

Magdalena Krasieńska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-2347-3065

***Pathos* wobec wzniosłości w traktacie *Peri hypsous* Pseudo-Longinosa**

Celem niniejszej pracy jest analiza kategorii patosu (gr. πάθος) wyłaniającej się z retorycznego traktatu *Peri hypsous* Pseudo-Longinosa¹. Już sam fakt, iż rzeczone dzieło poświęcone jest wzniosłości (gr. ὕψος, *hypsos*), wskazuje na istnienie pewnej relacji między obydwojma pojęciami – patosem i *hypsos* – której zamierzam przyjrzeć się bliżej, by ustalić, na ile *pathos* jest u Longinosa samodzielną kategorią, dysponującą własnym, niepowtarzalnym znaczeniem, a na ile zależną od wzniosłości.

Peri hypsous stanowi najstarsze zachowane pismo na temat wzniosłości, lecz sam *pathos*, w czasach, kiedy traktat Longinosa był sporządzany², miał już własną, dość bogatą tradycję. Można bowiem wskazać co najmniej trzy konteksty,

¹ Pseudo-Longinus, *O wzniosłości*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016.

² Do dziś wątpliwości budzi autorstwo dzieła, a co za tym idzie, również czas jego powstania. Po odnalezieniu traktatu przez Francesca Robortello w XVI w. przez ponad sto pięćdziesiąt lat utrzymywano, że autorem rozprawy jest Dionizjusz Longinus. Kiedy badacze zorientowali się, że na kartach tytułowych istniejących kopii pomiędzy obydwojma imionami widnieje symbol dysjunkcji „i”³, szybko ustalono, że autorami sugerowanymi przez ów zapis mogą być tylko Dionizjusz z Halikarnasu lub Kasjusz Longinus, jako że Dionizjusz Longinus pozostawał całkowicie nieznanym. Badacze przedkładali różne argumenty za autorstwem jednego, jak i drugiego, jednak w świetle wielu ustaleń autorstwo zarówno Dionizjusza, jak i Kasjusza stało się wątpliwe. Zaczęto wówczas wskazywać innych prawdopodobnych sprawców dzieła, w tym samego „legendarnego” Dionizjusza Longinusa. Pojawiła się hipoteza, że autor mógł wywodzić się z rodu Cassii Longini, tego samego, z którego pochodził Gajusz Kasjusz Longinus, obrońca ustroju republikańskiego i faktyczny zabójca Juliusza Cezara. W takiej perspektywie może zdawać się zrozumiałe, dlaczego nie przetrwały inne dzieła autora *Peri hypsous*, których powstanie jest zapowiadane w traktacie. Grecki retor związany z rodem Cassii Longini nie mógł liczyć na łatwe warunki życia w Rzymie za rządów następców Cezara i na możliwość szerokiego propagowania swoich myśli; zresztą od początku traktat nie był przeznaczony do publikacji, stanowiąc tekst dydaktyczny dla początkującego polityka rzymskiego (bliżej nieznanego) Postumiusza Terencjana. Ponieważ jednak nie odnaleziono dowodów jednoznacznie potwierdzających istnienie Dionizjusza Longinusa, przyjęło się, by na drodze konwencji mówić o autorze *Peri hypsous* jako o Pseudo-Longinosie. Prawdopodobnym okresem powstania traktatu jest natomiast I w. n.e. Zob. uwagi wprowadzające H. Podbielskiego w: *Pseudo-Longinus, op. cit.*, s. 9-22.

w jakich pojęcie to funkcjonowało przed Longinosem. Pierwszym jest kontekst retoryczny, gdzie bodaj najsłynniejszą konfiguracją, w jakiej *pathos* współwystępuje, jest pochodząca z *Retoryki* Arystotelesa triada *ethos – pathos – logos*. Drugi kontekst to etyczna myśl filozofów stoickich, w której *pathos* jako poruszenie, cierpienie, namiętność przeciwstawiany jest spokojowi mędrca (*apatheia*)³. Trzecim kontekstem jest tragedia grecka: u Ajschylosa *pathos* pełni rolę pedagogiczną, gdyż cierpienie jest rezultatem winy bohatera tragicznego i przestrogą przed wykraczaniem przeciw boskim prawom – stąd formuła *pathei mathos* („nauka przez cierpienie”); u Sofoklesa z kolei czynnik winy ulega rozproszeniu, zasada *pathei mathos* załamuje się, by ustąpić miejsca samemu patosowi – w związku z czym takie tragedie, jak: *Król Edyp*, *Antyгона*, *Ajas* czy *Elektra* stanowią raczej studium cierpienia, a nie umoralniającą naukę w duchu Ajschylosa⁴.

Wszystkie trzy wspomniane konteksty pokazują, że *pathos* był pojęciem znanym i stosowanym przez starożytnych Greków. Tymczasem Longinos jako pierwszy otwarcie złączył *pathos* ze wzniosłością – a właściwie ze „stylem wzniosłym”, jako że *Peri hypsous* jest traktatem o rodowodzie retorycznym, którego celem jest przedstawienie środków, za pomocą których można osiągnąć doskonałość mowy o dostojnym, podniosłym charakterze.

Z uwagi na zakorzenie *Peri hypsous* w retorycznej doktrynie trzech stylów, chciałabym rozpocząć od charakterystyki stylu wzniosłego, jaką pozostawili nam autorzy sprzed czasów Longinosa – przede wszystkim Arystoteles i Ciceron. Tego rodzaju rekonesans nie tylko umożliwi wydobycie warunków, jakie były konieczne dla uzyskania wzniosłej mowy, a które zostały podtrzymane przez autora *Peri hypsous*, ale także pokaże, że *pathos* jako czynnik wzniosłości był implicytnie zakładany przez tamtejszych znawców retoryki.

Następnie przejdę do analizy wybranych fragmentów rozprawy Longinosa, by ustalić, jak autor traktatu rozumie wzniosłość, a jak *pathos*, i w jaki sposób zarysowuje on relację pomiędzy obydwoma kategoriami. Okaże się bowiem, że *hypsos* nie jest tożsamy z patosem, a sam *pathos*, pomimo pewnej niesamodzielnności względem *hypsos*, jest kategorią odrębną, warunkującą wzniosłość o charakterze afektywnym i nadającą jej szczególnie gwałtowną, a czasem wręcz destrukcyjną postać.

W zakończeniu pracy podsumowuję wyniki swoich analiz oraz formułuję wnioski na temat autonomii patosu jako kategorii filozoficznej.

³ Zob. M. Kozera, *Idealy ojców pustyni. Pathos i apatheia*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2000, s. 73-82.

⁴ Zob. M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Universitas, Kraków 1991.

Przed Longinosem: wzniosłość jako „trzeci styl” wymowy (Arystoteles, Cyceeron)

Jak pisałam we wstępie, wywód Longinosa na temat wzniosłości umocowany jest w starożytnej doktrynie trzech stylów retorycznych. Podział stylu na niski, średni i wysoki miał pochodzić bezpośrednio od ucznia Arystotelesa, Teofrasta (ok. 370–286 p.n.e.), choć według Brunona Snella rozróżnienie stylów zawdzięczamy starszemu o prawie osiemdziesiąt lat twórcy komedii attyckich, Arystofanowi⁵. Traktat Teofrasta *O stylu* nie przetrwał do naszych czasów, lecz istnieją starożytne przekazy potwierdzające, że rozróżnienie stylów pojawia się właśnie w tym piśmie; sam Teofrast miał jednak wskazywać jako sprawcę tego podziału sofistę Trazymacha z Chalkedonu:

Trzeci rodzaj stylu był mieszany i składał się z tych dwóch [ze stylu podniosłego i prostego – M.K.]. Kto go pierwszy uzgodnił i ujął w obecny system, czy to był Trazymach z Chalkedonu, jak mniema Teofrast, czy też ktoś inny, nie umiem powiedzieć⁶

– pisał Dionizjusz z Halikarnasu. Wspomnieć można jeszcze o zachowanym traktacie innego perypatetyka, Demetriusza z Faleronu⁷, noszącym tytuł *O wyrażaniu się*, w którym zamiast trzech stylów wymienia się aż cztery, w tym styl okazały i styl potężny⁸.

Styl wzniosły omawia pokrótce w Księdze III swojej *Retoryki* Arystoteles. Omówienie to bierze się z konieczności uporządkowania kwestii dotyczących stylistyki wymowy. Choć Stagiryta podkreśla, że sztuka deklamacji jest „błazenadą” zyskującą sobie poklask dzięki „zepsuciu słuchaczy”, którzy zamiast krytycznie wsłuchiwać się w słowa, ulegają uczuciom i nastrojom kreowanym przez mówców, to jednak „wszelkie badania z zakresu retoryki dotyczą opinii (δόξα)”. Dlatego też „trzeba sztuką tą zająć się z należą gorliwością, nie dlatego, że zasługuje na to jej przedmiot, ale ponieważ wymaga tego konieczność”⁹. Dla Arystotelesa dwoma podstawowymi zasadami (czy też, jak sam pisze, zaletami) stylu są jasność i stosowność: pierwsza dlatego, że głównym zadaniem mowy jest jasne przekazywanie myśli, druga z uwagi na przedmiot, któremu mowa jest poświęcona.

⁵ B. Snell, *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysymow, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009, s. 155-166 („Stworzył on bowiem kategorie, za pomocą których grecka, a później rzymska literatura rozważała twórczość pisarzy klasycznych, gdy nie tyle pojmowała poetów, później także mówców, wreszcie historyków i filozofów jako »jednostki«, ile raczej ich dzieła jako świadectwa określonego »stylu«”).

⁶ Teofrast, *Pisma filozoficzne i wybrane pisma przyrodnicze. Charaktery*, przeł. D. Gromska, J. Schnayder, I. Dąbmska, PWN, Warszawa 1963, s. 324.

⁷ Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, PWN, Warszawa 1968, ks. 5, rozdz. 5.

⁸ Zob. *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, przeł. i oprac. W. Madyda, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953.

⁹ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *idem*, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 173.

Dlatego, można rzec, ani styl „przyziemny”, ani styl wzniosły, nie stanowią dla autora *Retoryki* wartości samej w sobie, w przeciwieństwie do *decorum*.

