

Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań

„Historia to coś takiego, co się nigdy nie zdarzyło, opisana przez kogoś, kogo nigdy przy tym nie było”.

Władysław Kopaliński

O wzniosłości można z całą pewnością powiedzieć, że nie jest w pełni uchwytana. To cecha łącząca ją z przeszłością, która sama obiektywnie nie istnieje i dopiero myślenie o niej sprawia, że przybiera określony kształt. Wynika z tego, że skoro przeszłość jest nieobecna, to dopiero historyk „uobecnia” ją przez swoją narrację. Relację historyka z przeszłością można zatem opisać w kategoriach nostalgii i poszukiwania¹, dlatego wzniosłość w historii będzie związana z tęsknotą za obecnością, która wzbudza jednocześnie fascynację i grozę.

Jednym z najważniejszych problemów w myśli teoretycznej nad wzniosłością (*sublime*) są kwestie terminologiczne. Pojęcie to uformowało się już w starożytnej retoryce, łączone było ze stylem wzniosłym i rozumiane jako wielkość i powaga². Znaczenie tego terminu, używanego obecnie przez filozofów, estetyków, teoretyków literatury różni się od rozumienia wzniosłości w języku potocznym. Polskie znaczenie tego słowa utożsamia wzniosłość prawie wyłącznie z czymś szlachetnym, pozytywnym i ma odniesienie przede wszystkim do moralności (co jest uzasadnione m.in. teoriami Pseudo-Longinosa i Immanuela Kanta)³. Wzniosłość odnosi się do tego, co jest godne podziwu, jednak potocznie jest ona kojarzona z egzaltacją i naiwnym patosem. W języku angielskim i niemieckim termin ten nie ma odniesień wyłącznie pozytywnych, dlatego można go również łączyć na przykład z czymś monstrualnym⁴.

¹ Marek Zaleski pisze, że nostalgia umieszcza ideał w przeszłości. Może być figurą wyobcowania, braku, ale też zadowolenia, u którego źródła leży zapomnienie. Jest ona cechą przedmiotu (M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11).

² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 200; por. H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły?” – w traktacie Pseudo-Longinosa *Περί ὑψηλοῦ* [w:] *Philosophiae Itinera*, red. A. Pacewicz, A. Olejarczyk, J. Jaskóła, Wrocław 2009, s. 441–453.

³ Według *Słownika języka polskiego* (t. 10, red. W. Doroszewski, Warszawa 1997) wzniosłość to „charakter tego, co wzniosłe; wielkość moralna, szlachetność, podniosłość, patetyczność”, a wzniosły to „odznaczający się szlachetnością uczuć, dążeń, postawy moralnej, podniosły, górnolotny” oraz „wznoszący się wysoko, górujący nad otoczeniem wysokością, wzrostem; wysoki, rosły, wyniosły”. *Mały słownik języka polskiego* (red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1989) podaje, że wzniosły to „szlachetny, wspaniały, wielki, szczytny, górny”.

⁴ P. Shaw, *The Sublime*, New York 2006, s. 1–2.

Wokół pojęcia *sublime* narosła niezwykle bogata i różnorodna literatura⁵, w której wzniosłość rozumiana jest przede wszystkim jako kategoria estetyczno-retoryczna⁶. Niemniej jednak we współczesnej refleksji można odnaleźć wiele rozmaitych wymiarów, m.in.: psychologiczny⁷, polityczny⁸, socjologiczny⁹ oraz etyczny¹⁰, od początku obecnych w rozważaniach nad wzniosłością. Jedną ze współczesnych wersji *sublime* jest zagłada nuklearna określana jako coś „nie do pomyślenia” („*think the unthinkable*”)¹¹. W rozważaniach wymienia się zazwyczaj trzy teoretyczne „prateksty wzniosłości”, czyli traktaty Pseudo-Longinosa *Peri hypsous* (I w. n.e.)¹², Edmunda Burke’a *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756/1757 r.)¹³ oraz Immanuela Kanta *Kritik der Urteilkraft* (1790)¹⁴, a współcześnie prowadzone rozważania są głównie komentarzami do wyżej wymienionych tekstów¹⁵. Tak jak wiek XVIII przyniósł ogromne zainteresowanie tym zagadnieniem, tak też od końca lat siedemdziesiątych XX w. można odnotować wysyp tekstów teoretycznoliterackich, estetycznych i filozoficznych na ten temat. Do tak dużego zainteresowania *sublime* przyczynił się postmodernizm, który uczynił z tego terminu jedną ze swoich najważniejszych kategorii. Odrodzenie zainteresowania wzniosłością miało związek przede wszystkim z krytyką epistemologii oraz odrzuceniem klasycznej definicji prawdy. Filozofowie postmodernistyczni, tj. Jean-François Lyotard i Jacques Derrida, uczynili z tej kategorii motyw przewodni w humanistyce¹⁶. Burke i Kant przeciwstawili sobie kategorie piękna i wzniosłości – doświadczenie piękna łączyło się z przyjemnością, doświadczenie wzniosłości z grozą. Postmodernizm wyostrzył te przeciwieństwa, przypisując doświadczeniu piękna uczucia powiązane z ukojeniem, natomiast wzniosłości – ból, smutek i lęk przed zagładą. Poniżej zarysowane zostaną najważniejsze wątki w refleksji teoretycznej nad wzniosłoś-

⁵ Z nowszych prac zob. m.in.: A.J. Elias, *Sublime desire: history and post-1960s fiction*, Baltimore 2001; *Sticky Sublime*, red. B. Beckley, New York 2001; P. Shaw, *The Sublime...*; K. Axelsson, *The Sublime: Precursors and British Eighteenth Century Conceptions*, Bern 2007; C. Crockkett, *Interstices of the Sublime. Theology and Psychoanalytic Theory*, New York 2007.

⁶ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000; *idem*, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

⁷ D.B. Morris, *Gothic Sublimity*, „New Literary History” 1985, t. 16, nr 2, s. 299–319.

⁸ G. Shapiro, *From the Sublime to the Political: Some Historical Notes*, „New Literary History” 1985, t. 16, nr 2, s. 213–235. Shapiro wskazuje na polityczny wymiar estetyki wzniosłości u Martina Heideggera i Harolda Blooma; zob. też K. Zamorski, *Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy „polityka historyczna” ma sens?* [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. S.M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Łódź 2008, s. 53–63.

⁹ J.H. Balfe, *Sociology and the Sublime*, „New Literary History” 1985, t. 16, nr 2, s. 37–49.

¹⁰ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 16.

¹¹ F. Ferguson, *The Nuclear Sublime*, „Diacritics” 1984, nr 2, s. 5.

¹² Polskie tłumaczenia: J. Kowalewski, *O górnosci* (1823); T. Sinko, *O górnosci* (1951); fragmenty w przekładzie M. Maykowskiej (1925).

¹³ Polski przekład: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.

¹⁴ Polski przekład: *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 1986 (kolejne wydanie 2004).

¹⁵ Zob. R. Nycz, *Rehabilitowanie wzniosłości*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 3.

¹⁶ M. Wilczyński, *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 1993, z. 13, s. 167–187.

cią. Jest to niezbędne, aby wskazać na te jej elementy, które następnie mogą zostać „użyte” do analizy historiografii.

Od czasów starożytnych do XVIII w. kategoria wzniosłości funkcjonowała przede wszystkim jako kategoria estetyczno-retoryczna. W pochodzącym z I w. n.e. traktacie *Peri hypsous*, którego autorstwo przypisuje się Pseudo-Longinosowi, podjęto próbę określenia, czym jest wzniosłość, przy czym autora najbardziej interesowały środki retoryczne mowy wzniosłej i jej źródła¹⁷. Pseudo-Longinos poświęcił wiele uwagi zabiegom retorycznym, które budują styl wzniosły¹⁸. W swoich rozważaniach brał pod uwagę trzy czynniki: autora, dzieło oraz słuchaczy, i zwracał uwagę na aktywną rolę mówcy, który miał oddziaływać na swoich odbiorców, przy czym bardziej ich zachwycać, niż przekonywać¹⁹. Pseudo-Longinos wymienia pięć źródeł wzniosłości²⁰ i podkreśla, że łączy ona w sobie wszystkie te elementy, które razem tworzą majestatyczną całość²¹. Relacja pomiędzy nimi jest dość skomplikowana, ponieważ środki, które służą osiągnięciu wzniosłości, odpowiadają temu, czym ona jest, dlatego ostatecznie może być określona jedynie przez własne skutki²². Z tego względu istotna jest relacja, jaka zachodzi pomiędzy figurami a wzniosłością²³. Według Płuciennika w sprzężeniu wzniosłości, afektu i figur najważniejsze jest to, że nadaje ona wypowiedzi pozór naturalności oraz

¹⁷ Chodziło mu o to, co Guy Sircello nazwał wzniosłym dyskursem, chciał sformułować zestaw chwytów retorycznych stosowanych w tym dyskursie. Sircello wyróżnił doświadczenie wzniosłości, wzniosły dyskurs i mówienie o wzniosłości (G. Sircello, *How Is a Theory of The Sublime Possible?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, t. 51, nr 4, s. 541). Jak podkreśla Henryk Podbielski, traktat odegrał olbrzymią rolę w kształtowaniu estetycznej oceny dzieła sztuki (H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły”?, s. 441).

¹⁸ Zdaniem Podbielskiego traktat Pseudo-Longinosa ma wiele wspólnego z tradycyjnym w retoryce stylem wzniosłym, scharakteryzowanym w *Mówcy* Cycerona. Pseudo-Longinos nie ogranicza się do przedstawienia, czym jest wzniosłość, ale pokazuje, w jaki sposób i przy użyciu jakich środków zdobyć umiejętność tworzenia we wzniosłym stylu. Dlatego też, według Podbielskiego, nie można uważać traktatu wyłącznie za podręcznik retoryki, ale za dzieło wielowymiarowe, które jest też rozprawką z dziedziny psychologii twórczości i krytyki literackiej. Podbielski podkreśla również, że utwór nie musi być „wzniosłym” w całości, ponieważ wzniosłość jest efektem chwilowym i dlatego może wiązać się z jedną ideą lub pojedynczym obrazem (H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły”?, s. 448–451).

¹⁹ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 50.

