To władza mówcy, a nie sprawa, o której mówi, dokumentuje się w *ὑψος*, przewyżczając w słuchaczu wszelki opór¹⁵.

“*Υψος* przybiera formę namiętych ruchów (*κινεῖν* 20,1 *ἄγειν* 18,2; 30,1). Słuchacz zostaje wciągnięty we wrzawę, taką, jak na bachanaliach. Zewnętrzne działanie można porównać z muzyką, która już opanowała nas mocą czaru i zmusza do swego rytmu: „Wszak flet budzi w słuchaczach pewne wzru-

a nie sakralnym, chrześcijańskim. Porównuje się charakterystykę ideału Kaikiliosa Longinosa (32–36) z przeciwstawieniem („piękności”) francuskiego rokoka oraz władzy boskiego geniuszu u Erwina von Steinbach albo Shakespeare’a w ujęciu młodego Goethego.

¹⁵ Inną metaforą jest *δίαψα*, nagły wzlot (2,1) można z nim porównać: *volitare in sublimi* u Seneki (ep. 58,27). Ta kontemplacja u Longinosa nie ma żadnej treści związanej z pobudzeniem duszy.

szczenia i jakby pozbawionych przytomności napełnia korybanckim szałem, i poddawszy im pewien rytm, zmusza ich, choćby byli niemuzyczny, do kroczczenia w ten takt i stosowania się do muzyki” (39,2). Ale sztuka mowy nie jest zmysłowym dziełem kuglarskim tak, jak magnetyczny, anarchistyczny dźwięk fletu i cytry¹⁶. Wyrasta ona z ponadnaturalnej natury człowieka porusza nie tylko słuch, ale i samą duszę. Entuzjazm poety czy mówcy porywa słuchacza (32,4). Zniewolony popada on w stan ekstazy (1,4).

W tym egzaltowanym, porywającym sposobie mówienia wyraża się ta sama postawa, co – przy wszelkiej krytyce – w ubóstwiającej apoteozie „boskich” herosów sztuki poetyckiej i retoryki: *ὑψος* „wynosi ich w pobliże wielkości duszy bogów” (36,1). Jak już zaznaczyliśmy, stają się oni równi bogom (35,2), co Platon określił jako *θεῖος* (4,6).

W ten sposób źródła i działanie *ὑψος* zostały w języku zaprezentowane w *Iona*, tylko że to, co u Platona było zabawnym porównaniem i przejawiało na wskroś ironiczny dystans, tu staje się poważnie pojmowaną ideologią retoryki.

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas – Platon „Arystofanesowym złem”¹⁷ ściągą z koturnów zaślepionego *Iona*, rapsoda z bożej łaski (*θείαμοιρα* 542a) i pozwala temu, co „wzniosłe”, przemienić się w śmieszne. Komiczne albo śmieszne jako kontrast wobec wzniosłego rozwija się teoretycznie dopiero później¹⁸. U Longinosa znajdujemy na ten temat tylko krótką uwagę: śmiech jest uczuciem przyjemności, złożonym efektem, który dobrze wyjaśniony zostaje przez komikę przesady (lepiej: nie-do-sady) (38,5). Komedia (która porównana zostaje z *Odyseją* 9,15) nie zawiera żadnej przesady przecież ani żadnego patosu. W koncepcji wyjaśnionej w 38,5 nie chodzi więc o komikę). Pojęcie komiczności służyć tu może tylko do dalszego wyjaśnienia *ὑψος*¹⁹. To, co śmieszne albo komiczne, podobnie jak wzniosłe, wywiązuje się pod wpływem spontanicznego impulsu, dostarczonego przez to, co niezwykle i zadziwiające. Jest to działanie nieodparte: w obu wypadkach nasz nastrój polegający na tym, że czujemy się rozśmieszeni lub uwzniośnieni, nie zależy od nas samych, ale w pełni wywodzi się z gwałtownej erupcji czegoś, co jest

¹⁶ W kwestii etycznego wartościowania muzyki w starożytności por. W. Vetter, *Ethos*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 3, Kassel-Basel 1954, Sp. 1581–1591.