Odpowiedniość ta – pisze Arystoteles – zostanie zachowana, jeśli nie będzie się mówić niedbale o sprawach poważnych, ani w sposób uroczysty o błahostkach. W przeciwnym razie stanie się stylem komediowym, jak w poezji Kleofonta.¹⁰

Fragment rozprawy Arystotelesa poświęcony wzniosłości nie zawiera ekspozycji przedmiotowej; Stagiryta nie pisze, czym jest styl wzniosły, lecz podchodzi do rzeczowej tematyki instruktywnie. Wskazuje środki stylistyczne służące osiągnięciu stylu wzniosłego, wśród których najważniejszą rolę odgrywa peryfrazą, czyli zastosowanie omownego opisu danej rzeczy przy jednoczesnym nieposługiwaniu się jej nazwą – np. zamiast „koło” można powiedzieć „płaska powierzchnia, we wszystkich kierunkach jednakowo oddalona od środka”¹¹. Należy ponadto posługiwać się liczbą mnogą zamiast pojedynczej (np. o statku, który zawinął „do portów achajskich”, a nie „do portu achajskiego”), nie łączyć dwóch wyrazów jednym rodzajnikiem, lecz każdy z nich poprzedzić osobnym (zamiast „tej naszej kobiety” rzec „tej kobiety, tej naszej”), a także używać w opisie przymiotów, których interesująca nas rzecz nie ma, „na zasadzie zaprzeczania cech”: „wzgórze niewielkie”, „bezstrunna pieśń”, „bezlutniowa pieśń”; jak pisze Arystoteles, „w ten sposób można poszerzać temat w nieskończoność”¹².

Kwestię związaną z wywieraniem emocjonalnego wpływu mówcy na słuchacza możemy natomiast odnaleźć w ustępie dotyczącym stosowności stylistycznej (1408a – 1408b), w którym Arystoteles wskazuje na możliwość użycia irracjonalnego środka oddziaływania, jakim jest krzyk:

Słuchacz zawsze przecież ulega temu uczuciu, jakie wywołuje swym patetycznym stylem mówca, jeśli nawet nie ma on żadnych argumentów. Dlatego wielu mówców usiłuje wstrząsnąć swymi słuchaczami samym krzykiem.¹³

Widzimy, że w słowach tych „styl patetyczny” łączony jest z ekspresją w postaci krzyku. Autor *Retoryki* zdaje sobie sprawę z siły perswazyjnej owego stylu, pomimo iż jego działanie nie opiera się na argumentacji (*logos*), lecz na afekcie (*pathos*). Można powiedzieć, że w związku z zacytowanym fragmentem mamy do czynienia z wczesnym rozpoznanieniem roli patosu w retoryce. Fakt, że przywołane słowa nie padają w ustępie poświęconym stylowi wzniosłemu, pozwala wysnuć wniosek, iż *pathos* jest czymś odrębnym od *hypsos*.

O ile jednak rozważania Stagiryty na temat stylu wzniosłego mają charakter raczej „techniczny”, o tyle szersze spojrzenie na „trzeci styl” – i w ogóle na

¹⁰ *Ibidem*, s. 184.

¹¹ *Ibidem*, s. 183.

¹² *Ibidem*, s. 183-184.

¹³ *Ibidem*, s. 185.

trójpodział stylów¹⁴ – odnaleźć można w *Mówcy* Marka Tulliusza Cyncerona. Tam rzymski retor wskazuje trzy funkcje, jakie pełni mowa, a są to: przekonywanie, podobanie się i wzruszanie. „Przekonanie jest rzeczą konieczną, podobanie się przyjemną, wzruszenie jest zwycięstwem mówcy. To ostatnie najwięcej przyczynia się do wygrania sprawy”¹⁵, orzeka Cynceron, podkreślając rozstrzygającą rolę czynnika emocjonalnego w sztuce wymowy. Przekonaniu, podobaniu się i wzruszeniu odpowiadają kolejno trzy style: prosty, umiarkowany i gwałtowny; jak dodaje Cynceron, „w tym ostatnim objawia się cała dzielność mówcy”¹⁶. Nic dziwnego, że Tulliusz sam chętnie wykorzystywał potęgę tkwiącą w stylu „gwałtownym” (czy też, jak czytamy gdzie indziej, „wysokolotnym”¹⁷), by – jako obrońca w procesie sądowym – uzyskać korzystny dla siebie rezultat. Warto przytoczyć nieco szerszy fragment, w którym Cynceron wyjawia Brutusowi „sekret” swego powodzenia:

Ale nie dosyć na wzbudzeniu politowania w sędziach, które często z takim rozczuleniem wzbudzałem, że wzięwszy raz w domówieniu niemowlę na ręce, w drugiej sprawie kazawszy powstać znakomitemu mężowi, którego broniłem, i podniósłszy w górę jego maluczkiego synka, napełniłem całe Forum płaczem i narzekaniem; trzeba także oburzyć lub uspokoić sędziów, trzeba wzbudzić w ich duszy zazdrość i życzliwość, pogardę i podziwienie, nienawiść i miłość, pożądanie i odrazę, nadzieję i bojaźń, radość i smutek: rozmaite namiętności, z których na gwałtowniejsze moje oskarżenie Werresa, na łagodniejsze moje mowy obronne dostarczą przykładów. Nie ma bowiem sposobu wzruszenia lub ukojenia umysłu słuchaczy, którego bym nie próbował; i powiedziałbym, że to doprowadził do doskonałości, gdybym tak mniemał, i stojąc przy prawdzie nie lękałbym się zarzutu zarozumiałości. Ale, jak już powiedziałem, nie moc talentu, ale wielka moc uczucia tak mnie zapala, że się w uniesieniu nie posiadam. Nigdy by się słuchacz nie zapalił, gdyby nie doszła do niego pałająca jeszcze mowa.¹⁸

Wspomnienie to pokazuje, z jak wielką świadomością, by nie rzec, iż nawet z pewną dozą kalkulacji Tulliusz wpływał na wzruszenie sędziów, by zaskarbić sobie ich przychylność. Zarazem Cynceron przyznaje, że wzbudzenie w sobie samym potężnego afektu, bardziej aniżeli posiadane przez niego umiejętności, było pomocne w osiągnięciu zamierzonego rezultatu: „nie moc talentu, ale wielka moc uczucia”. Naturę emocjonalnego aspektu sztuki retorycznej – patosu – tak barwnie odmalowanego we wspomnieniu Cyncerona, dobrze oddają również słowa Roberta Bucha:

¹⁴ Swego rodzaju eksplikację nauki o trzech stylach napotkać można także w *Retoryce dla Aleksandra*, dawniej włączanej w *Corpus Aristotelicum*, obecnie przypisywanej Anaksymenesowi z Lampsakos. W rozdziale 22.8 autor pisze o stylach „wielkim, surowym i pośrednim”. Pełną, klasyczną postać doktryna trzech stylów osiągnęła w anonimowym podręczniku rzymskim *Rhetorica ad Herennium*, napisanym najprawdopodobniej w latach 86–82 przed Chr. Zob. komentarz H. Podbielskiego w: Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 63.

¹⁵ Cynceron, *Mowca Brutusowi poświęcony*, [w:] Pisma krasomówcze i polityczne Marka Tulliusza Cyncerona, przeł. E. Rykaczewski, Biblioteka Kórnicka, Poznań 1873, s. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ *Ibidem*, s. 36.

Jako rejestr mowy, *patos* od swoich najwcześniejszych początków wzbudzał podejrzenie, że jest wykorzystywany do celów manipulacyjnych. Spośród trzech środków perswazji omawianych w klasycznej retoryce, *πάθος* (*patos*) jest tym, w którym mówca apeluje do emocji swojego audytorium, często poprzez wyniesienie na pierwszy plan własnej emocjonalnej odpowiedzi na omawianą niedolę lub nieszczęście, wygrywając sprawę mniej drogą argumentu (*logos*) lub poprzez autorytet swojego charakteru (*ethos*), niż drogą emocjonalnego apelu. *Pathos* oznacza moment, w którym mówca pozwala sobie być owładniętym przez swoją namiętność.¹⁹

Pathos, czynnik emocjonalny, jest zatem składową stylu wzniosłego, „gwałtownego”, choć Ciceron w *Mówczy* bezpośrednio się do *patosu* nie odwołuje²⁰. Mowa wzniosła, na drodze działania afektywnego, operuje jakby przemocą:

Tejci to wymowy rzeczą jest zniewolić i wszelkimi sposobami wzruszyć umysły. Ona czasem mocą wdzierą się, czasem nieznacznie wkrada się do serca, zasiewa nowe, wykorzenia dawne mniemania.²¹

Albowiem to właśnie w trzecim rodzaju wymowy tkwi „bez zaprzeczenia największa siła”, to na nią „wszyscy jak na coś wyższego poglądając, [...] się zdumiewają”, a „przepych jej i bogactwo”²² wpędza lud w nieklamany podziw. Mówcy posługujący się wzniosłym stylem łączą „wzniosłe myśli ze wspaniałymi wyrażeniami, pełni zapału, różnorodności, okwitości, jędrności, zdolni wzruszyć i umysły na swą stronę nakłonić”²³. Moc, jaką się posługują, jest „mocą piorunującą”²⁴, co podtrzyma, a nawet rozwinie w swojej wykładni wzniosłości Pseudo-Longinos.

Zarysowany tu obraz Tulliusza jako chwalcę wzniosłości jest jednak zbyt jednostronny. Będąc myślicielem klasycznym, w wielu miejscach podtrzymującym twierdzenia czy to Platona, czy Arystotelesa, Ciceron nie mógł gloryfikować trzeciego stylu jako wartości samej w sobie, lecz jedynie jako coś relatywnego. Rozstrzygająca o walorach mowy zasada stosowności również w *Mówczy* znajduje swoje odzwierciedlenie:

[...] bo mówca ma osądzić, co do każdej sprawy należy, i mówić jak sprawa wymaga. Gruntem tedy wymowy, jak wszystkich innych rzeczy, jest zdrowy rozsądek. Bo jak w życiu, tak w wymowie, nic nie jest trudniejszego, jak poznać co przystoi, co Grecy *πρέπον*, my *decorum* zowiemy.²⁵

¹⁹ R. Buch, *Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010, s. 19 (tłum. – M.K.).

²⁰ *Pathos* bezpośrednio stanowi przedmiot zainteresowania Cicerona w znacznie obszerniejszym traktacie *De oratore*, w którym podkreślana jest rola wzbudzania napięcia emocjonalnego u audytorium (Ciceron, *O mówcy*, przeł. B. Awianowicz, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2010). Szeroką analizę funkcjonowania retorycznego *patosu* (pojmowanego jako emocję) tak u Cicerona, jak i u Arystotelesa, odnaleźć można w: J. Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Adolf. M. Hakkert (publisher), Amsterdam 1989.

²¹ Ciceron, *Mowca Brutusowi poświęcony*, s. 26.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 6.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 20.