²⁰ „Wspólną jakby podstawą tych pięciu rodzajów jest zdolność wysłowienia, bez której nic się w ogóle nie osiągnie. Otóż pierwszym i najsilniejszym źródłem jest zdolność do wzniosłego sposobu myślenia; [...] drugim źródłem jest żarliwy i natchniony patos. Te dwa czynniki górnoci są po większej części darem przyrodzenia, a wszystkie inne dadzą się osiągnąć już przez sztukę, jak tworzenie figur, i to dwojakich: myśli i mowy; dalszym czynnikiem jest szlachetny wyraz, polegający znów na wyborze słów, tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych. Piątą zaś przyczyną górnolotności, która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione, jest pełen godności i poletu układ wyrazów i zdań” (Pseudo-Longinos, *O górnoci [w:] Trzy poetyki klasyczne*, tłum. T. Sinko, Wrocław 2006, s. 122–123).

²¹ A.T. Delehanty, *From Judgment to Sentiment: Changing Theories of the Sublime, 1674–1710*, „Modern Language Quarterly” 2005, t. 66, nr 2, s. 156; autor podkreśla również, że Pseudo-Longinos łączy wzniosłość słów ze szlachetnością mówiącego (s. 154).

²² S. Guerlac, *Longinus and the Subject of the Sublime*, „New Literary History” 1985, t. 16, nr 2, s. 277.

²³ Pseudo-Longinos pisze, że „figury z natury swej wspomagają górnoci i odwrotnie: doznają od niej dziwnego wsparcia” (Pseudo-Longinos, *O górnoci...*, s. 147).

że słuchacz jest niejako przymuszony do jej współtworzenia²⁴. Należy podkreślić, że według Pseudo-Longinosa dwa istotne warunki wzniosłości to prawdziwość i całościowość²⁵. Świadczy to o tym, że autor w swoich rozważaniach wychodzi poza retoryczne zasady i techniki pisania oraz że nie traci z oczu ogólnej doskonałości dzieła, każąc wybierać istotne szczegóły i łączyć je w artystyczną całość.

Traktat Pseudo-Longinosa do dyskusji wokół estetyki wprowadził Nicolas Boileau (*Réflexion sur Longin*, 1692–1698)²⁶. Według niego wzniosłość u Pseudo-Longinosa nie odnosi się wyłącznie do stylu²⁷. Samuel H. Monk zwrócił uwagę, że Boileau uwypuklił istniejące w traktacie Pseudo-Longinosa rozgraniczenie między retorycznym stylem wzniosłym a wzniosłością, mającą źródło w niezwykłym charakterze myśli, które wywołują szczególnego rodzaju uczucia²⁸. Boileau oddzielił mowę wzniosłą od ogólnej kategorii wzniosłości, sytuowanej poza wypowiedzią słowną. O wzniosłości wypowiedzi nie decydowało już użycie środków stylistycznych ani charakter przedmiotu, o którym traktowała wypowiedź. Boileau zwracał uwagę, że trzeba mieć na uwadze nie tylko rzecz, o której się mówi, ale też osobę, która to mówi, sposób, w jaki mówi, i okoliczności, w jakich się o niej mówi²⁹. Rację ma Henryk Podbielski, kiedy pisze, że o ile Pseudo-Longinos demistyfikował wzniosłość, dając jej przykłady i pokazując sposób funkcjonowania, o tyle Boileau dążył do otoczenia jej tajemnicą i podkreślał niewyraźność³⁰. Wyeksponował również reakcję publiczności jako ostatecznego arbitra doskonałości dzieła. Nastąpiło przesunięcie uwagi z wykonawcy na odbiorcę, z obiektu sztuki na doświadczenie sztuki³¹. Boileau zwrócił uwagę na ważną sprawę zdolności odbiorcy do dostrzeżenia wzniosłości i jej przeżycia. Oddziaływała ona na niego, wywołując zaskoczenie, oczarowanie, a nawet ekstazę. Ostateczną instancją, która decydowała o jej rozpoznaniu, była wrażliwość czytelnika. Boileau skupiał się nie na cechach dzieła sztuki i „produkcji” wzniosłości, ale przede wszystkim na jej doświadczeniu przez odbiorcę³².

Jak już wspomniano, wiek XVIII to okres szczególnego zainteresowania wzniosłością. Z punktu widzenia historii najważniejszą rolę w tej refleksji od-

²⁴ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 64.

²⁵ Pseudo-Longinos, *O górności...*, s. 130–131.

²⁶ W latach 1694–1713 Boileau ogłosił własne komentarze do traktatu, *Réflexions critiques sur quelques passa ges de Longin* (S.H. Monk, *The Sublime. A study of criticals theories in the XVIII-century England*, Michigan 1960, s. 29–95). Jak zauważa Podbielski, Boileau nie chodziło o prosty przekład traktatu, ale o uczynienie go „użytecznym” (H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły”?..., s. 442).

²⁷ A.T. Delehanty, *From Judgment to Sentiment...*, s. 158.

²⁸ S.H. Monk, *The Sublime...*, s. 31–32.

²⁹ Teresa Kostkiewiczowa pisze: „Wzniosłość wypowiedzi jest więc funkcją współlistnienia i współdziałania kilku elementów, wśród których osoba mówiącego i okoliczności mówienia grają rolę bardzo istotną. Z jednej strony więc nadawca winien legitymować się swoistym mandatem upoważniającym do zabierania głosu w owych sprawach szczególnych i niezwykłych. [Pseudo-Longinos pisał, że nadawca jest depozytariuszem i wyrazicielem wspólnych przekonań zbiorowości – I.K.], [...] Z drugiej zaś strony o przyjętym przez nadawcę sposobie mówienia decydować winny okoliczności wypowiedzania” (T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 9–10).

³⁰ H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły”?..., s. 442.

³¹ A.T. Delehanty, *From Judgment to Sentiment...*, s. 154.

³² *Ibidem*, s. 167.

grywa kategoria dystansu³³. Charakterystyczne dla osiemnastowiecznej estetyki było wyraźne oddzielenie piękna od wzniosłości³⁴. Z tego względu podstawowe znaczenie miał wówczas spór o to, jaką rolę odgrywają reguły w sztuce, a jaką może odegrać wyobraźnia (był to spór o pierwiastek racjonalny i imaginacyjny). Na rozróżnieniu piękna i wzniosłości opiera się teoria estetyczna Edmunda Burke'a³⁵. Nie daje on odpowiedzi na pytanie, czym jest wzniosłość, ale zastanawia się, jak powstaje jej wyobrażenie. Według tego filozofa naturalną podstawą doświadczenia wzniosłości i piękna są dwa rodzaje „namiętności”: samozachowawcze i społeczne, które warunkują pojawienie się uczuć strachu i miłości³⁶. Wzniosłość jest „najsilniejszym uczuciem, jakiego umysł jest w stanie doznawać”³⁷, a w jego powstawaniu najsilniejszym mechanizmem jest zdziwienie, zawsze połączone z pewnym rodzajem strachu. Wyobrażenie wzniosłości ma swoją podstawę w popędzie samozachowawczym³⁸, ale samo jej źródło, według Burke'a, znajduje się na zewnątrz człowieka; uczucie to wywoływane jest przez m.in. ciemność, moc, ogrom, gorycz, nieskończoność³⁹. Aby jednak go doznać, należy zająć wobec paralizujących przedmiotów pozycję bezpieczną. Dlatego też w teorii Burke'a centralne miejsce zajmuje wyobraźnia. Pojawia się w tym miejscu wspomniany element dystansu, o którym Paul Crowther pisze: „Dystans na chwilę nadaje przedmiotowi charakter reprezentacji raczej aniżeli realnej fizycznej egzystencji. [...] Możemy na przykład doświadczyć dreszczy emocji i wstrząsu filmu grozy bez uciekania do wyjścia, gdyż wiemy, że te przerażające zjawiska są reprezentacjami raczej aniżeli rzeczywistością. Coś z tego dystansującego elementu może być dodawane także do naszej reakcji na telewizyjne doniesienia z rzeczywistych katastrof i klęsk”⁴⁰. Dystans sprawia, że obiekty powodujące w nas ból czy strach, obserwowane z bezpiecznej odległości, wywołują uczucie wzniosłości. Dodać należy, że nie chodzi tutaj o rzeczywisty ból i strach. Burke odnosi swoje rozważania (związane też ze współodczuwaniem) do tragedii, twierdząc, że naśladowując nieszczęścia, zawsze sobie uświadamiamy, że mamy do czynienia

³³ Jeszcze przed pojawieniem się teorii Burke'a ważne znaczenie dla refleksji nad *sublime* miał *Traktat o naturze ludzkiej* Davida Hume'a i jego dociekania nad problemem odległości w czasie i przestrzeni. Zdaniem Hume'a wielkie dystanse zwiększają nasz podziw dla przedmiotu i wpływają na wyobraźnię, powiększając naszą duszę, przy czym odległość w czasie ma większe znaczenie niż odległość w przestrzeni (zob. D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 1963).

³⁴ Zob. S. Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku* [w:] *idem, Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 51–140.

³⁵ Zob. S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke'a* [w:] *idem, Studia z historii...*, s. 19–50.

³⁶ A. Grzeliński, *Specyfika doświadczenia estetycznego w teoriach Shaftesbury'ego, Addisona i Burke'a*, „Filo-Sofija” 2001, nr 1, s. 138–139.

³⁷ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 43.

³⁸ A. Grzeliński, *Specyfika doświadczenia estetycznego...*, s. 140. Por. K. Wawrzonkowski, *Wyobraźnia i wzniosłość: teoriopoznawcze podstawy wybranych brytyjskich koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Toruń 2010, s. 198.

³⁹ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 83.

⁴⁰ P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism...*, s. 123; cyt. za J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 84.

z reprezentacją⁴¹. Dlatego też wszelkie zagrożenie, aby wywołać wzniosłość, musi pozostać w sferze wyobrażeń.

Zarówno Edmund Burke, jak i Immanuel Kant w swoich rozważaniach mało miejsca poświęcili wzniosłości w odniesieniu do zjawisk historycznych. Należy jednak zwrócić uwagę na pracę Burke'a *Rozważania o rewolucji we Francji*, w której pisał, że rewolucja jako najbardziej zdumiewające wydarzenie w dotychczasowych dziejach świata łączy w sobie dziwny chaos lekkomyślności i okrucieństwa oraz jest mieszaniną wszystkich rodzajów zbrodni z wszystkimi rodzajami szaleństw⁴². Z tego względu rewolucja nie może wywołać uczucia zdumienia, które wyzwała wzniosłość. Burke uznaje odwoływanie się w historii do piękna, którego przykładem jest konstytucja angielska. Dlatego też Hayden White uznał pracę Burke'a za „jedną z wielu prób uwolnienia pojęcia wzniosłości od wszelkich związków z procesem historycznym”⁴³.