¹⁷ J. W. v. Goethe, *Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung* (1796), Werke XII, Hamburg 1953, s. 248.

¹⁸ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, VI. Programm (1804), Werke, t. 5, München 1963. Jean Paul wspomina o tym, co prawda, lecz nie w tym kontekście w piśmie „O wzniosłości”.

¹⁹ Nie ograniczamy tego pojęcia do znaczenia, które ma ono u Longinosa albo Jeana Paula.

komiczne albo wzniosłe (*ὑψος*, por. 1,4 i nast.). Czujemy się przytłoczeni, ale nie mamy uczucia zniewolenia. Jest tak, jak gdybyśmy podlegali temu czemuś obiektywnie (por. np. 15,9), ale odczuwamy przy tym swobodną zgodność (por. 7,2–3). Właśnie w tym szczególnym omanieniu zawiera się czar, o którym mówi Longinos (tamże): to, co wzniosłe włącza nas mimowolnie w nadającą wolność harmonię z określeniem naszego istnienia w ogóle (por. 35). To, co komiczne, powoduje natomiast, również w sposób niezamierzony, przyjemne uczucie, sprowadzające się do uczestniczenia w tym samym takcie. Realną sytuację pojmujemy w sposób bardziej prawidłowy, aniżeli komiczny bohater. Stosownie do tego coś, co jest komiczne, nie oddziałuje w ten sam sposób jak coś wzniosłego, a więc jako coś uwalniającego, lecz pozwala ono, w ramach codzienności, w obrębie tego, co jest nam najbliższe, wyodrębnić to, co pozostaje obce.

Komiczne, podobnie jak *ὑψος*, nie jest żadnym stałym atrybutem rzeczy albo oznaczoną częścią jakiegoś procesu. Nie da się go stworzyć zgodnie z jakąś jedną regułą, ani udowodnić obiektywnie. To, co w komizmie i wzniosłości pozostaje nieuchwytnie, zostaje określone teoretycznie: obydwie nie dają się uchwycić pojęciowo.

“*Ἵψος* jest „określonym najwyższym punktem i szczytem mowy” (1,3). W *ὑψος* poezja i retoryka odnajdują swój najwyższy cel. Z tego powodu, jak już zauważyliśmy, wzniosłość staje się absolutną miarą mowy sztuki w ogóle.

“*Ἵψος*, jako termin retoryki, a nie poetyki, nie związany z żadnym gatunkiem literackim, nie ogranicza się, używając kosmopolitycznej maksymy stoickiej, do językowych wytworów pewnego ludu (Mojżesz, Homer i Cycero ocenieni są wedle tych samych kryteriów!) i stosownie do tego zachowuje ponadczasową ważność. Longinos nie zna tu żadnych argumentów historycznych, które były powszechne wśród Rzymian. Dlatego, że *ὑψος* wytwarza tylko natura człowieka, nie zaś czynniki historyczne, można tu, jak w przypadku natury, abstrahować od wszelkich uwarunkowań czasowych.

“*Ἵψος*, jako kryterium poezji, dostępne jest wszystkim ludziom jakby przez jakiś *sensus communis*: „uważaj to, co zawsze wszystkim się podoba” (7,4) „sąd smaku mimo wszystko nie ma konieczności bezwzględnej, autor zna maksymę, że o smak nie można się spierać” (36,4). Autorytet, jaki przedstawia sobą powszechna zgodność, powinien wytrzymać krytykę, bo zgodność wszystkich winna przekroczyć krytykę wszelkich Heronów sztuki mówienia: „Dlatego wszystkie wieki i cała potomność, nie dając się schwytać niedorzecznej zazdrości, oddała im palmę pierwszeństwa i aż do dziś ją przyznaje