Rozsądek zatem wymaga, aby wszystkie trzy rodzaje stylu mieszać ze sobą i wyważać ich proporcje w mowie zależnie od okoliczności, w jakich jest wygłaszana, i przedmiotu, o którym traktuje. Dalej Cynceron wypowiada się o tych, którzy stosują wyłącznie styl wzniosły, i czyni to w sposób zgoła niepoehlebny: kto bowiem trenuje wyłącznie trzeci rodzaj wymowy i nie potrafi miarkować się w swej *oratio*, ten „ściągnie na siebie wielką pogardę”:

[...] wzniosły [mówca – M.K.] jeżeli nie odmienia tonu, zaledwie zdaje się być przy zdrowym umyśle. Bo kto nie może nic spokojnie, łagodnie powiedzieć, określić, urozmaicić swego przedmiotu, żartować, chociaż są sprawy, które w części lub w całości wymagają takiego sposobu mówienia, kto nie przygotowałwszy umysłów zaraz z początku w zapal wpada, ten zdaje się być szalonym pomiędzy rozumnymi, pijanym między trzeźwymi ludźmi.²⁶

W słowach tej przestrogi zawiera się cenna wskazówka dotycząca irracjonalnej siły tkwiącej w stylu wzniosłym. Siła ta jest niebezpieczna nie tylko dla słuchacza, którym można, poprzez odwołanie się do jego emocji, manipulować. Również sam mówca może dać się zwieść na manowce, jeśli ulegnie przekonaniu, że styl wzniosły wystarcza mu za całą sztukę oracji. Wygłaszając mowę zapalczywie i grzmiąco, nie różnicując swego tonu i nie podporządkowując się najwyższej zasadzie *decorum*, zostanie uznany niechybnie za szaleńca lub pijanego.

Zamykając temat trójpodziału stylów sprzed czasów Longinosa, chciałabym zwrócić uwagę na to, jak prezentuje się obraz teorii, która musiała być dla autora *Peri hypsous* punktem wyjścia dla jego rozważań o wzniosłości. Dzięki przeprowadzonemu rekonesansowi wiemy już, że trzeci styl – wzniosłość – jest mową „gwałtowną”, „wysokolotną”, działającą nie poprzez przekonywanie (oświecanie) czy sprawianie przyjemności, lecz na drodze wzruszenia, budzenia silnych uczuć, tak jak to robił Cynceron, gdy podniósłszy w górę niemowlę, sprawiał, że przez całe Forum przetaczał się płacz. To właśnie trzeci styl, a nie pierwszy czy drugi, decyduje o zwycięstwie mówcy. Jest ponadto wyrazem jego dzielności i budzi podziw wśród audytorium. Objawia się jakby z wysoka, niby piorun, a może nawet – dodajmy – niczym Zeus „grzmiący z wysokości” (*ὕψιβρεμέτης*)²⁷. W samym sercu stylu wzniosłego mamy silne oddziaływanie afektywne, *pathos*, co wiemy już za sprawą przywołanych myślicieli starożytnych (Arystoteles i Cynceron), a co *explicite* pojawia się dopiero w *Peri hypsous*.

***Peri hypsous*: wspólne źródło wzniosłości i patosu**

Retoryce greckiej zawdzięczamy związenie słów z rodziny *hypsos* z krytyką literacką. Przymiotnika ὕψηλός w odniesieniu do mowy używał m.in. Dionizjusz

²⁶ *Ibidem*, s. 27.

²⁷ Por. *Słownik grecko-polski*, t. 2, oprac. O. Jurewicz na podstawie słownika Z. Węcłowskiego, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2001, s. 460.

z Halikarnasu, a jego przyjaciel, Cecyliusz z Kaleakte, sporządził ponoć pierwszy odrębny traktat poświęcony wzniosłości²⁸. Pismo Cecyliusza nie dotrwało do naszych czasów i wiemy o nim w zasadzie tylko dzięki Pseudo-Longinosowi, który na skutek niezadowolenia ze sposobu, w jaki przyjaciel Dionizjusza opracował problematykę wzniosłości, sam podjął się rozważenia tego tematu. Zarzut, jaki autor *Peri hypsous* kieruje pod adresem Cecyliusza, to brak uwagi poświęconej *pathosowi* jako wyróżnionemu czynnikowi wzniosłości. W rozdziale VIII traktatu czytamy:

[...] jeśli on [Cecyliusz – M.K.] wierzył, że obie te rzeczy – wzniosłość i patetyczność – są czymś jednym i tym samym i że zawsze współistnieją ze sobą i są w jedno zrośnięte, mylił się bardzo. [...] Z drugiej zaś strony, jeśli Cecyliusz uznał, że patetyczność nie przyczynia się w ogóle do wzniosłości i dlatego nie uważał jej za godną wzmianki, pomylił się już całkowicie.²⁹

Jak zatem widzimy, to właśnie *pathos* stał się dla Longinosa impulsem do podjęcia namysłu nad wzniosłością i w efekcie sporządzenia *Peri hypsous*. Już na tym etapie nie można mieć wątpliwości, że u źródeł filozoficznej refleksji nad kategorią wzniosłości mamy do czynienia z usytuowaniem obydwu pojęć w o b e c siebie – trudno wszak mówić o mariażu czy trwałej koegzystencji, skoro w cytowanym fragmencie Longinos stawia sprawę w ten sposób, że *hypsous* i *pathos* nie zawsze współwystępują. *Pathos* jest jedną z przyczyn wzniosłości, nadaje jej podniosły i szlachetny charakter, siłę oddziaływania, lecz jego obecność nie jest czymś dla wzniosłości koniecznym. Fakt, że autor *Peri hypsous* tak bardzo akcentuje odrębność patosu od wzniosłości, a nawet pewną autonomię obydwu tych kategorii, przy jednoczesnym podkreślaniu, jak dużą rolę odgrywa względem wzniosłości czynnik patetyczny, wymaga zdecydowanie bliższego przyjrzenia się tej nieco skomplikowanej relacji. Wcześniej jednak byłoby dobrze przeanalizować obydwaj pojęcia z osobna.

(A) Wzniosłość

Na początek warto wspomnieć o tym, co nie jest wzniosłością dla Longinosa. Stosunkowo łatwo bowiem za autentyczny *hypsous* wziąć coś, co autor traktatu określa mianem „fałszywej wzniosłości”, a co w rzeczywistości stanowi wypaczenie stylu wzniosłego, wiodące do jego przerostu. Longinos wskazuje zatem cztery typy nieprawdziwej wzniosłości; są to: pompatyczność, niedojrzałość, fałszywe uniesienie i zimna sztuczność.

Wszystkie takie zwyrodnienia rodzą się w literaturze z jednej głównie przyczyny: z pogoni za nowatorstwem w wyrażaniu myśli, za czym szaleją szczególnie współcześni twórcy – pisze Longinos. – Z tych samych bowiem niemal źródeł, co zalety, lubią się rodzić również nasze wady. Skoro więc piękno wysłowienia, wzniosłe i do

²⁸ Zob. komentarz H. Podbielskiego, w: Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 62.

²⁹ *Ibidem*, s. 95-96.

tego powabne wyrażenia stanowią o powodzeniu dzieła, to te same rzeczy stają się również początkiem i podstawą nie tylko sukcesu, lecz także i klęski.³⁰

Powodem, dla którego autor *Peri hypsous* wprowadza ów negatywny punkt odniesienia w postaci „zwyrodnień” wzniosłości, jest to, iż pojmował on tę kategorię jako *téchne*, co wiąże się z przekonaniem, że trzymając się pewnych norm, można wspomnianych patologii stylu uniknąć³¹. Nie ustrzegło się ich jednak w oczach Longinosa wielu uznanych greckich poetów i pisarzy, wśród nich Ajschylos, Platon czy Herodot.

Efekt tragiczności łatwo obrócić w parodię, stwierdza Longinos, kiedy nie zachowuje się pewnej miary. Awersem i rewersem jakby jednej wady są pompatyczność i niedojrzałość. Longinos pisze:

Pompatyczność pragnie więc górować nad wzniosłością, natomiast niedojrzałość jest prostym przeciwieństwem wielkości; jest wszak czymś zupełnie niskim, bezdusznym i rzeczywiście najbrzydszą z wad (stylu). Czymże więc jest ta niedojrzałość? Oczywiście, czyż nie jest to szkolarskie myślenie, które przez nadgorliwość zamienia wszystko w mrozącą sztuczność? Ten rodzaj błędu popełniają ci pisarze, którzy usiłują być nadzwyczajni, doskonali i nade wszystko przyjemni, a osiadają na mieliźnie tandety i złego gustu.³²

Henryk Podbielski w swoim komentarzu do powyższego fragmentu stwierdza, że Longinos kieruje się tu rozumowaniem, opierając się na Arystotelesowskiej zasadzie „złotego środka”:

[...] dostrzega dwie stojące na przeciwstawnych krańcach związane z nią [wzniosłością – M.K.] wady: jej „nadmiarem” jest pompatyczność, „brakiem” – niedojrzałość.³³

Pompatyczność jest wadą, której zdaniem autora *Peri hypsous* najtrudniej uniknąć:

Z natury bowiem wszyscy, którzy dążą do wzniosłości, [...] popadają w nią niepostrzeżenie, ufnij sentencji: „upaść na szczycie – chwalebne potknięcie”.³⁴

Drugi rodzaj wad dotyczy zimnej sztuczności i fałszywego uniesienia, które Longinos omawia na przykładach z Timajosa, Platona i Ksenofonta. Autor traktatu wspomina jeszcze jedną wadę, dość szczególną, bowiem w innych rozdziałach i w innym kontekście funkcjonuje ona jako jedno ze źródeł wzniosłości. Mowa tu o patetyczności, która bywa próżna, niestosowna lub nieumiarkowana. Sposób, w jaki Longinos ją charakteryzuje, przypomina cytowany wcześniej fragment z *Mówcy* Cycerona, w którym rzymski retor pisze o niemiarkującym się i ćwiczącym tylko we wzniosłości oratorze, „szalonym pomiędzy rozumnymi, pijanym między trzeźwymi ludźmi”. Przytoczmy słowa Longinosa:

³⁰ *Ibidem*, s. 92.

³¹ R. Brandt, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii”, 1(4)/2013, s. 54.

³² Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 87-88.

³³ *Ibidem*, s. 87, przyp. 26.

³⁴ *Ibidem*.

Niektórzy (twórcy) często jak pijani wprowadzają wyuczoną patetyczność, niepotrzebną samej rzeczy, lecz wyłącznie im samym; w konsekwencji ośmieszają się wobec słuchaczy, którzy nie są w ogóle wzruszeni. Bo rzeczywiście, będąc w uniesieniu, przemawiają do tych, którym uniesienia brak.³⁵

Widzimy więc, że *decorum* jest dla Longinosa rzeczą nie mniej ważną niż dla poprzedzających go, klasycznych myślicieli, natomiast sama wzniosłość może przeobrazić się w coś wręcz nieznośnego, jeśli stanowi w przekonaniu mówcy cel sam w sobie.