Przedmiotem rozważań nad wzniosłością w osiemnastowiecznej estetyce był również spór o to, czy wzniosła jest natura, czy język. Jedną z najważniejszych analiz kategorii wzniosłości, która podejmuje te zagadnienia, jest *Krytyka władzy sądzienia* Kanta⁴⁴. We wcześniejszej *Krytyce praktycznego rozumu* filozof pisał: „Dwie rzeczy napełniają umysł coraz to nowym i coraz to wzmagającym się podziwem i szacunkiem, im częściej, im dłużej nad nimi rozmyślamy: niebo gwiazdzone nade mną i prawo moralne we mnie”⁴⁵. Ta jedna z najważniejszych antynomii systemu filozoficznego Kanta wyraża powiązanie ludzkiej wolności z koniecznością świata przyrody, co będzie istotne przy jego rozważaniach na temat wzniosłości. Filozofia Kanta wiele uwagi poświęca próbie pogodzenia tych przeciwieństw.

W trzeciej *Krytyce* Kanta kluczowe znaczenie dla rozumienia kategorii wzniosłości ma rozróżnienie pomiędzy intelektem a rozumem, ponieważ wzniosłość

⁴¹ *Ibidem*, s. 86.

⁴² E. Burke, *Rozważania o rewolucji we Francji*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 2008, s. 84.

⁴³ H. White, *Polityka interpretacji historycznej. Dyscyplina przeciwko wzniosłości*, tłum. E. Kledzik, „Porównania” 2010, nr 7, s. 19. Kategoria wzniosłości u Burke'a związana była z doświadczeniem terroru i miała wpływ na jego wyobraźnię polityczną. Polityczny terror w Irlandii, w kolonialnych Indiach, w Ameryce i Francji wpłynął na zainteresowanie Burke'a przemocą, współczuciem i bólem i z tej perspektywy patrzył on na oświecenie (zob. L. Gibbons, *Edmund Burke and Ireland. Aesthetics, politics and the colonial sublime*, Cambridge 2010).

⁴⁴ Podstawy teorii wzniosłości Kanta zawarte są w *Rozważaniach o uczuciu pięknym i wzniosłości* (1764), w których filozof pisał o związku pięknym i wzniosłości z płcią, narodowością oraz z charakterem narodowym. Kant wyróżnił tam trzy rodzaje wzniosłości: wstrząsającą (związaną z grozą lub melancholią), szlachetną (związaną ze spokojnym podziwem) oraz wspaniałą (związaną z pięknem). Zwraca też uwagę, że uczucia radości lub niezadowolona z czegoś, co jest na zewnątrz, wynikają z wewnętrznej dyspozycji osoby (I. Kant, *Rozważania o uczuciu pięknym i wzniosłości*, tłum. D. Pakalski, M. Żelazny [w:] *idem, Pisma przedkrytyczne*, Toruń 1999, s. 7). Kant pisze: „Długie trwanie jest wzniosłe. Jeśli dotyczy ono przeszłości – jest szlachetne; a postrzegane w nieodgadnionej przyszłości ma w sobie coś wstrząsającego. Budowla pochodząca z najdalszej starożytności budzi szacunek. Hallerowski opis przyszłej wieczności napawa cichym lękiem, zaś wieczności minionej – niemym podziwem” (s. 8); zob. też artykuł Meg Armstrong, w którym autorka analizuje kategorie płci, rasy i wzniosłości w teorii Burke'a i Kanta: M. Armstrong, *The Effects of Blackness: Gender, Race, and the Sublime in Aesthetic Theories of Burke and Kant*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1996, t. 54, nr 3, s. 213–236.

⁴⁵ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. B. Bronstein, Kęty 2002, s. 158.

powstaje w wyniku rozziwu pomiędzy wyobraźnią a ideami rozumu. Kant uważał, że w sztuce można przedstawić jedynie piękno, natomiast wzniosłość nie może być przedstawiona, ponieważ dotyczy wyłącznie idei rozumu. Dzieło sztuki zawsze jest czymś ograniczone, natomiast właściwa wzniosłość nie zna ograniczeń⁴⁶. Analiza wzniosłości Kanta skupia się głównie na naturze, ale obejmuje też dziedziny ludzkiej twórczości. Uczucie wzniosłości jest według niego „rozkoszą powstającą tylko pośrednio, a mianowicie w ten sposób, że zostaje wytworzona przez uczucie chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego zaraz potem tym silniejszego ich napływu, co sprawia, że jako wzruszenie nie wydaje się ona grą, lecz poważnym zajęciem wyobraźni. [...] A ponieważ umysł jest tu przez przedmiot nie tylko pociągany, ale na przemian także stale odtrącany, upodobanie we wzniosłości zawiera nie tyle pozytywną rozkosz, ile raczej podziw lub szacunek, tj. zasługuje na nazwę rozkoszy negatywnej”⁴⁷. Dlatego właśnie scena przerażająca może być przyjemna w oglądaniu.

Kant podzielił wzniosłość na matematyczną i dynamiczną. Matematycznie wzniosłe jest to, „[c]o jest absolutnie wielkie, [...] co jest ponad wszelkie porównanie wielkie”⁴⁸. Wymyka się to pojęciom intelektu, ponieważ one potrzebują jakiegoś miernika, a wobec rzeczy „absolutnie wielkiej” nie dysponuje się obiektywnym miernikiem⁴⁹. Kant uważał, że wzniosłości należy szukać w „dzikiej” przyrodzie. Z nią ma związek wzniosłość dynamiczna: „Potęga (*Macht*) jest władzą, która ma przewagę nad dużymi przeszkodami. Nosi ona nazwę przemocy (*Gewalt*), jeśli ma przewagę także nad oporem tego, co samo jest potęgą. Przyroda rozpatrywana w sędziestwie estetycznym jako potęga niemająca nad nami przemocy jest dynamicznie wzniosła”⁵⁰. Zatem, jak zauważa Pluciennik, wzniosłe dynamicznie jest to, co samo w sobie jest straszne, ale czego się jednak nie boimy, bo zachowujemy wobec tego bezpieczną odległość⁵¹. Przedmiot, aby mógł być uznany za dynamicznie wzniosły, musi budzić lęk, ale musi też znajdować się w odpowiedniej odległości od obserwatora⁵². Dystans u Kanta jest zawsze

⁴⁶ Kant pisze: „Piękno zgodne jest ze wzniosłością w tym, że jedno i drugie podoba się samo dla siebie, a następnie w tym, że jedno i drugie nie zakłada sądu zmysłowego ani logicznie określającego, lecz sąd refleksyjny” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 131). Jak podkreśla Elżbieta Wolicka, piękno dotyczy formy, czyli wiąże się z ograniczeniem; wzniosłość natomiast z wyobrażeniem nieograniczoności (E. Wolicka, *Rozważania wokół Kanta. Prologomena do filozofii kultury jako krytyki władz podmiotu*, Lublin 2002, s. 115).

⁴⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 131–132. Uczucie wzniosłości jest „związany z oceną przedmiotu charakterystycznym poruszeniem umysłu”, dlatego też źródła wzniosłości według Kanta należy szukać w ludzkim umyśle (s. 135).

⁴⁸ *Ibidem*, s. 136.

⁴⁹ Por. K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004, s. 188. Kant pisze, że „żadne określenie wielkości zjawisk nie może w ogóle dostarczyć absolutnego pojęcia wielkości, lecz zawsze tylko pojęcie porównawcze” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 137).

⁵⁰ *Ibidem*, s. 156–157.

⁵¹ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 98.

⁵² Kant pisze: „Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. – wszystko to w porównaniu z tymi potęgami – obraca naszą zdolność oporu w drobniak. Ale ich widok tym bardziej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. [...] Można jednak pewien przedmiot uznać za budzący lęk, nie lękając się go.

dystansem pomiędzy człowiekiem a np. piramidami i wywołuje specyficzne uczucie zdziwienia i przerażenia⁵³. W teorii Kanta mamy szczególne zwrócenie uwagi na psychologię odbioru. Odległość pomiędzy jednostką a wzniosłym obiektem jest konieczna, ponieważ gdy wielkość wzbudza w nas szacunek oraz zwraca uwagę na zagrożenie, które pomaga nam zrozumieć wyższość natury, to bezpieczeństwo związane z dystansem pozwala wznieść się ponad to zagrożenie i poznawczo uchwycić wielkość. Za tak trudny do ogarnięcia ogrom można uznać samą przeszłość, którą historycy nastawieni scjentyistycznie ujmują jako jedność, co implikuje samo pojęcie „prawdy historycznej”. Bez jedności i ciągłości nie ma historii, jednak ograniczenia poznawcze spychają historyków we fragmentaryczność. Konkretnie wydarzenia i postacie, o których czytamy w książkach historycznych, odnoszą się zwykle do czegoś poza nimi, mają swoje zakorzenienie w pewnej wizji przeszłości. Jednocześnie, czytając prace historyków, można odnieść wrażenie, że przeszłość jest gdzieś poza historią. Przywołuje to skojarzenie z ideą „absolutnej substancji” Geорга Hegla, który znajduje wzniosłość w Starym Testamencie. Jest to „wzniosłość właściwa”, związana z wyłonieniem się „absolutnej substancji”, którą jest wyrzucony poza świat Bóg. Hegel w *Wykładach o estetyce* (1818) pisze, że „w tej poezji wzniosłości [w psalmach – I.K.], która bezpostaciowego pana nieba i ziemi tylko w ten sposób umie czcić i wywyższać, że całe jego dzieło stworzenia uważa jedynie za akcydens jego wszechmocy, za zwiastuna jego wspaniałości, za chwałę i ozdobę jego wielkości – i w tym kulcie nawet to, co najwspanialsze, zakłada jako negatywne. Poezja ta nie jest bowiem w stanie znaleźć żadnego adekwatnego i afirmatywnie wystarczającego wyrazu dla określenia potęgi i władzy Najwyższego”⁵⁴. Bóg jest stwórcą i panem świata, który po akcie stworzenia wycofał się z niego. Jak zauważa Płuciennik, w wyniku stworzenia powstaje „odbóstwiony” świat, który na mocy negacji wskazuje na swojego stwórcę⁵⁵. Hegel pisze: „Z wzniosłością zatem łączy się u człowieka poczucie własnej skończoności i nieprzebytej przepaści, jaka go dzieli od Boga”⁵⁶. Jeżeli Kant podkreślał rolę podmiotu, to Hegel zwraca uwagę na absolutną substancję, która jest podstawą wzniosłości, a tym samym pozbawia wzniosłość jej podmiotowego wymiaru⁵⁷.