i zachowa im ją póki strumienie płynąc i drzewa się będą zielenić”²⁰ (36,2). Jest to naturalnie skierowane przeciwko towarzyszom cechowym, przede wszystkim przeciwko Kaikilosowi z Kalakty, który w swym pochlebstwie bardziej lubił Lizjasza (zamiast Platona), aniżeli samego siebie. W jednym z fragmentów traktatów Longinosa zdaje się tkwić sugestia, że pouczenie dotyczące oceny wspomnianego tekstu staje się właściwym celem całego pisma i że *ὑψος* funkcjonuje tu jako centralne pojęcie pewnej interpretacji: musimy mieć „jasną wiedzę i sąd o tym, co jest naprawdę górnością. Chociaż – rzecz jest trudna do uchwycenia. Znamstwo bowiem stylu jest ostatecznym owocem długiego doświadczenia. Mimo to, o ile tu można dawać przepisy, może nie jest rzeczą niepodobną do osiągnięcia zdobycie poznania na takiej mniej więcej drodze” (6). W jaki sposób takie postawienie tematu łączy się z zamiarem zaprezentowanym w pierwszym rozdziale?

Analiza „klasycznego tekstu” nie może być żadną interpretacją we współczesnym sensie. Cytowane powyżej zdanie brzmi w efekcie: „Dlatego już teraz trzeba zbadać i stwierdzić, w jaki sposób moglibyśmy uniknąć błędów, zmieszanych z górnością” (5). Cel pozostaje zatem czysto praktyczny, jest nim oddzielenie tego, co liche (*Schlechten*) od tego, co dobre, dokonane ponadto nie z punktu widzenia czytelnika, lecz autora. Longinosa interesuje geneza, a nie gotowe dzieło. Chce on pokazać, za jakimi celami powinien podążać pisarz lub mówca, jakich musi on używać metod i jakim powinien zapobiegać błędowi.

Zarysowuje się tu nastawienie przeciwne „klasykom” takie samo, jak wówczas, gdy chodziło o pojęcie *mimesis* (13,2–14). *Mimesis* jest z jednej strony przejściem materiału z dzieł poprzedników, z drugiej zaś doprowadza do konfrontacji, a nawet walki z samymi wielkimi autorami.

Mimesis oznacza tworzenie z własnej natury, zgodnie z obcym pierwowzorem. Właściwa dialektyka, która się tu zawiera, określa dzieło w całości. Odbija się w niej też dwoistość postawy autora. Longinos z jednej strony klasycyzuje: najwyższym, co człowiek może osiągnąć jest jego zdaniem trwanie przy idealnych formach minionego czasu. Wielcy poeci i mówcy żyli w epoce od Homera do Demostenesa. Nikt z epoki hellenistycznej nie może już osiągnąć *ὑψος*. Czymże jest bowiem taki Apollonius, Teokryt, Eratostenes obok Homera i Archilochsa (33,4–5)? Twórczość tamtych była regułą i normą dla następców. Z drugiej jednak strony *Περί ὑψος* pojmuje autor w sposób całkowicie niehistoryczny. Natura ludzi jest ahistoryczna, tak jak kosmos i tylko

²⁰ Z wiersza ułożonego przez nieznanego poetę na nagrobku Midasa.

z niej wypływa wielka poezja. Dlatego upadek sztuki mówienia (44) nie został wywoływany przez okoliczności historyczne. Nie powinno się myśleć, że na ludzkie czyny wpływ mają jakieś czynniki pozanaturalne. Longinos musi uzasadnić wydarzenia historyczne ahistoryczną naturą: tylko niedoskonałość moralna odpowiada za winę występku.