Po tym krótkim omówieniu fałszywej, „zwyrodniałej” wzniosłości, możemy przejść do charakterystyki autentycznego *hypsos*. Rzeczą znamionną jest, że Longinos nie formułuje definicji wzniosłości³⁶, z czego Reinhard Brandt wyciąga wniosek, że nie możemy na podstawie traktatu w pełni uchwycić pojęciowo, czym jest *hypsos*:

Autor nie oferuje tu żadnej wyczerpującej teoretycznej 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 *ὕψος*, 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.³⁷

W pierwszym rozdziale traktatu autor wymienia cechy prawdziwej wzniosłości. Przede wszystkim jest ona „czymś szczytowym i najwspanialszym w mowie”. Nie pełni funkcji „czysto” perswazyjnej – jej zadaniem nie jest przekonywanie słuchaczy do jakichś racji – lecz funkcję swoiście estetyczną, ponieważ wprawia w zachwyty. Jak czytamy dalej, „wzniosłość, mając w samej sobie potęgę i niezwykłą siłę, panuje nad każdym słuchaczem”³⁸. Owo panowanie wydaje się istotnym rysem, potwierdzającym swego rodzaju „przemoc” wzniosłości, o której mowa była już przy okazji Cycerońskiej wykładni trzeciego stylu wymowy. Panowanie wiąże się z działaniem czegoś zewnętrznego wobec słuchacza, co może paraliżować wolę, gwałtem „wykorzeniać dawne mniemania”. Droga, jaką to czyni, jest wzbudzanie silnego afektu, patosu, który u swych źródeł oznacza nie tylko afekt czy wzruszenie, ale przede wszystkim wydarzenie oddziałujące na podmiot z zewnątrz, w przeciwieństwie do samodzielnie podjętej czynności³⁹, wpływającej z wnętrza podmiotu. Drugą istotną kwestią wyłaniającą się z zacytowanego zdania, jest to, iż wzniosłość panuje nad k a ż d y m słuchaczem. Rzecz ta wiąże się z taką cechą wzniosłości starożytnej, która nam, współczesnym, może wydać

³⁵ *Ibidem*, s. 88.

³⁶ Zwracając się do Terencjana, Longinos powiada: „Pisząc do ciebie, najdroższy, dla człowieka o takiej kulturze i wykształceniu, czuję się niemal zwolniony od szerszego wyjaśniania na wstępie, że wzniosłość jest czymś szczytowym i najwspanialszym w mowie, i że najwięksi poeci i prozaicy nie z żadnego innego powodu, lecz dzięki niej zdobyli najwyższe uznanie i okryli się sławą na wieki”. *Ibidem*, s. 82-83.

³⁷ R. Brandt, *op. cit.*, s. 55.

³⁸ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 83.

³⁹ Zob. M. Kozera, *op. cit.*, s. 39-40.

się zaskakująca, gdyż jest zupełnie niezgodna z nowożytną wykładnią rzeczowej kategorii estetycznej. Mowa tu o intersubiektywności, która jeszcze bardziej pogłębiona została w interpretacji traktatu *Peri hypsous* u Nicolasa Boileau-Despréaux⁴⁰. „To, co prawdziwie wzniosłe, zawsze i przez wszystkich ludzi zdolnych to rozpoznać będzie odbierane jako wzniosłe”⁴¹, pisze Teresa Kostkiewiczowa. Ów powszechny charakter wzniosłości antycznej związany jest z pojmowaniem jej jako *téchne*, a więc czegoś znormatywizowanego, oraz z transcendentną naturą *hypsos*, którego starożytni nie rozumieli jako celu samego w sobie, lecz jako coś, co przywołuje sferę

[...] zjawisk umieszczanych najwyżej w aksjologicznej hierarchii danej zbiorowości i będących przedmiotem podziwu, pochwały, uwielbienia przede wszystkim w stosownie skomponowanych wypowiedziach słownych lub w innych ludzkich wytworach.⁴²

Metoda (*téchne*) służy zatem komunikowaniu spraw najwyższych, najgodniejszych, zaś „to wszystko, co wiedzie do petryfikacji i konwencjonalizacji”, „czyni ze wzniosłego sposobu mówienia jeden ze stylów znormatywizowanych”⁴³, czyli – poddanych powszechnemu, intersubiektywnemu odbiorowi. Ów wspólnotowy rys wzniosłości zaniknie w XVIII stuleciu wraz z Edmundem Burke’em, u którego, jak pisze Ernst Cassirer, „odczucie to wyzwala jednostkę z tysięcy związków, w których uczestniczy on jako członek wspólnoty, porządku mieszczańsko-społecznego”⁴⁴. Dodatkowo zostanie to podkreślone przez Immanuela Kanta, u którego *sensus communis* wiąże się z doznaniem piękna, lecz nie wzniosłości. W przypadku wzniosłości antycznej możemy mówić o relacji do pewnej formy zmysłu wspólnego, co zostaje odnotowane przez Brandta: „ὄψος, jako kryterium poezji, dostępne jest wszystkim ludziom jakby przez jakiś *sensus communis*”⁴⁵.

Jeszcze jedną istotną cechą wzniosłości, jaką wyszczególnia Longinos, jest jej szczególnie temporalny charakter, który zdaje się zaburzać zwykły czasowy porządek doświadczenia. Przytoczmy słowa, w jakich autor *Peri hypsous* to opisuje:

⁴⁰ Nicolas Boileau-Despréaux, który przetłumaczył *Peri hypsous* na język francuski w 1674 r., wykorzystał brak Longiniańskiej definicji wzniosłości, by przenieść ciężar tej kategorii z retorycznej *téchne* jako strategii stylistycznej na osiągnięty przez nią efekt, na oddziaływanie. Stosując zapis „*le Sublime*”. Boileau usiłował wyemancypować „Wzniosłość” kosztem „stylu wzniosłego”, który był właściwym przedmiotem rozprawy Longinosa. Przyczynił się tym do ogromnej wówczas popularyzacji kategorii wzniosłości w literaturoznawstwie, lecz doprowadził jednocześnie do zniekształconej recepcji traktatu *Peri hypsous*, który długo odczytywany był jako dzieło z zakresu estetyki i poetyki. Zob. K. Demkowicz-Dobrzańska, *Wzniosłość w XVII w. na przykładzie refleksji o sztuce we Francji – Nicolasa Boileau-Despreaux recepcja traktatu Pseudo-Longinosa Peri hypsous*, „Filo-Sofija”, nr 17 (2012/2), s. 111-119.

⁴¹ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 11.

⁴² *Ibidem*, s. 7.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ E. Cassirer, *Filozofia oświecenia*, przeł. T. Zatorski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 300.

⁴⁵ R. Brandt, *op. cit.*, s. 62.

Ponadto, by jasno zobaczyć sztukę inwencji, kompozycję i rozkład materiału, nie wystarczą jeden czy dwa urywki, lecz dopiero całość dzieła, tymczasem wzniosłość, z wyczuciem użyta, wszystko rozbija jak piorun i natychmiast objawia całą potęgę mówcy.⁴⁶

A zatem ocena mowy z perspektywy jej formalnej budowy następuje po zapoznaniu się z nią w całości, co jest oczywiście zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że jest to czynność intelektualna, oparta na analizie. Wzniosłość natomiast ujawnia się w doznaniu słuchacza w trakcie wygłaszania oracji. Według Cycerona, przypomnę, wzniosłość cechuje się „mocą piorunującą”, u Longinosa z kolei ta moc wydaje się dodatkowo destrukcyjna („wszystko rozbija jak piorun”). Zastanawiając się nad tym, względem czego wzniosłość objawia swoją destabilizującą siłę, można zaryzykować tezę, że względem czasowej płynności doświadczenia: *hypsos* bowiem „natychmiast objawia całą potęgę mówcy”, jak się to dzieje w przypadku Demostenesa, który „dlatego że swoją przemocą, gwałtem, szybkością i siłą jest w stanie wszystko rozerwać zarazem i spalić, może być porównany z błyskawicą lub gromem”⁴⁷. Pozostaje to bynajmniej w zgodzie z interpretacją Longiniańskiej wykładni wzniosłości u Karla Heinza Bohrera, który tropi n a g ł o ś ć jako *modi* doświadczenia estetycznego i odnajduje pewną jej zapowiedź między innymi właśnie w przywołanej metaforyce „gromu”⁴⁸.

Związek wzniosłości z nieoczekiwanym ujawnia się także w stosunku Longinosa do zjawisk przyrodniczych. W odróżnieniu od wspomnianej intersubiektywności, która nie jest cechą typową dla wzniosłości nowoczesnej, wzniosłe pojmowanie przyrody zachowuje ciągłość pomiędzy *hypsos* starożytną i wzniosłością w wydaniu Burke’a, a zwłaszcza Kanta. W punkcie 3 i 4 XXXV rozdziału omawianego traktatu możemy przeczytać:

3. Dlatego nawet cały wszechświat bywa za mały dla rozmachu ludzkiej myśli i kontemplacji; bystrość umysłu przekracza wszak często granice otaczającego nas świata i jeśli ktoś przyjrzy się dokoła życiu i temu, o ile we wszystkim znaczy to, co niezwykle, wielkie i piękne, szybko zrozumie, do czego jesteśmy zrodzeni. 4. Stąd, kierując się jakby jakimś impulsem natury, nie podziwiamy, na Zeusa, małych rzek, jeśli nawet błyszczą czystością i są pożyteczne, ale Nil, Dunaj i Ren, a jeszcze bardziej Ocean. Nie wprawia nas przecież bardziej w zdumienie ten oto przez nas zapalony płomyk, choć zachowuje jasny blask, niż światła niebieskie, które często są przysłonięte, ani nie uznamy go za bardziej podziwu godnego niż krater Etny, której wybuchy wyrzucają z głębi kamienie i całe góry skał, a niekiedy również wylewają rzeki owego w ziemi zrodzonego i naturalnego ognia.⁴⁹

Pierwsza część przytoczonego fragmentu odnosi się, jak ujmuje to Brandt, do „przekroczenia natury ludzkiej, która swe własne określenie odkrywa w roz-

⁴⁶ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 83.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 108.

⁴⁸ Zob. K.H. Bohrer, *Nagłośność. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 164 n.

⁴⁹ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 141.

ważaniu świata⁵⁰. Można wskazać pewną analogię pomiędzy tak rozumianym „przeznaczeniem” ludzkiej myśli, która rozpoznaje własną potęgę w obliczu świata, a Kantowską wykładnią wzniosłości, w ramach której ludzki rozum odkrywa własną przewagę nad przyrodą, polegającą na zdolności do posługiwania się ideami regulatywnymi i wprawianiu się w nastrój moralny⁵¹. Druga część cytowanej wypowiedzi dotyczy rozmiarów obiektów i zjawisk przyrodniczych, które muszą być potężne, by wzbudzać wzniosłość, co z kolei niejako antycypuje dobrze znaną Kantowską naukę o wzniosłości dynamicznej, którą odczuwamy wobec potęgi przyrody. Fascynacja Longinosa tak destrukcyjnymi zjawiskami, jak wybuch wulkanu, pokazuje również, że w aspekcie pojmowania przyrody pozostawał on za sobą klasyczne, wywodzące się z pitagoreizmu myślenie o świecie jako o doskonałej harmonii⁵².