Rozważania Burke’a i Kanta na temat wzniosłości wpłynęły w dużej mierze na estetykę romantyczną. Kategoria ta kojarzona była wówczas z cierpieniem – ale zbawczym – i towarzyszyła chwilom samotności i wyobcowania. Romantyzm, przeciwstawiając się dogmatom oświeceniowym, szczególnie znaczenie przypisał wyobraźni. Ważny wpływ na estetykę romantyczną miały *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* (1801) Friedricha Schillera. Jedną z najważniejszych

[Dzieje się tak wtedy], gdy oceniamy przedmiot w ten sposób, że jedynie w myśli przedstawiamy sobie wypadek, że gdybyśmy chcieli stawić mu opór, wszelki opór stałby się zupełnie daremny” (I. Kant, *Krytyka władzy...*, s. 157–158).

⁵³ L. Barakońska, M. Nitka, *A Reading of Distance in the Kantian Sublime* [w:] „*The Most Sublime Act*”: *Essays on the Sublime*, red. T. Rachwał, T. Sławek, Katowice 1994, s. 22–23.

⁵⁴ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 513.

⁵⁵ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 116.

⁵⁶ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce...*, s. 596.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 577.

kategorii w jego filozofii jest wolność, rozumiana jako zdolność do samodzielnej podejmowania decyzji i odpowiedzialność za wszystkie popełnione czyny⁵⁸. Schiller uważa, że człowiek nie powinien znosić przemocy i że istnieją dwa sposoby na przeciwstawienie się jej: można to zrobić realnie (fizycznie) albo idealnie (poprzez wzniesienie się ponad naturę)⁵⁹, dlatego wyróżnił kulturę fizyczną oraz kulturę moralną. Ta druga czyni człowieka zdolnym do poddania się przemocy i w ten sposób zniszczenia jej⁶⁰. Z perspektywy idei wolności człowieka Schiller patrzy też na historię, która jest dla niego wzniosłym przedmiotem – z tego względu, że jest starciem się sił natury między sobą i z wolnością człowieka⁶¹.

Za Kantem i Burke'em Schiller rozróżnia piękno i wzniosłość oraz widzi we wzniosłości uczucie mieszane⁶². Według niego każdy człowiek posiada zdolność odczuwania wzniosłości, ale nie u każdego rozwija się ona tak samo – pomóc w tym rozwoju może sztuka. W sytuacji, kiedy prawdziwe nieszczęście zaskakuje człowieka i czyni go bezbronny, sztuczne nieszczęście patetyczności, które jest tylko urojone, powoduje, że uodparniamy się na nie. Kiedy człowiek nabierze wprawy, a miejsce nieszczęścia urojonego zajmie nieszczęście rzeczywiste, to potrafi on potraktować je jako sztuczne i „wznosząc się na najwyższy poziom człowieczeństwa – rzeczywiste cierpienie przemieni we wzniosłe wzruszenie”⁶³. Przed prawdziwym niebezpieczeństwem może uratować człowieka jego świadomość i poznanie, a „pomagają nam w tym patetyczne obrazy walczącej z losem ludzkości, niepowstrzymanej ucieczki szczęścia, oszukanej pewności, triumfującej niesprawiedliwości, upadającej niewinności, obrazy, których bogaty wybór pokazuje historia, a sztuka tragiczna, naśladowując historię, stawia przed naszymi oczami”⁶⁴.

Zdaniem Kingi Kaśkiewicz Schillera tak samo absorbowwała nauka historii jak sztuka, zwłaszcza tragedia. Były to dla niego dwie sztucznie wypracowane sfery ducha, dzięki którym mógł pojąć nieuchronność losu⁶⁵. Z tego względu historyk nie mógł zatrzymywać się na datach, zdarzeniach, ale powinien stworzyć z nich harmonijną i teleologicznie powiązaną całość⁶⁶. Zarówno sztuka, jak i dzieła historyczne mogą działać umoralniająco, ale nie przez głoszenie etycznych zasad, tylko przez przyzwyczajanie nas do obcowania z nieszczęśliwymi zdarzeniami⁶⁷.

⁵⁸ Zob. K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii...*, s. 191.

⁵⁹ F. Schiller, *O wzniosłości* [w:] *idem, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 174.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 175.

⁶¹ *Ibidem*, s. 187.

⁶² *Ibidem*, s. 178.

⁶³ *Ibidem*, s. 190.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii...*, s. 205.

⁶⁶ Kaśkiewicz pisze: „W ten sposób historia tworzy wyidealizowaną jednię i podobnie jak dramat opisuje zdarzenia ludzkie, tak abyśmy mogli zobaczyć tylko to, co w nich najogólniejsze i co może nauczyć nas radzić sobie z tym, czego zmienić nie można. Historia jest ważna dlatego, że ma wewnętrzną celowość, jej prawda kryje się bowiem nie w tym, co i kiedy się wydarzyło, ale w jaki sposób do tego czegoś doszło. Geniusz historyczny przedstawi zdarzenia w taki sposób, że – analogicznie do sztuki – istotne w nich będzie nie tylko to, jaka jest rzeczywistość, ale i jaka być ona powinna” (*ibidem*, s. 206).

⁶⁷ *Ibidem*, s. 207.

Dlatego jednym z najważniejszych środków sztuki dramatycznej jest sztucznie wywołane zjawisko wzniosłości. Oglądając spektakl, widz czuje się bezpiecznie, nie obawia się o życie, gdyż ma przed sobą tylko pozór rzeczywistości⁶⁸.

Aby działanie człowieka było wzniosłe, cierpienie nie może mieć wpływu na jego moralny stan. Działanie to musi wynikać z moralnego charakteru, np. kiedy z szacunku dla jakiegoś obowiązku człowiek decyduje się na działanie lub gdy ponosi moralną karę za niespełnienie obowiązku⁶⁹. W pierwszym przypadku człowiek pojawia się jako osoba wielka moralnie, w drugim jedynie jako przedmiot wielki pod względem estetycznym⁷⁰. Również czyn człowieka może być różnie oceniany – może nam się nie podobać, gdy oceniamy go pod względem moralnym, ale może być pociągający, gdy oceniamy go pod względem estetycznym⁷¹. Człowiek zły może wzbudzać w nas podziw pomieszany z lękiem, dlatego że w jego zachowaniu można dostrzec możliwość odzyskania całej godności człowieczeństwa jednym aktem woli⁷². Schiller koncentruje się przede wszystkim na ukazaniu niezależności wzniosłości od władz pożądania. Pozwala ona człowiekowi poczuć, że nie należy tylko do świata zmysłowego, ale również do duchowego.

Jedną z najważniejszych kwestii związanych ze wzniosłością jest problem przedstawienia. Szczególną rolę odgrywa on u Jacques'a Derrida i Jeana-François Lyotarda, zainteresowanych estetycznym wymiarem wzniosłości. Głównym pytaniem, jakie stawia sobie Derrida, a które wynika z rozważań Kanta, jest pytanie o to, w jaki sposób można przedstawić nieprzedstawialne. Derrida odwołuje się przy tym do dwóch rodzajów władz: ujmowania i scalania. Nieograniczony zasięg władzy ujmowania odpowiada idei rozumu, problem pojawia się w momencie scalania. Francuski filozof pisze, że należy znaleźć „miejsce pośrednie”, gdzie „ciało wzniosłe” jest dostatecznie odległe, aby mogły ujawnić się jego maksymalne rozmiary, i jednocześnie dostatecznie bliskie, aby można je było zobaczyć

⁶⁸ Walka może toczyć się nie tylko między istotą rozumną a potęgą natury, ale też może rozegrać się wewnątrz istoty ludzkiej, w zmaganiu się z jej zmysłową naturą. Jednak, jak pisze Schiller, „przedstawienie cierpienia – jako samego cierpienia – nigdy nie jest celem sztuki, jednakże jako środek służący jej celowi ma dla niej nadzwyczaj wielkie znaczenie. Ostatecznym celem sztuki jest przedstawienie świata nadzmysłowego, świat ten ukazuje w szczególności sztuka tragiczna, uzmysławiając nam w stanie afektu moralną niezależność od praw natury. Jedyne opór, jaki stawiamy potędze uczuć, pozwala poznać, że żyje w nas zasada wolności [...]. Istota zmysłowa musi cierpieć głęboko i mocno, jedynie patos może sprawić, że istota rozumna będzie w stanie ujawnić swą niezależność i ukazać się jako istota działająca” (F. Schiller, *O patetyczności* [w:] *idem, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka...*, s. 197).

⁶⁹ *Ibidem*, s. 217.

⁷⁰ „Przedmiotem wzniosłym, w ocenie jedynie estetycznej, jest już ten człowiek, który przez stan, w jakim się znajduje, ukazuje nam godność ludzkiego przeznaczenia, z tym że przyjmujemy, iż przeznaczenia tego nie mieliśmy faktycznie znaleźć w jego osobie” (*ibidem*, s. 217–218).

⁷¹ „Myślę np. o ofierze, jaką złożył z siebie Leonidas pod Termopilami. W ocenie moralnej czyn ten obrazuje wypełnienie prawa moralnego mimo cały sprzeciw instynktów; w ocenie estetycznej obrazuje on niezależność od wszelkiego przymusu instynktów, moralna zdolność. Czyn ten zadawała mój zmysł moralny (intelekt) i wprawia w zachwyt mój zmysł estetyczny (wyobraźnię)” (*ibidem*, s. 218).