Historyczny dystans, jaki oddziela nas od wielkich „klasyków”, zostaje zniesiony w wyobrażeniu bezpośredniej konfrontacji. Już Platon walczył z Homerem o palmę zwycięstwa: „[...] nie był walczył całą duszą o pierwszeństwo z Homerem, jako młody współzawodnik ze wstawionym już mistrzem” (13). To, co następuje po sobie, zostaje tu, poprzez metaforę, sprowadzone do równoczesności, podobnie jak w wyobrażeniu, w którym Heroni przedstawiali poezję jako trybunał, przed którym stanąć muszą nasze dzieła (14,2). Bierzymy więc udział w beczczasowym festynie na agorze, odbijającym świat, w którym żyjemy (35,2). „Klasyka” jest tu wymaginowaną terazniejszością, *Περί ὕψους* zaś odbiciem wielkości minionych wymiarów.

Pismo Longinosa zostało odkryte we wczesnym renesansie. Często je wówczas wydawano i tłumaczono²¹, mimo to pozostawało prawie nieznanne. Dopiero francuska klasyka postawiła je obok *Ars poetica* Horacego oraz *Poetyki* Arystotelesa i próbowała wyciągnąć z niego korzyści dla własnej literatury. Stało się ono znane w wyniku przekładu Boileau (1674), jak również przez jego późniejszych *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694). Boileau, *législateur du Parnasse français* skłania, ażeby nie zwracać uwagi na bezpośredniość spontanicznej twórczości, intelekt zaś i reguły czynić despotami fantazji: *Aimez donc la raison...* Longinos w sporze starożytności ze współczesnością służy klasycystom jako autorytet.

Jeszcze większe niż we Francji było oddziaływanie tego przekładu w Anglii. Dryden, Mulgrave, Pope powołują się na to pismo.

*A forward critick often dupes us
with sham quotations perihypsous
and if we have not read Longinus
will magisterially out-shine us.*

*Then lest with Greek he overrun ye,
procure the book for love or money,*

²¹ B. Weinberg, *Translations and commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600. A bibliography*, *Modern Philology* 47, 1950, s. 147 i nast.

*translated from Boileau's translation
and quote quotation on quotation.*

Swift (w swym wierszu *On Poetry*²²) oraz Pope stworzyli hymny do Longinosa. Ten ostatni chwali go:

*And is himself that great sublime he draws*²³.

Później, aż do czasów romantyzmu, istotną rolę odgrywało nie tyle samo pismo Longinosa, co właśnie pojęcie *ὑψος*. Najistotniejsza była tu praca Burke'a *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1756). Ale treść pojęcia *ὑψος* została w niej w stosunku do swego źródłowego znaczenia zmieniona.

Oznacza on (*ὑψος*) coś ciemnego, niepewnego, okropnego: "Whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime"²⁴. Wyobrażenia ze *Starego Testamentu* zostają tu połączone z greckimi. W miejsce wolnego podziwu wkracza przerażenie: w obliczu wzniosłości ludzka istota czuje swą własną niemoc. Burke wywarł też wpływ na Kanta: „[...] wulkany w całej swej niszczącej potędze, [...] bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki”²⁵. Przytoczony fragment nawiązuje do słynnego 35 rozdziału omawianego przez nas pisma, ale równocześnie jest od niego w charakterystyczny sposób różny: to, co podziwiamy w naturze jest teraz wyniesione ponad wszystko, co ludzkie. Wzbudza ono dreszcz, strach, lęk i przerażenie. Jeszcze wyraźniej dostrzegamy to u Schillera. Mityczny obiekt hipostazowanej natury ukazuje swą wzniosłość w zniszczeniu „w swym samowolnym i swobodnym pochodzie depta dzieła mądrości z równą nieuwagą jak dzieła przypadku[...] olbrzymimi ramionami chwyta i miażdży swe najwspanialsze stworzenie – człowieka”²⁶, „[...] rozległy ocean u jego stóp i jeszcze większy ponad nim wyrrywają jego ducha z ciasnej sfery rzeczywistości i z ciężkiej

²² J. Swift, *The poetical Works*, London 1833, s. 62 i nast., por. A. Rosenberg, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1917, s. 18.

²³ A. Pope, *An essay on criticism*, 1711, wers 680.