Doświadczenie wzniosłości odznacza się również własną, charakterystyczną dynamiką. Jak zauważa Brandt, „*ὄψος*, z jednej strony, zniewala słuchacza, który staje się pasywny i przytłoczony [...], z drugiej wynosi go i sprawia mu przyjemność”⁵³. Dusza, kiedy da się ponieść prawdziwej wzniosłości, ulega zniewoleniu, a jednocześnie „dostaje jakoś skrzydeł [...], a wzbivszy się na same wyżyny, napełnia się radością i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała”⁵⁴. Według Brandta dynamika ta zostanie rozwinięta później przez Kanta, u którego „wzniosłość objawia się poprzez poniżenie: wniesie ona tego, kogo oświeciła, o ile go poniży i zniszczy”⁵⁵. W istocie, jak stwierdza Kant, „przedmiot zostaje jako wzniosły ujęty z rozkoszą, która może dojść do skutku tylko za pośrednictwem przykrości”⁵⁶.

Warto również zwrócić uwagę na inną dostrzeżoną przez Brandta cechę wzniosłości u Longinosa. Łączy się ona bowiem z pewną harmonijnością:

Jest tak, jak gdybyśmy podlegali temu czemuś obiektywnie [...], ale odczuwamy przy tym swobodną zgodność [...]. Właśnie w tym szczególnym omamieniu zawiera

⁵⁰ R. Brandt, *op. cit.*, s. 59.

⁵¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Galecki, PWN, Warszawa 1986, s. 170-171.

⁵² „Mówiąc o kosmosie, nie porównuje on harmonii części, lecz wielkość i gwałtowność natury”. R. Brandt, *op. cit.*, s. 58.

⁵³ *Ibidem*, s. 66.

⁵⁴ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁵ R. Brandt, *op. cit.*, s. 66.

⁵⁶ I. Kant, *op. cit.*, s. 156. Dla pełniejszego zaprezentowania stanowiska Kanta przywołajmy nieco szerszy kontekst z § 27 *Krytyki władzy sądzienia*, gdzie poruszona jest kwestia przykrości i rozkoszy we wzniosłym doświadczeniu w związku z rolą wyobraźni i rozumu: „Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości wpływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wielkości do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu (o nieodpowiedniości najdalej nawet sięgającej zdolności zmysłowej) z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest przecież dla nas prawem. [...] Wewnętrzne więc spostrzeżenie nieodpowiedniości każdego zmysłowego miernika do dokonywanej przez rozum oceny wielkości jest zgodnością z jego prawami i [zarazem] przykrością, jaką wzbudza w nas uczucie naszego nadmiernego zmysłowego powołania, podług którego uważanie każdej miary zmysłowości za nieadekwatną ideom rozumu jest czymś celowym, a tym samym rozkoszą” (*ibidem*, s. 152-153).

się czar, o którym mówi Longinos [...]: to, co wzniosłe, włącza nas mimowolnie w nadającą wolność harmonię z określeniem naszego istnienia w ogóle.⁵⁷

Tu znów warto odnieść się do estetyki kantowskiej. Zgodność, którą dostrzega u Longinosa Brandt, u Kanta jest rzeczą cechującą nie wzniosłość, lecz piękno, które jest dla autora *Krytyki władzy sądzienia* harmonijną grą wyobraźni i intelektu. Wzniosłość, w przeciwieństwie do piękna, odznacza się konfliktowością władz umysłu (wyobraźni i rozumu)⁵⁸. Jest to kolejna, po wspomnianej wcześniej intersubiektywności, kwestia, która odróżnia wzniosłość w wydaniu antycznym od wzniosłości nowożytnej. Wiążące dla obydwu jest jednak to, że zachodzące doznanie

[...] wywiązuje się pod wpływem spontanicznego impulsu, dostarczonego przez to, co niezwykle i zadziwiające. [...] nasz nastrój [...] nie zależy od nas samych, ale w pełni wywodzi się z gwałtownej erupcji czegoś, co jest [...] wzniosłe.⁵⁹

Wskazane dotąd cechy wzniosłości wyłaniającej się z *Peri hypsous* pokazują, że mamy do czynienia z pojęciem dość niejednoznacznym, kłopotliwym. Z jednej strony mówimy o czymś, co nie wyczerpuje się w strukturach pojęciowych, lecz działa na nas za pośrednictwem silnego afektu. Z drugiej strony wzniosłość jako *téchne* jest czymś zrationalizowanym, znormatywizowanym i odwołującym się do jakiejś formy zmysłu pospolitego. Przy takim wydaniu wzniosłości odmalowuje się swoiste napięcie między *pathos* a *logos*, specyficznie przez Longinosa oddane, gdy pisze on o podziwiew wobec milczenia:

Pisałem już gdzie indziej o tym tak: „wzniosłość jest echem wielkości ducha”. Stąd niekiedy podziwiała się naga myśl w sobie, nie ubrana w słowa, właśnie dla jej wielkości, jak milczenie Ajasa w *Nekyi* – wielkie i wznioślejsze od wszelkich słów.⁶⁰

To szczególne uznanie dla milczenia, będzie wyraźnie rezonować u Burke’a w jego *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, gdzie możemy przeczytać: „Wszystkie wyobrażenia braku znamionuje wielkość, wszystkie bowiem budzą trwogę – pustka, ciemność, samotność i cisza”⁶¹. Brandt w stosunku do cytowanych słów Longinosa pisze: „Tylko w *λόγος*, i to tam, gdzie ów *λόγος* milknie [...] objawia się wzniosłość”⁶². Widzimy zatem, że pomiędzy *hypsos* a *logos* bez wątpienia istnieje jakaś relacja, i bynajmniej nie polega ona na stosunku przeciwieństw (już prędzej na Heraklitejskiej *palintonos harmonie*), czego dowodzi opisywany przez Longinosa przykład z mową Demostenesa, wygłoszoną po klęsce Greków pod Cheroneją w bitwie z wojskami Filipa Macedońskiego. Demostenes bronił zasadności bitwy, powołując się na prawo Hellenów do

⁵⁷ R. Brandt, *op. cit.*, s. 62.

⁵⁸ I. Kant, *op. cit.*, s. 153-154.

⁵⁹ R. Brandt, *op. cit.*, s. 61-62.

⁶⁰ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 97.

⁶¹ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, s. 80-81.

⁶² R. Brandt, *op. cit.*, s. 57.

wolności i na zwycięskie walki stoczone pod Maratonem, Salaminą i Platejami. Najważniejszym momentem przemowy były zdaniem Longinosa słowa: „Nie, wy nie mogliście popełnić błędu, przysięgam na tych, co nie szczydziłi życia walcząc pod Maratonem”. W przysiędze tej, co podkreśla autor *Peri hypsous*, Demostenes wyniósł poległych do rangi bogów, „a naturę zwykłego dowodu przekształcił w wypowiedź w najwyższym stopniu wzniosłą, patetyczną, uwierzytelnioną tak przedziwną i niezwykłą przysięgą”⁶³. W ocenie Brandta stwierdzenie to dowodzi, że „działanie *ὑψος* zawiera się w mającej wymiar emocjonalny (a mimo to nie wrogiej *λόγος*) oczywistości, w zaskoczeniu przez to, co niezwykle”⁶⁴. W istocie, „zwykły dowód” (*logos*) przeradza się w mowie Demostenesa w porywającą frazę (*pathos*), nie przestając przecież pełnić funkcji perswazyjnej, która w bardziej usztywnionym podziale na mowę wzniosłą i mowę prostą winna pozostawać domeną tej drugiej (v. Cyceron).

ὑψος jest różdżką czarodziejską – pisze Brandt – 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 wypróbować, rozważyć, przedłożyć, 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.

ὑψος wprawdzie rozjaśnia, ale równocześnie oślepia słuchacza swą nagle przejawiającą się jasnością. Gdy Longinos chciał opisać efekt *ὑψος* w sposób adekwatny zmysłowo, potrzebował metafory błyskawicy [...]. To władza mówcy, a nie sprawa, o której mówi, dokumentuje się w *ὑψος*, przewyciężając w słuchaczu wszelki opór.⁶⁵

Z powyższej eksplikacji Longiniańskiej wzniosłości w kontekście jej funkcji perswazyjnej da się stwierdzić, że w przeciwieństwie do stylu prostego (służącego wyłącznie przekonywaniu), wzniosłość nie prowadzi do uzyskania konsensusu na drodze *ratio*, lecz działa w sposób gwałtowny, nagły, odsłaniając „oczywistość” ujawnianej przez siebie prawdy. We wzniosłości „nie rozpoznajemy żadnego specyficznego przedmiotu”, tzn. nie chwytny go w struktury pojęciowe, tak jak ma to miejsce w przypadku klasycznej perswazji, która nie podsycza namiętności i nie dąży do opanowania umysłu, lecz do oświecenia na drodze argumentacji⁶⁶. *Hypsos* natomiast nie oświeca, ale w swym symultanicznym i gwałtownym działaniu naraz „rozjaśnia” i „oślepia”, wciągając słuchacza jakby w wir dionizyjskiej ekstazy:

[...] *ὑψος* przybiera formę namiętnych ruchów [...]. 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 [...]. Ale

⁶³ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 118.

⁶⁴ R. Brandt, *op. cit.*, s. 60.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Zob. Cyceron, *Mowca Brutusowi poświęcony*, s. 18.

sztuka mowy nie jest zmysłowym dziełem kuglarskim tak, jak magnetyczny, anarchistyczny dźwięk fletu i cytry. Wyrasta ona z ponadnaturalnej natury człowieka, porusza nie tylko słuch, ale i samą duszę.⁶⁷

Widzimy zatem, że działanie wzniosłości, w odróżnieniu od muzyki, nie zatrzymuje się na samych zmysłach, lecz wpływa także na duszę (być może także na jej część rozumną, a nie tylko popędliwą czy pożądliwą, jeśli trzymać się koncepcji duszy Platona). Stąd można stawiać wniosek, że *hypsos*, pomimo pewnego ciężenia ku dionizyjskości (podkreślanego np. przez Bohrera⁶⁸), ma w sobie także – trzymając się znanego Nietzscheańskiego rozróżnienia – silny rys apolliniński, na co naprowadza zresztą sam Longinos, gdy w rozdziale XIII przywołuje w kontekście wzniosłości Pytię⁶⁹. Ów dionizyjsko-apolliniński trop wydaje się uzasadniony i powróci jeszcze w kontekście patosu.