⁷² Jak podkreśla Schiller: „W sądach estetycznych nie interesujemy się więc moralnością samą w sobie. Lecz jedynie wolnością, a moralność może spodobać się naszej wyobraźni o tyle tylko, o ile uwidacznia wolność” (*ibidem*, s. 228).

i „scalić”, tak aby nie zatraciło się w matematycznej nieokreśloności⁷³. Derrida podkreśla rolę, jaką odgrywa w tym dystans, ponieważ to, co wywołuje wzniosłość, powinno znajdować się w odpowiedniej od nas odległości. Zdaniem Marka Wilczyńskiego Derrida dopowiada do rozważań Kanta postmodernistyczne konsekwencje, w ten sposób, że nieadekwatność przedstawienia zostaje przedstawiona właśnie jako nieadekwatność⁷⁴. To twierdzenie Derridy staje się bardziej przejrzyste na gruncie analizy prac Lyotarda.

Dla Lyotarda *sublime* stanowiło podstawową kategorię w rozważaniach nad postmodernizmem. Wzniosłość była dla niego synonimem niewyraźnego, natomiast uczucie wzniosłości było jednocześnie jego odczuciem. Według Lyotarda wzniosłość pojawia się w chwili, gdy posiadając pewną ideę, nie potrafimy podać jej przykładu⁷⁵. Jest to relacja między tym, co pomyślane, a tym, co przedstawione, w dwóch tonacjach: melancholijnej i innowacyjnej. To rozróżnienie ma służyć uchwyceniu podobieństwa i różnicy między modernizmem a postmodernizmem. Modernizm, zdaniem francuskiego filozofa, chciał przedstawić fakt, że istnieje coś nieprzedstawialnego, dlatego też przeciwstawia on estetykę modernistyczną estetyce postmodernistycznej⁷⁶. Dla modernistycznej estetyki wzniosłości charakterystyczna była nostalgia, natomiast postmodernizm stara się wyjść poza nią. Wilczyński uważa, że moderniści, tak jak romantycy, kontynuowali tradycyjne odczytanie pism Kanta, które charakteryzowało przekonanie o daremności prób przedstawienia wzniosłości w dziele. Natomiast postmodernizm przystąpił do rewizji tych poglądów⁷⁷. Szansą na to miała być rezygnacja z uniwersalności (rezygnacja z wielkich narracji).

Lyotard w przedstawieniu nieprzedstawialnego wyróżnia – jak wspomniano powyżej – dwie tonacje: nostalgiczną i innowacyjną. Dla obu tonacji charakterystyczna jest intertekstualność, którą nazywa aluzyjnością⁷⁸. Aluzja jest, jego zdaniem, podstawowym środkiem wyrazu dla estetyki wzniosłości. Pluciennik pisze, że u Lyotarda mamy do czynienia z tworzeniem aluzji do nieprzedstawialnego poprzez widzialne przedstawienie⁷⁹. Francuski filozof używa określenia

⁷³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 139–172.

⁷⁴ M. Wilczyński, *Postmodernistyczna wzniosłość...*, s. 173.

⁷⁵ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 55–56.

⁷⁶ Lyotard pisze: „Estetyka modernistyczna jest estetyką wzniosłości, aczkolwiek pełną nostalgii; pozwala ona bowiem czynić aluzję do nieprzedstawianego jedynie pod postacią nieobecnej treści, podczas gdy forma, dzięki jej rozpoznawalnej spoistości, w dalszym ciągu prowadzi czytelnika lub widza ku przyjemności bądź pocieszeniu. Odczucia te nie tworzą jednak prawdziwego odczucia wzniosłości, które jest wewnętrzną kombinacją przyjemności i bólu: przyjemności z tego, że rozum wyprzedza wszelkie przedstawienie, bólu z powodu nieprzystawalności wyobraźni i zmysłów do pojęcia. Postmodernistyczne więc będzie to, co w modernistycznym przedstawieniu odsyła do nieprzedstawianego; to, co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak, umożliwiając wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawiń nie po to, by się nimi delektować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawianego” (*ibidem*, s. 60).

⁷⁷ M. Wilczyński, *Postmodernistyczna wzniosłość...*, s. 179.

⁷⁸ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 150–151.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 139.

„negatywne przedstawienie”⁸⁰, w którym chodzi o bezsilność wyobraźni w próbie przedstawienia tego, co nie może być przedstawione.

Rozważania Lyotarda na temat wzniosłości wiążą się z przedstawieniem rewolucji francuskiej u Burke’a i Kanta. Odwołuje się on do rozważań Kanta o wzniosłości w historii zawartych w *Sporze fakultetów*. Kant pisze tam o postępie ludzkości w odniesieniu do przebiegu i następstw rewolucji francuskiej (chodzi tutaj o terror jakobiński). Według Kanta entuzjazm, jaki towarzyszył rewolucji, jest potwierdzeniem, że istnieje stały postęp ludzkości. Marek Kwiek zauważa, że rewolucja była dla Kanta „wydarzeniem o walorze znaku”⁸¹. Dlatego Lyotard stosuje pojęcie wzniosłości naturalnej do historii. Uważa, że entuzjazm jest krańcową formą wzniosłego uczucia. Kant sądził, że aby orzec o postępie rodzaju ludzkiego, należy stwierdzić najpierw, że istnieje przyczyna takiego postępu i wskazać na wydarzenie, które ukazuje działanie tej przyczyny. To wydarzenie będzie z kolei znakiem istnienia tej przyczyny. Jak podkreśla Kwiek, „znakami historii” dla Kanta były nie wielkie wydarzenia, tj. katastrofy, upadki imperiów, ale myśli i uczucia przebiegające przez rewolucyjnych obserwatorów – widzów⁸². Entuzjazm, jaki wywołuje wojna⁸³, rewolucja i wszelkie wstrząsy historyczne, jest wzniosły estetycznie, nie zaś etycznie⁸⁴. „Znaki historii” to dla Lyotarda m.in. Oświęcim, Budapeszt 1956 oraz Maj 1968, które nazywa inaczej „znakami osłabienia” moderny. Są to znaki, które jego zdaniem wskazują na postęp i odnajduje je w uczuciu wzniosłości, jakie towarzyszy „przepaściom” powstającym wraz z kolejnymi historycznymi zdarzeniami, odbierającymi nam zaufanie do pewnych metanarracji – jednocześnie otwierając przed nami te przepaście i stawiając nas w ich obliczu⁸⁵.

Ciekawą koncepcję wzniosłości buduje współczesny słoweński filozof Slavoj Žižek. Sięga w niej do rozważań Zygmunta Freuda nad „niesamowitym” i do teorii Jacques’a Lacana. Žižek rozróżnia „rzeczywistość”, która jest tylko „rzeczywistością symboliczną”, oraz „realne”, które utożsamia np. z traumą, ale też z niemożliwą do spełnienia absolutną rozkoszą⁸⁶. Wzniosły przedmiot to taki,

⁸⁰ J.F. Lyotard, *Lessons on the Analytic Sublime*, Stanford 1994, s. 152.

⁸¹ M. Kwiek, *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994, s. 168.

⁸² *Ibidem*, s. 170.

⁸³ „Nawet wojna, jeśli prowadzona jest z zachowaniem porządku i z poszanowaniem praw obywatelskich, ma w sobie coś wzniosłego, przy czym czyni ona charakter narodu, który wie dzie ją w ten sposób, tym wzniolejszym, im liczniejsze były niebezpieczeństwa, na jakie był narażony i wśród których zdołał mężnie przetrwać” (I. Kant, *Krytyka władzy...*, s. 161).

⁸⁴ J.F. Lyotard, *The Sign of History* [w:] *idem, The Differend: Phrases in Dispute*, Minnesota 1988, s. 151–165. Kwiek pisze, że według Lyotarda „tak jak rewolucji francuskiej towarzyszył (Kantowski) wzniosły entuzjazm jej obserwatorów, tak dzisiejszym zdarzeniom historycznym towarzyszyć ma nowy typ wzniosłości” (M. Kwiek, *Rorty i Lyotard...*, s. 169).

⁸⁵ Jak pisze Kwiek, Lyotard uważa, że „postęp niewątpliwie istnieje, a jego znakiem jest owo uczucie wzniosłości rodzące się w obliczu rozpadu metanarracji. Albowiem skoro odczuwamy miast paraliżującego strachu i obojętności melancholii raczej wzniosłość, wedle Lyotarda oznacza to, iż nasza kultura niejako podniosła się na wyższy – lepszy? – poziom rozumienia i odczuwania świata” (*ibidem*, s. 175–176).

⁸⁶ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Warszawa 2001, s. 205. Paweł Lipszyc zauważa: „Realne ma charakter głęboko paradoksalny: jeżeli uznamy, że istnienie oznacza »istnienie w symbolicznej rzeczywistości« – realne nie istnieje, jest po prostu dziurą w rzeczywistości; jeżeli natomiast przyjmujemy, iż symboliczna rzeczywistość jest uludą – realne okaże się jedynym,

na który patrzymy „z ukosa”⁸⁷, który jest możliwy do zaobserwowania jedynie dla spojrzenia zniekształconego. Zdaniem Žižka obiekt to przyczyna pragnienia, jest uchwytany jedynie dla spojrzenia zniekształconego: „Obiekt »a« zawsze, z definicji jest postrzegany w sposób zniekształcony, ponieważ poza tym zniekształceniem, »sam w sobie« nie istnieje, jako że jest tylko i wyłącznie ucieleśnieniem, materializacją samego zniekształcenia, tego naddatkowego zamętu i niepokoju, jakie pragnienie wprowadza do tak zwanej »obiektywnej rzeczywistości«. Obiekt »a« jest w »obiektywnym« sensie niczym, dopiero postrzegany w pewnej perspektywie przybiera kształt »czegoś«”⁸⁸.

Zgodnie z powyższym można stwierdzić, że wzniosłość w odniesieniu do historii nie jest cechą samej przeszłości, dlatego może ujawnić się tylko w narracji⁸⁹. Zależna jest od umieszczenia opisywanego zdarzenia w odpowiednim miejscu (efekt usytuowania). Nawiązując do Žižka, przyczyną wzniosłości obiektu jest miejsce jego usytuowania, a więc miejsce niemożliwej do osiągnięcia upragnionej rozkoszy. Można powiedzieć, że już samo usytuowanie wydarzeń czy postaci w przeszłości czyni je wzniosłymi. Powoduje, że opis jest wzniosły, ponieważ znajduje się w miejscu tak naprawdę niemożliwym do osiągnięcia. Niewyraźność oznacza tu niedostępność przeszłości – jako kiedyś obiektywnie istniejącej, a jednocześnie teraz niematerialnej. Przeszłość jako obiekt wzniosłości musi być „zniekształcona”, ponieważ poza tym nie istnieje sama w sobie. Sama przeszłość jest obiektywnie niczym, dopiero np. w narracji przybiera kształt czegoś (wzniosłego).