²⁴ Part I, Section VII. Por. W. J. Hipple, *The beautiful, the sublime and the picturesque in the eighteenth-century British aesthetic theory*, Carbondale 1957, s. 83.

²⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Galecki, Warszawa 2004, § 28 (*O przyrodzie jako o potędze*).

²⁶ F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 188.

niewoli fizycznego życia²⁷. Wzniosłość objawia się poprzez poniżenie: wnie- sie ona tego, kogo oświeciła, o ile go poniży i zniszczy. Tego typu motywy znajdujemy już u Longinosa: *ὑψος*, z jednej strony, zniewala słuchacza, który staje się pasywny i przytłoczony (1,4; 15,9), z drugiej wynosi go i sprawia mu przyjemność. Tu następuje dopisek „Bo dusza nasza ma już taką naturę, że jakoś daje się unosić prawdziwej górności, i biorąc radosny rozpęd, napęlnia się weselem i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała” (7,2). Oba te aspekty pozostają niepowiązane ze sobą.

W niemieckiej klasycy pismo to było, o ile nie sławne, to przynajmniej zna- ne. Cenili je i cytowali Lessing, Friedrich Schlegel oraz Hegel. Potem straciło na znaczeniu, zdaniem E. R. Curtiusa okazało się iskrą, która nie wzbudziła ognia. Rzadko podejmowała je wielka krytyka, dlatego też było mało znane. Ale przykuło ono uwagę w XVII i XVIII wieku. To, że później zostało zapo- mniane, nie wydaje się pożałowania godnym przypadkiem. Da się to wyja- śnić następująco: zatraciło się ono wraz z estetycznym pojęciem wzniosłości. Wzniosłości brak bowiem realiów wyższego bytu, któremu można byłoby w niezachwiany sposób zaufać, czegoś ponadludzkiego, do czego *ὑψος* od- nosi się tylko dzięki boskości. Patos nie jest we wzniosłości po prostu pate- tyczny, lecz staje się prawdziwym wyrazem. Wielkie usposobienie nie jest już łączone z hierarchicznym porządkiem zakładanym przez Longinosa. Nie jest ono szlachetne i wzniosłe, lecz w każdym wypadku odnoszone do świata.

Ale nie tylko pojęcie *ὑψος* wydaje się przyczyną tego malejącego zainte- resowania. Longinos, jak wskazuje na to zachowanie tego wielkiego autora, a *explicite* jego pojęcie *mimesis*, jest klasycystą. Jego stosunek do Homera, Platona i Demostenesa, krytyczny, a równocześnie podziwiający, bez uległo- ści, a jednak idealizujący, jest stosunkiem, jaki XVII i XVIII wiek przejawiał do antyku w ogóle. XVII stulecie przewyciężyło klasycyzm, Longinos pozos- tał nieznanym.

Dzisiaj trudno byłoby się zgodzić na dokonywaną przez tego autora kano- nizację pierwowzorów, a tym bardziej na kanonizowanie środków stylistycz- nych (przynajmniej nie w literaturze). Ale zasadniczy stosunek do tego wiel- kiego twórcy pozostaje taki sam. Homerycki jest nie tylko Herosod (13,3), również Joice, sam będąc klasykiem, kieruje „(od Homera) niezliczone stru- mienie do własnego dzieła”.

Być może nasze czasy nie są dla Longinosa tak nieżyczliwe.

Przełożyła Milena Marciniak

²⁷ Tamże, s. 184.

Abstract

Pseudo-Longinus' Philosophy of the Sublime

Keywords: Pseudo-Longinus, the sublime, rhetoric, art

The article is a result of the thorough historical, philosophical and philological study on the treatise "On the Sublime". The treatise, whose date of origin is supposed to be the first century a.d. and created by an unknown author, together with the writings by Aristotle and Horace has laid the foundations for modern aesthetics and criticism. The known parts of the treatise concern the feeling of sublimity in literature, in art, and in political life.