Na zakończenie tego ustępu chciałabym przywołać komentarz Henryka Podbielskiego, w którym zwraca on uwagę, że autora *Peri hypsous* interesuje szczególnie, literacka postać wzniosłości, uwidaczniająca się w chwilach potężnej ekspresji mówcy, zdolnego wywołać w słuchaczach wyjątkowy stan psychiczny.

Stan ten – pisze Podbielski – charakteryzuje się zatraceniem wymiaru logiczno-racjonalnego, chwilowym zapomnieniem się i utożsamieniem z procesem twórczym artysty, głębokim wzruszeniem, któremu towarzyszy rodzaj zachwyty i entuzjazmu przenikających duszę (umysł) słuchacza.⁷⁰

Wspomniane „zatracenie wymiaru logiczno-racjonalnego” we wzniosłości zasługuje na szczególne podkreślenie, gdyż dojdzie ono do głosu ze zwiększoną siłą przy okazji patosu.

*

W zakresie namysłu nad mową wzniosłą i jej oddziaływaniem Longinos jest kontynuatorem Cycerona, który jako retor z długą praktyką pouczał Brutusa, że wszelkie środki są dozwolone, byle wywołać poruszenie słuchaczy i pozyskać sobie ich współczucie. Jak już wcześniej pisałam, owo głębokie wzruszenie, podziw, afekt – serce i źródło starożytnego *hypsos* – to nic innego, jak *pathos*, któremu przyjrzymy się teraz z perspektywy wyводу Longinosa.

(B) Pathos

Przypomnijmy, że powodem, dla którego Longinos podjął się opracowania problematyki wzniosłości, był fakt, że w zaginionym traktacie Cecyliusza z Kaleakte

⁶⁷ R. Brandt, *op. cit.*, s. 60-61.

⁶⁸ Zob. K.H. Bohrer, *op. cit.*, s. 164 n.

⁶⁹ Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 110.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 67.

nie została w najmniejszym stopniu uwzględniona kwestia patosu. Czy dlatego, że Cecyliusz uznawał wzniosłość i patetyczność za to samo, czy dlatego, że odmawiał patosowi statusu źródła wzniosłości – tego sam Longinos nie wiedział, lecz ani z jednym, ani z drugim gruntownie się nie zgadzał.

Zacznijmy od pierwszego problemu, czyli różnicy pomiędzy patosem a wzniosłością. Przyczynę, dla której nie można utożsamiać obydwu pojęć, Longinos formułuje następująco:

Istnieją przecież pewne afekty odległe od wzniosłości i niskie, jak chociażby lamenty, cierpienia, lęki, a z drugiej strony znamy liczne przykłady wzniosłości bez afektu.⁷¹

W tym miejscu odnotujemy, że jednym ze źródłowych znaczeń patosu jest cierpienie: „Oznacza ono zasadniczo »coś, co się przydarza«, w znaczeniu tego, że ktoś cierpi lub coś znosi”⁷². Co więcej, żadne ze słów z rodziny *hypsos* nie prowadzi na sens związany z cierpieniem bądź z namiętnością (afektem), która staje się istotnym rysem patosu w filozofii stoickiej. Wobec tego należy przyznać rację Longinosowi, który podkreśla autonomię patosu wobec *hypsos* – wszak nie każde cierpienie cechuje się wzniosłością, i odwrotnie, nie każda wzniosła mowa wiąże się z patetycznością:

W dziedzinie krasomówstwa [...] pochwały, mowy wygłaszane na uroczystościach i popisowe posiadają zawsze godność i wzniosłość, brak im natomiast przeważnie patosu. Dlatego to patetyczni mówcy nie celują zgoła w pochwałach, a panegiryci nie potrafią być patetyczni.⁷³

Nic zatem nie staje Longinosowi na przeszkodzie, by za wzniosłych mówców uznać Platona i Cyncerona, choć u żadnego z nich autor *Peri hypssous* nie dostrzega patosu. Platon „niezachwianie trwając w majestacie i wspaniałej godności, wprowadzie nie ziębi, ale też nie lśni tak błyskawicami” jak pełen patosu Demostenes, który „ma wiele ognia i płonie uczuciem”⁷⁴. Styl Platona, choć wzniosły, „płynie spokojnie [...] bezszelestnym nurtem”⁷⁵, natomiast Cynceron przywołuje Longinosowi na myśl „jakiś rozprzestrzeniający się szeroko pożar, który rozlewa się wszędzie i wszystko ogarnia, ma wiele niegasnących ognisk, [...] które rytmicznie podsyca”⁷⁶. „Rozlewny” styl Tulliusza i majestatyczna mowa Platona są najlepsze do opisów, partii popisowych, epizodów historiograficznych czy rozpraw z filozofii przyrody. Z kolei patetyczny styl Demostenesa „jest stosowny do wyrażenia rzeczy budzących grozę, do przedstawienia silnych namiętności i wszędzie tam,

⁷¹ *Ibidem*, s. 95.

⁷² M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 27.

⁷³ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 96.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 108.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 109.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 108-109.

gdzie trzeba wywołać u słuchacza wstrząs⁷⁷. Widzimy zatem, że w zależności od przeznaczenia wzniosłej mowy, odpowiednio rozporządza się jej charakterem. *Hypsos* doskonale radzi sobie bez patosu tam, gdzie nadmierna uczuciowość nie jest wskazana – np. w filozoficznych wywodach Platona – lecz nie obejdzie się bez patetyczności wówczas, gdy jej celem jest wywołanie grozy, wstrząsu lub innych silnych afektów.

Druga kwestia, o której Longinos wspomina w kontekście traktatu Cecyliusza, dotyczy patosu jako przyczyny wzniosłości:

[...] jeśli Cecyliusz uznał, że patetyczność nie przyczynia się w ogóle do wzniosłości i dlatego nie uważał jej za godną wzmianki, pomylił się już całkowicie.⁷⁸

Longinos wyróżnia bowiem pięć źródeł wzniosłości, a jednym z nich jest właśnie *pathos*.

Dwa pierwsze źródła wzniosłości są naturalne (przyrodzone), trzy kolejne są sztuczne, czyli do nabycia za pośrednictwem *téchne* (sztuki). Nas będą interesować naturalne „dyspozycje” do wzbudzania *hypsos*, wśród których znajduje się czynnik intelektualny jako „zdolność wzniosłego myślenia” oraz czynnik uczuciowy, jakim jest „zarliwy i natchniony patos”⁷⁹. Jak stwierdza Podbielski, dla Longinosa „ważna jest jednak nie geneza, lecz funkcja tych naturalnych źródeł: z jednego bowiem może zrodzić się wzniosłość intelektualna, z drugiego – emocjonalna”⁸⁰. Obydwie naturalne predyspozycje wyraźnie oddzielone są od strategii stylistycznych, których można się wyuczyć.

Tym, którym brak jest naturalnych dyspozycji do wzbudzania wzniosłości, Longinos zaleca swego rodzaju ćwiczenia. Pracując nad tekstem wymagającym wzniosłego stylu można użyć wyobraźni, by zastanowić się, w jaki sposób daną rzecz opisałby Homer, Demostenes czy Platon, a jeszcze lepiej jest podjąć namysł nad tym, jak oceniliby oni przygotowywaną mowę: „Rzeczywiście wielka to próba przyjąć taki trybunał i taką widownię dla swych własnych dzieł”⁸¹. Nie tylko brak walorów technicznych, ale także niedostatek przyrodzonych źródeł wzniosłości, w tym patosu, można przemóc na drodze naśladowania wielkich mówców i pisarzy. Wymaga to gruntownej znajomości literatury, by czerpać z najlepszych wzorców, co z kolei potwierdza „metodyczny”, normatywny charakter *hypsos*. Samo naśladowanie nie sprowadza się jednak u Longinosa do działania czysto warsztatowego. Mamy tutaj do czynienia z silnie irracjonalnym elementem, gdyż wzory wielkich mówców i poetów pełnią funkcję Muz⁸². Czytamy:

Wielu pisarzy karmi się bowiem cudzym natchnieniem w taki sam sposób jak Pytia, która – zgodnie z tradycją – zbliżywszy się do trójnogu, gdzie znajduje się

⁷⁷ *Ibidem*, s. 109.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 96.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 94.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 30.

⁸¹ *Ibidem*, s. 112.

⁸² Zob. komentarz H. Podbielskiego w: *Ibidem*, s. 44.

szczelina w ziemi, i skąd, jak mówią, wydobywają się opary dające boskie natchnienie, napełniała się dzięki nim bożą mocą i mogła natychmiast głosić natchnione przepowiednie. Podobnie również z geniuszu dawnych twórców niby ze świętych otworów emanują jakieś wyziewy do dusz współzawodniczących z nimi autorów, którzy, chociaż sami nie są zdolni do uniesień, natchnieni dzięki nim, wpadają w zachwyty uskrzydleni natchnioną wielkością innych.⁸³

Jak zauważa Podbielski, Longinos w powyższym fragmencie inspirowany jest platońską koncepcją twórczego natchnienia⁸⁴. Zgodnie z nią Muzy zsyłają na poetę boski szał, który jest stanem przeciwstawnym trzeźwemu rozsądkowi. Symptomatyczne jest to, co Platon na temat szaleństwa pisze w *Fajdrosie*: „wedle świadectwa starożytnych, piękniejsze jest szaleństwo od rozsądku, bo tamto od boga pochodzi, a ten jest od ludzi”⁸⁵. Jeszcze wyraźniej pochwała szaleństwa pobrzmiewa w tym zdaniu:

Kto bez tego szału Muz do poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną.⁸⁶

Przyjąwszy teraz, że powyższe słowa mogą być prawomocne zarówno w odniesieniu do poezji, jak i do patosu, który można wzbudzić – jeśli nie mocą naturalnego źródła – to natchnieniem płynącym z „geniuszu dawnych twórców”, widzimy jeszcze wyraźniej, że Longinos przejmując za Platonem przekonanie, iż pomiędzy czystą *téchne*, rzemiosłem, a twórczością boską, pochodzącą z *manii*, istnieje przepaść. Patosu nie da się wzbudzić na drodze rozsądku i tylko opierając się na stosowaniu norm, choć i one są niezbędne jako wzory pozostawione przez wielkich twórców. Normy te na nic się jednak zdadzą, jeśli mówca lub poeta nie będzie czerpał z ich boskiej mocy. Boskość samego patosu Longinos akcentuje w innym miejscu swojego traktatu, wiążąc go z mocą samego Apolla:

Mógłbym bowiem śmiało stwierdzić, że nie ma nic tak podniosłego, jak szlachetny, właściwie użyty patos, który niby powiew jakiegoś boskiego szału i natchnienia ożywia, rzec można, słowa Apolińską mocą.⁸⁷

Powróćmy w tym miejscu do zasygnalizowanego wcześniej tropu apolińsko-dionizyjskiego. Nietzsche przeciwstawiał Apolla Dionizosowi, kreśląc opozycję, w której ramach pierwszy jest bogiem snu, harmonii, pozorów, zaś drugi bogiem upojenia, szaleństwa, grozy⁸⁸. Jak jednak zauważa Giorgio Colli, ów utrwalony za sprawą Nietzschego podział prezentuje jednostronną, uproszczoną wizję greckich bóstw. Apollo bowiem nie był wyłącznie bogiem miary, ale także bogiem szaleństwa i okrucieństwa. Jego mistyczna moc przejawiała się w słowach delfickiej wyroczni, które nie dość, że nie podlegały rozumieniu (tzn. nie można było wyjaśnić ich na drodze racjonalnego rozumowania), to jeszcze wypowiedane

⁸³ *Ibidem*, s. 110.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 41.