Lytard oddzielił wzniosłość modernistyczną od postmodernistycznej. Również dla Žižka różnica między modernizmem i postmodernizmem wiąże się z pojęciem wzniosłości. Jak zauważa Paweł Lipszyc, to, co wzniosłe, nie jest dla słoweńskiego filozofa tym, co wskazuje na jakąś transcendentną ideę (rzecz-samą-w-sobie), ale jest to obiekt, który zastępuje puste miejsce rzeczy jako próżni⁹⁰. Wzniosłość postmodernistyczna nie odsyła pośrednio, tak jak wzniosłość modernistyczna, do jakiejś nieobecnej, nieprzedstawialnej rzeczy. Dlatego też wzniosłość w historiografii klasycznej będzie związana z lytardowską wzniosłością modernistyczną. To właśnie w takiej historiografii najwyraźniej dostrzegalne jest to, o czym pisał polski metodolog Jerzy Topolski – że przeszłość widzimy w jej ogólnych konturach. Historiografia modernistyczna (historyzm) sytuuje się na zewnątrz podmiotu swych badań i tym samym nie jest w stanie dotrzeć do jednostkowych doświadczeń. Postawa obiektywnego badacza zakłada dystans wobec opisywanych zjawisk, chce ukryć jego uwikłanie etyczne. Cechą postmodernizmu

co istnieje naprawdę. Nie można tu jednak mówić o żadnym porządku noumenalnym kryjącym się poza zasłoną rzeczywistości: paradoks polega na tym, że chociaż rzeczywistość symboliczna ma charakter fenomenu, w pewnym sensie to, co realne istnieje tylko względem siatki symbolicznej” (P. Lipszyc, *Wzniosłość i popkultura*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 3, s. 92).

⁸⁷ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2005, s. 26.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁸⁹ Na poziomie narracji dostrzegalna jest wzniosłość dynamiczna, odczuwalna w obliczu potęgi (tj. opisy wojny, potęgi wroga).

⁹⁰ P. Lipszyc, *Wzniosłość i popkultura...*, s. 95. Žižek pisze: „Tym, co obiekt maskuje, symuluje swoją bezwładną fascynującą obecnością, nie jest jakaś inna pozytywność, ale jego własne miejsce, próżnia, brak, który wypełnia on swoją obecnością – brak w Innym” (S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii...*, s. 230).

(według Lyotarda) było wyzwolenie się od całości, od nostalgii za obecnością, dlatego też w pisarstwie, np. mikrohistorycznym, wzniosłość dotyczyć będzie fragmentu.

*

Tak szerokie rozumienie wzniosłości jest trudne do wykorzystania w analizie pisarstwa historycznego, dlatego zasadne wydaje się nie tyle sformułowanie definicji, ile wskazanie na różne wymiary jej funkcjonowania. W tym celu należy wziąć pod uwagę zarówno językowe aspekty wzniosłości, jak też związaną z nią całą refleksję filozoficzno-estetyczną.

Na gruncie historii wzniosłość jest nieodłącznie związana z pytaniem: w jaki sposób przekazać odbiorcy niezwykłość tematu? Jerzy Topolski, jeden z pierwszych polskich badaczy, który zajął się zagadnieniem wzniosłości w historii, uważał, że kategoria ta pomaga zrozumieć stosunek ludzi do przeszłości, który polega na odczuwaniu do niej czegoś innego niż do teraźniejszości⁹¹. Wyróżnił przy tym dwa rodzaje wzniosłości (dotyczącej ludzi w ogóle, nie tylko historyków): 1) uniwersalną (naturalną), dotyczącą całej historii, 2) ideologiczną (skonkretyzowaną), odnoszącą się do określonych zdarzeń, procesów i osób. W innym podziale wskazał na wzniosłość: ontologiczną, traktowaną jako stan emocjonalny historyka wywołany przez dzieje, oraz retoryczną, którą wytwarza historyk i jego narracja. Historyk patrzy na dzieje z bezpiecznego dystansu, który wytwarza *sublime*⁹². Kategoria wzniosłości jest dla niego jednym z tzw. mitów fundamentalnych, czyli pewnych, utrwalonych sposobów pojmowania i odczuwania przeszłości⁹³. Dlatego też, w moim przekonaniu, refleksja nad tak rozumianą wzniosłością prowadzi do rozumienia historiografii jako zapisu doświadczenia świata. Wzniosłość jako kategoria analizy pozwala pokazać, że historycy w różny sposób doświadczają tych samych wydarzeń, a różnice widoczne są na poziomie tworzonych przez nich obrazów przeszłości.

Wzniosłość w historii jest nieodłącznie związana z problemem przedstawienia (reprezentacji)⁹⁴. Jak zauważa Grzegorz Dziamski, poczucie wzniosłości rodzi się z konfliktu dwóch władz: władzy rozumienia i władzy przedstawiania⁹⁵. Jedną z interesujących prób poradzenia sobie z kryzysem reprezentacji jest proponowana przez Franka Ankersmita, kontrowersyjna, według wielu badaczy⁹⁶, kategoria „wzniosłego doświadczenia historycznego”, za pomocą której holenderski metodolog zwraca się w kierunku przeżywania przeszłości na sposób este-

⁹¹ Jerzy Topolski pisał: „Przeszłość widzimy przede wszystkim w jej ogólnych konturach, pozbawioną codzienności i przyziemności” (J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 209).

⁹² *Ibidem*, s. 210–243. Topolski zwrócił też uwagę, że historycy bronią się przed uleganiem wzniosłości. Jednak, jak zauważa, „owo bronienie się przed wzniosłością, której w wielu narracjach nie widać, już samo wskazuje na tejsze wzniosłości obecność”. Jednym z najważniejszych zabiegów desublimacyjnych stosowanych przez historyków jest ironia.

⁹³ *Ibidem*, s. 250.

⁹⁴ Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

⁹⁵ G. Dziamski, *Przepracowanie nowoczesnej estetyki (Lyotard)* [w:] *idem, Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 149.

⁹⁶ Zob. E. Domańska, *Frank Ankersmit: From Narrative to Experience*, tłum. M. Zapędowska, „Rethinking History” 2009, t. 13, nr 2, s. 175–195.

tyczny⁹⁷. Ankersmit zastanawia się, w jaki sposób możemy zbliżyć się do przeszłości. I uważa, że pomoc w tym może kategoria doświadczenia historycznego, z którą wiąże się podstawowa trudność, jaką jest wyrażenie jej za pomocą języka. Historyczne doświadczenie powstaje wskutek podwójnego ruchu. Najpierw następuje moment utraty przeszłości (*the moment of lose*), ale w tej samej chwili przeszłość jest odzyskiwana, na skutek kolejnego przekroczenia bariery między przeszłością i teraźniejszością (*the moment of desire or of love*)⁹⁸. Przecięcie tej granicy to moment, który powoduje intensywne odczuwanie równocześnie przyjemności i bólu, a przez to staje się źródłem *sublime*⁹⁹.

Krzysztof Zamorski, nawiązując do teorii Ankersmita, umieścił kategorię wzniosłości na poziomie refleksji o dziejach, która odwołuje się do doświadczenia i jest formą pierwotnego odniesienia człowieka do przeszłości. Jego zdaniem jest ona jednym z najistotniejszych elementów krytyki tradycyjnej historii¹⁰⁰. Zwrócenie uwagi na to, że nie ma narracji historycznej wolnej od aspektu wzniosłości, pociągnęło za sobą szereg ważnych konsekwencji. Jedną z najważniejszych było podkreślenie klęski tradycyjnie pojmowanej naukowej historii oraz zwrócenie uwagi na to, że narracja historyczna ma więcej wspólnego z literaturą niż z naukami przyrodniczymi, co miało ogromne znaczenie w przypadku historiografii klasycznej. Podkreślono również nasz emocjonalny stosunek do przeszłości, „widząc w sublimacji kategorię estetyczną przełamującą epistemologiczne tradycje poznania przeszłości”¹⁰¹.

Z rozważaniami nad *sublime* łączy się zainteresowanie postmodernizmu stylistyką i retoryką narracji historycznej, która wpływa na emocje. W retoryce wzniosłości jest immanentnie wpisana perswazja, chodzi w niej przede wszystkim o przekonywanie i perswadowanie emocji. Jednak w odniesieniu do historiografii programowo scjentyistycznej wzniosłość jako kategoria estetyczna będzie spełniać nie tylko funkcję perswazyjną, ale zostanie przetworzona w kategorię epistemologiczną. Wzniosłość można z całą pewnością uznać za ważny element narracji historycznej. Konstrukcję prac historyków można śledzić pod kątem budowania wzniosłości, zarówno w poszczególnych scenach, jak i w całości. W historiografii, zwłaszcza tej programowo scjentyistycznej, wzniosłość zwykle nie jest celem samym w sobie, ale środkiem do celu; związana jest z wymową ideową prac. W tekstach można wskazać na rozmaite zabiegi budujące wzniosłość. Skonstruowany przez historyków obraz przeszłości oparty jest na wzniosłości, ale w połączeniu z określoną wizją rzeczywistości i koncepcją człowieka. Dlatego też w rozważaniach nad tą kategorią należy uwzględnić sposób jej doświadczania oraz to, jak wpływa na niego kulturowe uwikłanie historyka. Należy badać

⁹⁷ Znaczenie narracji i estetyczny wymiar pisarstwa historycznego spowodowało, że wielu badaczy zwróciło uwagę na problem „przeżywania” przeszłości na sposób estetyczny (T. Pękała, *Estetyczne doświadczenie przeszłości [w:] Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008, s. 150–169).

⁹⁸ F.R. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford 2005, s. 9.

⁹⁹ E. Domańska, *Frank Ankersmit: From Narrative to Experience...*, s. 182.

¹⁰⁰ K. Zamorski, *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii przeszłości*, Kraków 2008, s. 110.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 110.

zarówno aspekt retoryczny narracji, jak i sięgać głębiej, aby odkryć światopogląd historyka.

Tekst historyczny jest „reprezentacją” przeszłości w tym sensie, że ponieważ jest ona nieobecna, potrzebny jest substytut, który ją „uobecni”¹⁰². Z tym zagadnieniem łączy się problem przełożenia doświadczenia przeszłości na język, a tym samym uczynienia jej sensowną, ponieważ, jak zauważył Hayden White, przeszłość sama w sobie nie ma znaczenia, a wydarzenia historyczne same z siebie nie układają się w opowieść. Dlatego też narracja historyczna jest według niego werbalnym artefaktem przeszłości, a opowiadanie historyczne traktuje jako rozbudowaną metaforę¹⁰³. Dzieło historyczne powinno być zatem rozumiane jako struktura symboliczna, która „upodabnia” opisywane wydarzenia do jakiejś formy literackiej. White pisze, że metafora „nie obrazuje przedmiotu, do którego się odnosi, a jedynie niesie wskazówki dotyczące zespołu wyobrażeń z tym przedmiotem związanych”¹⁰⁴. Poprzez opis jakiegoś zespołu zdarzeń historyk nadaje im sens symboliczny. Z kolei Jan Pomorski zwraca uwagę, że zgodnie z założeniami konstruktywizmu, narracja historyczna „nie odzwierciedla rzeczy, do której się odnosi, lecz wywołuje w umyśle wyobrażenie tych rzeczy”¹⁰⁵, z czego wynika, że refleksja nad przeszłością jest w konsekwencji badaniem języka.

W przyjętej perspektywie język postrzegany jest nie tylko jako narzędzie komunikacji i opisu, ale filtr, który nie jest neutralny w procesie poznawczym. Język jest zatem narzędziem, które narzuca określony obraz dziejów. Za jego pomocą historyk nie tylko opisuje zdarzenia, lecz także je współtworzy. Język determinuje działania wobec tekstu, ale też działania ludzi wobec przeszłości. Mirosława Marody zauważa, że język, jakim się posługujemy, wpływa na sposób widzenia świata i w konsekwencji na działania wobec tego świata, ale też ogranicza lub w określony sposób ukierunkowuje zarówno widzenie rzeczywistości, jak i działania wobec tej rzeczywistości¹⁰⁶. Język jest narzędziem narzucania sensów, interpretacji, ale też narzędziem perswazji, w związku z czym odgrywa ważną rolę w tworzeniu pożądanego obrazu świata (przeszłości)¹⁰⁷. Dlatego problem odbioru dzieła jest związany z retoryką¹⁰⁸ wzniosłości. Chodzi o uprawdopodobnienie i uwiarygodnienie przekazu, przekonanie do „prawdziwości” czy też sensowności reprezentacji. Jarosław Pluciennik, odnosząc się do retoryki dzieła literackiego, pisze: „Retoryka wzniosłości jest sztuką używania języka w celach perswazji emocjonalnej zawężonej do ewokowania emocji związanych z doświadczeniem

¹⁰² Zob. F.R. Ankersmit, *Pochwała subiektywności* [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 62–63.

¹⁰³ Zdaniem White’a „opowieść historyczna nie obrazuje przedmiotu opisu, lecz przywołuje go na myśl, tak jak czyni to metafora” (H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki* [w:] *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 94).

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 95.

¹⁰⁵ J. Pomorski, *Czy scjentyzm w historiografii końca XX wieku jest całkiem passe?*, „Historyka” 2000, nr 30, s. 23.

¹⁰⁶ M. Marody, *Technologie intelektu*, Warszawa 1987, s. 235.

¹⁰⁷ Por. M. Woźniak, *Doświadczenie historii. Kulturowy i społeczny wymiar mitu rewolucji*, Lublin 2003, s. 154.

¹⁰⁸ Retoryka jest rozumiana jako sztuka perswazji lub jako sztuka używania języka do celów perswazji, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 472–473.

wzniosłości. Jest także zbiorem środków językowych służących temu celowi. Elementem retoryki wzniosłości można nazwać także model języka i komunikacji tkwiący *implicite* we wzniosłości i w jej komunikowaniu¹⁰⁹. Chodzi tu o retorykę, która wywołuje różnego rodzaju emocje i prowadzi do zmiany nastawienia emocjonalnego.

Istnieje ogromna liczba chwytów retorycznych¹¹⁰, jednak nie wszystkie są stosowane w retoryce wzniosłości. Figury wzniosłości nie gwarantują wzniosłości i nie zawsze emocje, które generują, związane są ze wzniosłością¹¹¹. Moim zdaniem szczególną uwagę należy poświęcić metaforze, która może być traktowana jako pojęcie retoryczne, kategoria poetyki, ale może być też rozumiana jako swego rodzaju kategoria epistemologiczna. Współczesne ujęcia metafory przedstawiają ją nie tylko jako figurę retoryczną, ale też jako pewną kategorię niosącą sensy poznawcze.

Klasyczna definicja metafory ujmuje ją jako rodzaj analogii, służącej do porównywania dwóch zjawisk i szukania podobieństw relacji, w jakich one funkcjonują¹¹². Maria Mayenowa zwraca uwagę, że metafora w teorii Arystotelesa zakłada dwa wyrażenia: to, które zostało ujawnione, i to, które należy odgadnąć, a w rezultacie zrozumieć wyrażenie przenośne i wzbogacić swoją wiedzę¹¹³. Jak zauważa Wiktor Werner, metafora w klasycznym rozumieniu jest zjawiskiem opisywania świata już pomyślanego i zaobserwowanego, ale jeszcze niewypowiedzianego¹¹⁴. Taki sposób rozumienia metafory charakterystyczny był dla filozofii empirycznej XVII i XVIII w., która, odwołując się do nauk przyrodniczych, zakładała możliwość opisywania świata z pominięciem elementów metaforycznych.

Dla dwudziestowiecznego myślenia o metaforze charakterystyczny jest jej antyretoryczny wymiar. Taki charakter miało rozumienie metafory w teorii Ivora Richardsa, który patrzył na nią w perspektywie języka poetyckiego jako jednego z języków funkcjonalnych¹¹⁵. Do stanowiska Richardsa nawiązał Max Black, który sformułował interakcyjną teorię metafory. W wypowiedzi metaforycznej wyróżnił „przedmiot główny” i „przedmiot pomocniczy”. Znaczenie wyrażenia metaforycznego jest według niego wynikiem interakcji tych dwóch tematów. Zgodnie z interakcyjną teorią metafory, funkcjonuje ona w ten sposób, że na przedmiot główny nakłada system implikacji skojarzeniowych typowych dla przedmiotu pomocniczego. Metafora w teorii Blacka będzie zatem selekcionowała, wyciszała i uwypuklała cechy przedmiotu głównego, przystosowując do niego wypowiedzi odnoszące się do przedmiotu pomocniczego¹¹⁶.

¹⁰⁹ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 169–170.

¹¹⁰ Zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, oprac. i tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

¹¹¹ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 186.

¹¹² Arystoteles pisał, że „metafora (przenośnia) polega na przeniesieniu na imię obcego znaczenia, na rodzaj z gatunku, na gatunek z rodzaju, na jeden gatunek z drugiego, lub na przeniesieniu na podstawie jednej z proporcji” (Arystoteles, *Poetyka* [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, oprac. i tłum. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 44).

¹¹³ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000, s. 214.

¹¹⁴ W. Werner, *Poznawcza rola metafory w polskim dyskursie historyczno-politycznym po 1989 roku* [w:] *Pamięć i polityka historyczna...*, s. 91.

¹¹⁵ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, s. 222–223.

¹¹⁶ M. Black, *Metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 62, z. 3, s. 232.

Konsekwencją badań nad językiem w XX w. było pojmowanie metafory jako „fundamentu», to znaczy nie elementu języka modyfikującego wcześniejszy, nie-metaforyczny opis świata, ale elementu komunikacji symbolicznej, umożliwiającego samo pomyślenie świata¹¹⁷. Zdaniem Paula Ricoeura, jednego z głównych przedstawicieli hermeneutyki, modyfikacja teorii metafory w stosunku do jej rozumienia w retoryce starożytnej polega na przeniesieniu jej problemu z poziomu semantyki słowa na poziom semantyki zdania¹¹⁸. Dlatego też nie powinno się mówić o metaforycznym użyciu słowa, ale o wyrażeniu metaforycznym. Metafora jest wynikiem napięcia między dwoma terminami w wyrażeniu metaforycznym¹¹⁹. Zdaniem francuskiego filozofa metafory są nieprzekładalne, nie są też wyłącznie ozdobą stylistyczną, ale mówią nam coś nowego o rzeczywistości¹²⁰. Ricoeur zwraca też uwagę na „obumieranie” metafor, co powoduje wrażenie nieobecności metafory. Gdy metafora staje się oczywistością, przestaje pobudzać do interpretacji świata, wtedy buduje jego językowy obraz, czyli dyskurs. Ricoeur, tak jak White, uważa, że narracja historyczna jest metaforyczna. W związku z tym, jak zauważa Ewa Domańska, chodzi o znalezienie metafory, która leży u podstaw modelu rzeczywistości zakładanego przez historyka. Skoro tekst historyczny jest tekstem metaforycznym, to sensu i prawdy opisywanych zdarzeń należy szukać w jego strukturze metaforycznej¹²¹.

Zdaniem Domańskiej metafora jest formą przedstawienia symbolicznego, którą posługuje się mit, rozumiany jako pewien paradygmat badawczy. Jest ona elementem mitu i środkiem jego uzewnętrzniania. Zatem metafora jest jednym z narzędzi, którymi posługuje się historyk, budując narracje i własny obraz przeszłości¹²². Metafora może być rozumiana jako „figura mowy” i „figura myśli”. Jako „figura mowy” jest związana z językiem poetyckim, ze stylem pisarstwa i jest rozumiana jako figura retoryczna. Funkcjonuje ona w zdaniach i obrazach historycznych. Takie metafory służą ukazywaniu sprawności językowej autora, jego umiejętności obrazowania i opisywania faktów, a przede wszystkim „mają stworzyć swoisty łącznik między autorem i odbiorcą, pomagający w przedstawieniu wyobrażenia przedstawianych zdarzeń. Mają »zmaterializować« je w świadomości czytelnika, powodując zrozumienie tekstu”¹²³. Domańska wyróżnia też meta-

¹¹⁷ W. Werner, *Poznawcza rola metafory w polskim dyskursie...*, s. 93. Jak zauważa Werner, nie istnieje uniwersalny język, ale każdy język naturalny wywodzi się od „partykularnego i historycznie ukształtowanego sposobu translacji doświadczeń afektywno-egzystencjalnych na formy komunikacji symbolicznej” (s. 94). Ta translacja ma charakter metaforyczny, co oznacza, że metafora jest językiem samym w sobie.