⁸⁵ Platon, *Fajdros*, [w:] *idem*, Dialogi, przeł. W. Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 2007, s. 34.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 96.

⁸⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1994, s. 33 n.

były wyłącznie przez wieszczki zaślepionych boskim szałem⁸⁹. Z drugiej strony, Apollo był bogiem, którego związki z *logosem* nie mogą budzić wątpliwości. Strzały Apolla⁹⁰ według Empedoklesa są myślami, w związku z czym „podstawowym aspektem działania apollińskiego są poczynania rozumu”⁹¹. Można więc postawić tezę, że dwoistość boga sprawiającego pieczę nad wyrocznią w Delfach odzwierciedla się w Longiniańskiej wzniosłości, gdzie rozum, słowo i myśl stanowią pierwsze, intelektualne źródło *hypsos*, a szaleństwo sytuuje się po stronie drugiego źródła, patosu⁹².

Kolejnym wątkiem związanym z patosem, jaki wyłania się z *Peri hypsous*, jest przeciwstawienie patosu i etosu, które Longinos formułuje przy okazji porównania stylów *Iliady* i *Odysei*. Autor traktatu wyraźnie tu nawiązuje do pochodzącego z Arystotelesowskiej *Poetyki* twierdzenia, że „*Iliada* jest »prosta i patetyczna«, *Odyseja* natomiast »zawikłana« [...] i »etyczna»”⁹³. Zdanie to należy odczytywać w kontekście wyróżnionych przez Stagirytę trzech składników tragedii, wśród których znajduje się perypetia, rozpoznanie i *pathos*⁹⁴. Rozpoznanie jest elementem, który czyni fabułę zawikłaną, toteż nic dziwnego, że za taką Arystoteles uznaje *Odyseję*, skoro zawiera ona aż dziewiętnaście scen rozpoznania, podczas gdy w *Iliadzie* Homer zamieścił tylko jedną taką scenę⁹⁵. W przeciwieństwie do *Odysei*, *Iliada* pełna jest scen patosu, a więc tego, co w *Poetyce* definiowane jest jako „bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i innego tego rodzaju rzeczy”⁹⁶.

W podobny sposób Longinos kreśli rozróżnienie pomiędzy „dramatyczną” i „pełną namiętności” *Iliadą* a narracyjną „baśniową” *Odyseją*. Autor *Peri hypsous* łączy charakter obydwu epopiej z wiekiem Homera, który będąc młodym, przejawiał typową dla *Iliady* żarliwość, a osiągnąwszy dojrzałość wieku „w schyłkowym okresie popada bardzo łatwo w gadatliwość”⁹⁷, czego wyrazem ma być styl *Odysei*.

[...] *Iliadę*, którą [Homer – M.K.] stworzył w czasie najwyższego rozkwitu swego talentu, uczynił w całości dziełem dramatycznym i pełnym namiętności, *Odyseję* natomiast wypełnił w przeważającej mierze opowiadaniem, charakterystycznym dla

⁸⁹ G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 44-47.

⁹⁰ Łuk, obok liry, stanowi główny atrybut Apolla.

⁹¹ *Ibidem*, s. 49.

⁹² O „proroczym”, a więc swoiście apollińskim rysie patosu, w przeciwstawieniu do znormatywizowanego wymiaru wzniosłości, pisze Kostkiewiczowa: „Patos [...] można rozumieć jako stan szczególnego napięcia i emocjonalnego zaangażowania, które pozwala wypowiadać się z wewnętrznym przekonaniem, nadającym słowom siłę i ton »niby proroczy«. Z jednej strony więc »uwierzytelnienie« głośniejszych sądów w opinii zbiorowej, a z drugiej zaś – potwierdzenie ich mocą indywidualnego »afektu« (patosu) określa sytuację i wyznaczniki mowy wzniosłej” (T. Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 8).

⁹³ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] idem, *Retoryka; Retoryka dla Aleksandra; Poetyka*, s. 358-359.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 332-333.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 358-359. Zob. przyp. 256.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 333.

⁹⁷ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 102.

starszego wieku. Dlatego Homera jako autora *Odysei* można porównać do zachodzącego słońca, które choć pozbawione żaru, ciągle zachowuje wielkość. Nie ma tu już bowiem ani takiego napięcia jak w owych pieśniach *Iliady*, ani wzniosłości stylu zawsze tej samej i nigdy nie popadającej w pospolitość, ani podobnego kunsztu oratorskiego, ani tej obfitości obrazów wziętych z życia, lecz na kształt Oceanu, który cofa się w głąb siebie i opuszcza swe pierwotne granice, jawi się już ona jako odływ wielkości i wędrówka w krainie mitów i fantazji.⁹⁸

Warto być może zwrócić uwagę, że Arystoteles, na którym Longinos prawdopodobnie się tutaj wzorował, opisywał w swej *Retoryce* charaktery młodzieńcze i stare, podkreślając skłonność pierwszych do namiętności, gwałtowności i heroizmu, podczas gdy u drugich dostrzegał on głównie dystans i umiarkowanie⁹⁹. Takiemu pojmowaniu charakterów odpowiadają w każdym razie zaprezentowane rozmyślenia Longinosa o wieku greckiego poety i odmiennych konwencjach obydwu epopej. Ta pochodząca z *Peri hypsous* dygresja o Homerze, jak stwierdza Podbielski, „służy tu przede wszystkim do zobrazowania tezy, że patos obcy jest naturze wieku starego”¹⁰⁰.

Skoro już przywołany został Arystoteles i jego *Retoryka*, to wypada wspomnieć o tym, w jakim rozumieniu filozof używał terminów *pathos* (πάθος) i *ethos* (ἦθος) – znaczą one bowiem co innego w kontekście retorycznym, a co innego w *Poetyce*. Longinos nawiązywał do „dramatycznego” zastosowania obu terminów, a więc do znaczenia, w jakim Arystoteles posługiwał się nimi, wzmiankując o eposach Homera¹⁰¹. W *Retoryce* natomiast *ethos* i *pathos* stanowią dwa z trzech sposobów argumentacji, dotyczących się wiarygodności mówcy (ἦθος) i emocjonalnego nastawienia odbiorcy (πάθος). Trzecim środkiem przekonywania za pośrednictwem mowy jest *logos* (λόγος), czyli „rzeczywiste lub pozorne dowodzenie”¹⁰². Wzorując się na Arystotelesie, Dionizjusz z Halikarnasu również podzielił tryby argumentacji na trzy rodzaje: *ethos*, *pathos* i *pragma* (πρᾶγμα). Pierwszy miałby służyć „rezonansowi etycznemu”, drugi „rezonansowi emocjonalnemu”, natomiast trzeci „przez logiczne przedstawienie sprawy, prowadzi do zrozumienia jej wewnętrznej logiki i znaczenia”¹⁰³. Można powiedzieć, że postulowane przez Dionizjusza środki przekonywania zachowują analogiczny sens do tych wyróżnionych przez Arystotelesa, z tym zastrzeżeniem, że *logos* zostaje zastąpiony pojęciem *pragma*. Bez względu jednak na to, czy będziemy trzymali się ściśle typologii Stagiryty, czy Dionizjusza, wszystkie trzy elementy zachowują – zgodnie z myśleniem tych filozofów – wzajemną równowagę, żaden z nich nie wysuwa się na czoło. Ta sama klasyczna równoważność schematu

⁹⁸ *Ibidem*, s. 101.

⁹⁹ Zob. Arystoteles, *Retoryka*, s. 130-133.

¹⁰⁰ Pseudo-Longinus, *op. cit.*, s. 35.

¹⁰¹ Zob. komentarz H. Podbielskiego w: *ibidem*, s. 37.

¹⁰² Arystoteles, *Retoryka*, s. 48.

¹⁰³ *Ibidem*, zob. przyp. 9.

retorycznego podtrzymana była jeszcze u Cycerona i Kwintyliana, a naruszył ją dopiero, jak twierdzi Bohrer, sam Longinos. *Pathos* jako element „estetyki retorycznej”, zdaniem autora *Nagłości*, umacnia związek tejże estetyki dalece bardziej z oddziaływaniem, niż z prawdą. Przytoczę w tym miejscu nieco szerszy fragment wywodu Bohrera na ten temat:

Ten priorytet emocjonalnego działania wobec rzeczowego argumentu lub kryterium prawdy jest od czasu Arystotelesa charakterystyczny dla schematu retorycznej teorii afektów [...]. W Arystotelesowskim schemacie dyspozycyjnym, mówiącym o *πράγμα, ἦθος, πάθος*, który wywierał dalszy wpływ poprzez pismo Cycerona *O mówcy*, przypisano patosowi (*πάθος*) właściwie jakość retoryczną, która raczej maleje dzięki *ἦθος*, rzetelności mówcy, oraz *πράγμα*, wnikliwemu potraktowaniu rzeczy. W rozróżnieniu, które wprowadza Longinos między z jednej strony „zdumiewaniem”, „wstrząśaniem”, a z drugiej „przekonywaniem”, można ponownie rozpoznać ten retoryczny schemat dyspozycyjny, przy czym Longinos rozluźnia klasyczne zrównoważenie między funkcją emocjonalną i intelektualną na rzecz „wstrząsu”. Rozwinięcie Arystotelesowskiej formuły „etos – patos” [...] pokazuje, że Longinos jako jedyny dał pierwszeństwo patosowi bądź wzniosłości („górnosci”) przed etosem, podczas gdy od Cycerona po Kwintyliana zachowywano równowagę tych dwu najwyższych retorycznych wartości [...].¹⁰⁴

Spostrzeżenia te wiodą Bohrera do wniosku, że interesujące go zjawisko *nagłości*, mające swoje odzwierciedlenie m.in. w poświęconej tragedii greckiej refleksji Nietzschego, jest „prefigurowane retorycznie”¹⁰⁵. Innymi słowy, traktat Longinosa, pomimo jego ugruntowania w tradycji retorycznej antyku, wprowadza do estetyki fenomen „grozy nie poddającej się refleksji”¹⁰⁶. Efekt wstrząsu, a nawet pewnej destrukcji, jeśli przypomnieć opisywany przez Longinosa styl Demostenesa, ogniskuje się właśnie w patosie, nie zaś w samej wzniosłości, która bez niego jest uroczysta, majestatyczna, „rozlewna” (w przypadku Platona i Cycerona), ale nie rozrywająca, paląca, rażąca gromem, działająca z przemocą i gwałtownością. Te przymioty nadał wzniosłości dopiero Burke, nie stawiając warunku, jakim u Longinosa jest uczestnictwo patosu. U swych źródeł wzniosłość nie jest zatem kategorią samowystarczalną względem estetyki grozy – tę rolę trzeba oddać patosowi. *Pathos* jako pojęcie z zakresu estetyki ma niewątpliwie autonomię w stosunku do wzniosłości, choć w retoryce Longinosa nie jest w pełni suwerenny: jego obecność pociąga za sobą afektywne oblicze wzniosłości. Jednakże fakt, że z *Peri hypsous* da się wyekstrahować definicję patosu i jego charakterystykę, zaświadcza o potencjale tkwiącym w tej kategorii do samodzielnego działania także w oderwaniu od *hypsos*. Traktat Longinosa, choć wiąże *pathos* ze wzniosłością i czyni go od niej zależnym, jednocześnie potwierdza jego indywidualny wydzźwięk.

¹⁰⁴ K.H. Bohrer, *op. cit.*, s. 165.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 166.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Zakończenie: *pathos* wobec wzniosłości

Swoją analizę relacji patosu do wzniosłości rozpoczęłam nie od *Peri hypsous*, które stanowi główny materiał źródłowy w niniejszej pracy, lecz od interpretacji wybranych traktatów retorycznych poprzedzających dzieło Longinosa. Badanie tych pism wykazało, że symptomów sprzężenia patosu ze stylem wzniosłym można dopatrzeć się już w Arystotelesowskiej *Retoryce*, a także w późniejszym *Mówcy* Cyserona. Wymowne jest, że Stagiryta łączy patetyczność mowy wzniosłej z krzykiem, a zatem z czynnikiem ekspresyjnym, oddziałującym na słuchaczy za pośrednictwem afektu, nie zaś argumentu, co później znajdzie swoje odzwierciedlenie u Longinosa. Cyseron z kolei, choć w przywołanym traktacie nie używa ani razu pojęcia *pathos*, podkreśla w kilku miejscach emocjonalny charakter stylu wzniosłego i jego gwałtowne, cechujące się przemocą działanie. Ponadto w celu zobrazowania siły wzniosłości Tulliusz stosuje metaforę „gromu”, która rozwinięta zostanie w *Peri hypsous* szczególnie w odniesieniu do patetycznego i gwałtownego stylu reprezentowanego przez Demostenesa.

W samym *Peri hypsous* współdziałanie patosu i wzniosłości zostaje *explicit*e wskazane i omówione. *Pathos* jest przez Longinosa uznany za jedno z pięciu źródeł *hypsous*, za źródło o naturze emocjonalnej. Ponieważ wzniosłość wyrasta także z czynnika intelektualnego, może ona przybrać postać niepatetyczną, jak to jest w wypadku bardziej stonowanych, a jednak podniosłych i majestatycznych mów Platona czy Cyserona. *Hypsous* nie implikuje więc z konieczności patosu, natomiast patetyczność – o ile nie jest próżna lub niestosowna – pociąga za sobą wzniosłość mowy.

Choć Longinos sytuuje *pathos* w relacji do wzniosłości, tym samym umocowując go w tradycji retorycznej, da się rozpoznać w nim wymiar dalece wykraczający poza sferę czystej metodyki oracji. *Pathos* jest tym czynnikiem mowy, który decyduje o jej indywidualnym, ekspresyjnym charakterze, i znajduje się na przeciwległym biegunie do *téchne*, która określa normy i rozstrzyga o intersubiektywności wzniosłości antycznej. Jeśli mówca nie odnajduje w sobie patosu, może go pozyskać poprzez odwołanie się do boskich mocy tkwiących w wielkich wzorach najlepszej greckiej literatury. W zamyśle Longinosa prześwieca zatem platońska koncepcja natchnienia i *manii*, a pojawiający się w kontekście patosu Apollo i Pytia sugerują jego głęboko irracjonalny i poetycki charakter. Dodatkowo łączenie patosu ze wstrząsem, zachwytem czy przerażeniem przesądza o estetycznym wymiarze tej kategorii.

*

Przeprowadzone analizy prowadzą do wniosku, że – jeśli chcemy trzymać się starogreckiego sensu obydwu omawianych pojęć – to nie wzniosłość jako taka, lecz właśnie *pathos* jest kategorią, która antycypuje nowożytną estetykę grozy.

Od czasów Burke'a przyjęło się bowiem, że uczucia strachu, przerażenia, trwogi, a nawet „negatywnej rozkoszy” (Kant) są typowe dla wzniosłości. Tymczasem warto zwrócić uwagę, że wykładnia zaproponowana przez Burke'a w jego *Dociekaniach filozoficznych...* nieodwracalnie przesunęła tę kategorię ze sfery retoryki do estetyki, pogłębiając jej sytuacyjny i psychologiczny wymiar, oraz związała ją z doznaniem samotności i przerażenia, jednocześnie znosząc jej wcześniejszy intersubiektywny charakter. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że utrwalenie przez Kanta podziału wartości estetycznych na piękno i wzniosłość, gdzie ta druga na długo zagospodarowała właściwie cały obszar doznań negatywnych¹⁰⁷, wykluczyło pojęcie patosu z dyskursu estetycznego¹⁰⁸. Szczegółowe prześledzenie jego losów – od czasów późnoantycznych, po renesans – byłoby bardzo pomocne w namyśle nad wielowymiarowością tej kategorii, która przekształciwszy się w *passio*, wpływała na tak różne kierunki, jak średniowieczna literatura chrześcijańska¹⁰⁹, rzeźba i malarstwo pasyjne¹¹⁰ czy wczesna psychologia (v. Kartezjusz i *Les Passions de L'ame*). Nawijając do znaczenia patosu jako „namiętności”, szczególnie zadanie stojące przed fenomenologami i psychiatrami dostrzegają Paul Ricoeur:

Psychiatra ma tu niewątpliwie o wiele więcej do powiedzenia niż fenomenolog. Jednak obydwaj spotykają się na obszarze tego, co niegdyś nazywano „namiętnościami duszy”, w tej strefie przejściowej, gdzie *pathos* sąsiaduje z patologią. [...] krzyżujące się wzajemnie odczytywanie namiętności, w którym psychiatrzy i fenomenologowie połączyliby swoją wiedzę, mogłoby na nowo ożywić ten temat [...].¹¹¹

Od niedawna *pathos* w jego źródłowym, starogreckim znaczeniu stopniowo jest przywracany współczesnej filozofii, czego dowodem są zarówno najnowsze publikacje poświęcone tej kategorii¹¹², jak też wykorzystanie i usytuowanie patosu w centrum problematyki doświadczenia radykalnego – doświadczenia, które

¹⁰⁷ Mam tu na myśli uczucia, które odbiegają od klasycznie rozumianych reakcji na piękno (rozkoszy czy kontemplacji), np. wstrząs, przykrość, przerażenie itp.

¹⁰⁸ Tu trzeba jednak zastrzec, że obok wzniosłości patos lub patetyczność pojawiają się niekiedy w rozważaniach niemieckich romantyków, np. u Fryderyka Schillera czy Jeana Paula. Zob. F. Schiller, *O patetyczności*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] *idem*, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972; Jean Paul, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień, [w:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków, wyb. i oprac. T. Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

¹⁰⁹ Zob. E. Auerbach, *Ekskurs: Gloria passionis*, [w:] *idem*, Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu, przeł. R. Urbański, Homini, Kraków 2006, s. 65-79.

¹¹⁰ Zob. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 204-216.

¹¹¹ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wyd. Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, s. 60.

¹¹² Zob. R. Buch, *op. cit.*, a także: Dana LaCourse Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy* (2012); Richard Viladesau, *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts—The Baroque Era* (2014); Jared L. Wait-Molyneux, *Katharsis & Tragic Pathos* (2014); Jean-Michel Rabaté, *The Pathos of Distance. Affects of the Moderns* (2016).

dotyka, rani i odbiera mowę – przez Bernharda Waldenfelsa¹¹³. Ruch wykonany przez niemieckiego fenomenologa bodaj najlepiej ilustruje autonomię patosu jako kategorii filozoficznej. Dzięki Waldenfelsowi okazuje się bowiem, że pojęcie to wcale nie zasługuje na traktowanie w perspektywie wyłącznie historycznej, a wręcz przeciwnie – że dysponuje ono wciąż niewykorzystanym zasobem.

Treść Longiniańskiego traktatu *Peri hypsous* zdaje się potwierdzać zarówno głębię, jak i przemoc patosu, poprzez bardziej lub mniej bezpośrednie wskazywanie na jego pozaretoryczne, tzn. estetyczne, a w szczególności poetyckie i pojetyczne wymiary.

Magdalena Krasieńska

Pathos towards the Sublime in Pseudo-Longinus' Tract Peri hypsous

Abstract

The article is an attempt of comparison between two ancient terms, *pathos* and *hypsos* (the sublime), contained in Pseudo-Longinus' tract *Peri hypsous*. I point out that the term of *pathos* is something different and separate from *hypsos*, although it constitutes a source of the rhetorical sublime and is not entirely independent from the latter. I start from analyzing rhetorical tracts prior to *Peri hypsous*, i.e. *Rhetoric* by Aristotle and *De oratore* by Cicero. The results indicate that the supposed, akin relationship between *pathos* and *sublime* is implicitly included in the studied writings. Subsequently, I sequentially describe nature and functions of *hypsos* and *pathos* which appear in Longinus' tract. I emphasize that according to Longinus the sublime can be pathetic and full of violence (as in Demosthenes' speeches) or non-pathetic (as in Plato's or Cicero's speeches), which demonstrates that one can consider sublime independent from *pathos* and, in addition, *pathos* independent of sublime, insofar suffering is the only quality of experience and lacking of "lofty" affection. Moreover, I point out that *pathos* as an emotional source of sublime is of poetic, creative and irrational nature, in which association with the Platonic *mania* shows up. As part of the conclusion I put the accent, among others, on non-rhetorical dimensions of *pathos*, specifically on its aesthetic dimension, inasmuch as Longinus' *pathos*, more than ancient sublime, anticipates the aesthetics of horror.

Keywords: pathos, sublime, rhetoric, Pseudo-Longinus.

¹¹³ B. Waldenfels, *The Role of the Lived-Body in Feeling*, "Continental Philosophy Review" 41(2), 2008, s. 130-133. Zob. także: *idem*, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