¹¹⁸ P. Ricoeur, *Metafora i symbol* [w:] *idem, Język, tekst, interpretacja*, oprac. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 126.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 130. Ricoeur traktuje metaforę jako kryterium wartości poznawczej utworów literackich, przy czym zauważa, że w dziełach literackich w odróżnieniu od naukowych mamy do czynienia z nadwyżką znaczenia. Relacja między znaczeniem dosłownym i przenośnym w metaforze jest relacją wewnętrzną, tj. mieszczącą się w ramach całościowego sensu językowego metafory.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 133.

¹²¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 2010, s. 211–213.

¹²² E. Domańska, *Metafora – mit – mimesis*, „Historyka” 1992, nr 22, s. 35–37; Domańska zakłada trójczłonową strukturę pisarstwa historycznego: mimesis (naśladownictwo przeszłej rzeczywistości), mit (jako element i paradygmat badawczy funkcjonujący w świadomości historyka) i metafora (przez którą artykułuje się mit).

¹²³ *Ibidem*, s. 38.

fory teoretyczne („figury myśli”), abstrakcyjne, o dużym stopniu ogólności, które mogą się uzewnętrzniać przez metafory poetyckie. Wśród tych metafor wyróżnia metafory: opisujące (opisują pewne wyobrażenia, obiektywizując je w pojęciach, stanowią przejście do właściwych metafor teoretycznych); heurystyczne (pomagają zrozumieć, w jaki sposób historycy pojmują przeszłość przez odwołanie się do tego, jak wyjaśniają to, o czym wiedzą, że się zdarzyło); poznawcze (współtworzą strukturę interpretacyjną historii). Metaforę poznawczą i heurystyczną można odnieść do konstruktów, które organizują sposób myślenia historyka¹²⁴. Zrozumienie tekstu będzie polegało wówczas na zdekodowaniu metafor, którymi posłużył się historyk.

W tym miejscu należy odwołać się do koncepcji mitu fundamentalnego (w ujęciu Jerzego Topolskiego), która, jak zauważa Marek Woźniak, jest zbieżna z zaproponowaną przez Wojciecha Wrzosa kategorią metafory historiograficznej i z koncepcją metafor historycznych Rafała Stobieckiego. Wrzosek, pisząc o imputacji kulturowej i roli metafor historiograficznych, zauważa, że spośród tworzących wizję świata i człowieka, te są imputowane dziedzinie badanej, które najgłębiej wiążą się z podstawowymi metaforami kultury, a w szczególności nauki, strony badającej¹²⁵. Zatem każde myślowe ujęcie świata, ponieważ podejmowane jest w obrębie kultury, staje się dla niego swoistą metaforą. Dlatego też, według Wrzosa, „celem epistemologii historii byłoby poszukiwanie, odkrywanie i wyjaśnianie genezy i roli metafor tworzących bazę interpretacyjną nauki historycznej, a więc także rekonstruowanie i interpretowanie genezy i funkcji metafor historiograficznych konstytuujących wizję świata i człowieka – fundament myślowy pisarstwa historycznego”¹²⁶. Jak podkreśla, analizując metaforę rewolucji, metafory dominujące w kulturze narzucają określone rozpoznanie świata, stając się swego rodzaju modelami heurystycznymi¹²⁷. Natomiast Stobiecki patrzy na bolszewicką filozofię dziejów przez pryzmat fundujących ją metafor. W związku z tym wyróżnia dwa rodzaje metafor o różnym stopniu ogólności: metafory uniwersalne i metafory operacyjne. Pod pojęciem makrometafory rozumie „fundamentalną dla analizowanej historiozofii kategorię, wyznaczającą najbardziej ogólne ramy myślenia o świecie, uzasadniającą jego historyczny wizerunek”¹²⁸. Z niej wyprowadza metafory operacyjne, które dotyczą procesu „stawiania się historii” i „sprawców przemian”, czyli aktorów dziejów (są to metafory: rewolucji, partii, wodza i wroga)¹²⁹. Można więc stwierdzić, że tkwiąca w myśleniu metafora wzniosłości tworzy różne kategorie, w świetle których dokonuje się interpretacji.

Nieodłącznym problemem towarzyszącym podejmowanym próbom rozpoznania kategorii wzniosłości w tekstach historycznych są przenikające się dwa poziomy, na których wzniosłość funkcjonuje. Dlatego też wydaje się uzasadnione

¹²⁴ *Ibidem*, s. 39–40.

¹²⁵ W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995, s. 24.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 36–37.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 44.

¹²⁸ R. Stobiecki, *Bolszewizm a historia. Próba rekonstrukcji bolszewickiej filozofii dziejów*, Łódź 1998, s. 13.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 13.

wyróżnienie dwóch rodzajów wzniosłości: wzniosłości w tekście oraz wzniosłości tekstu¹³⁰. Pierwszy rodzaj to wzniosłość istniejąca/rozpoznana w rzeczywistości historycznej (chodzi tutaj m.in. o odpowiedź na pytanie, czy wydarzenia same z siebie są wzniosłe). Z kolei wzniosłość tekstu to wzniosłość stworzona przez historyka, funkcjonująca na poziomie językowo-artystycznym („styl wzniosły”). Wzniosłość funkcjonuje zarówno na poziomie tworzenia narracji historycznej, jak i na poziomie komunikatu. Dlatego wzniosłość tekstu jest związana szczególnie z kwestią odbioru dzieła i technikami perswazji. Wzniosłość obecna jest w mechanizmach analiz, ocen i próbie ujęcia dynamiki procesu historycznego¹³¹. W obu płaszczyznach funkcjonują metafory, które są środkiem poznania określonej rzeczywistości historycznej, ale też wpływają na myślenie o przeszłości. Są to metafory skonwencjonalizowane, które sterują interpretacją zjawisk. Pełnią funkcje komunikacyjne, poznawcze, ematywne oraz ekspresyjne. Funkcjonują zarówno na poziomie tworzenia narracji historycznej, jak i na poziomie komunikatu. W przypadku wzniosłości tekstu chodzi o potwierdzenie prawdziwości przekazywanych wizji przeszłości, dlatego też wzniosłość będzie związana szczególnie z zagadnieniem odbioru dzieła.

Jak zauważa Jarosław Pluciennik, determinantą każdej figury wzniosłości u Pseudo-Longinosa jest tendencja publiczności do wnioskowania ze skutków, w czym najważniejszą rolę odgrywa „współodczuwanie”, które pozwala postawić się na miejscu drugiego człowieka i pod wieloma względami odczuwać tak jak on. Uniesienie związane ze wzniosłością, powoduje zniewolenie słuchaczy, ich identyfikację z autorytarnym głosem. Prawdziwa wzniosłość jest zaraźliwa, ale też powtórzona w duszy odbiorcy, nie traci walorów oryginalności¹³². Pseudo-Longinos pisze: „Bo dusza nasza ma już taką naturę, że jakoś daje się unosić prawdziwej górności, i biorąc radosny rozpęd, napelnia się weselem i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała”¹³³. Kenneth Burke, odnosząc się do identyfikacji wbudowanej w strukturę formalną tekstów, pisze, że „władzy formy ulegamy więc nie na skutek sympatii niesionych przez nią treści, ale dzięki »uniwersalnemu« apelowi, który jest jej właściwością. Nasza akceptacja dopiero wtórnie przenosi

¹³⁰ Odwołuję się do rozważań Marka Woźniaka, który próbuje odtworzyć „wizję świata i człowieka” funkcjonującą w pracach dotyczących powojennej historii Polski, posiłkując się ustaleniami antropologa René Girarda, zawartymi w pracy *Kozioł ofiarny* (tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987). Woźniak pokazuje, jak historyk adaptuje w swojej narracji schemat funkcjonowania fenomenu kozła ofiarnego, w wyniku którego staje się on uniwersalnym schematem interpretacyjnym stosowanym w celu wyjaśnienia/opisu pewnej klasy zjawisk historycznych. Wyróżnia on dwa rodzaje tekstów: narracje, które odsłaniają wyraźny stan rzeczy, oraz prace, w których następuje kreowanie kozła ofiarnego w sytuacjach i w związku z postaciami, które z ofiarą nie miały nic wspólnego albo też stały za przemocą zrodzoną w wyniku zastosowania mechanizmu kozła ofiarnego. W związku z tym Woźniak wyróżnia kozła ofiarnego ujawnionego przez tekst (kozioł ofiarny w tekście) i kozła ofiarnego, którego sami musimy wykryć (kozioł ofiarny tekstu), (M. Woźniak, *Kulturowe przesłanki fenomenu kozła ofiarnego, czyli historyk między mitem a rzeczywistością*, „Res Historica” 2005, z. 19, s. 87–112).

¹³¹ W tym miejscu na myśl przychodzą słowa Pseudo-Longinosa, że środki, które służą osiągnięciu wzniosłości, odpowiadają temu, czym jest wzniosłość.

¹³² J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 181.

¹³³ Pseudo-Longinos, *O górności...*, s. 121.

się na związaną z tą formą sprawę¹³⁴. Aby proces identyfikacji został uruchomiony, mówca musi swoją wypowiedź uwiarygodnić. Musi przekonać odbiorcę, że przedmiot, który wywołuje w nim emocje, istniał naprawdę. Musi stworzyć iluzję obecności przedmiotu (reprezentacja historyczna to uobecnienie). Mówiący powinien podkreślać brak dystansu pomiędzy nim a przedmiotem, ponieważ retoryka wzniosłości jest retoryką obecności przedmiotu¹³⁵.

Można stwierdzić, że podobne zadanie stoi przed historykiem, który ma przekonać czytelnika o prawdziwości swojego obrazu przeszłości, głównie za pomocą zabiegów, które będą składały się na to, co Jerzy Topolski określił warstwą perswazyjną narracji historycznej. Na kształt tej warstwy wpływają nieartykułowane treści, składające się na wizję świata i człowieka reprezentowaną przez historyka, do której, poza mitami fundamentalnymi, językiem i wiedzą (faktograficzną i teoretyczną), należy system wartości historyka. Historyk w swojej narracji buduje system aksjologiczny, którego ośrodkiem jest jakiś ideał religijny, moralny, polityczny, oraz wskazuje, jak w danych warunkach kulturowych można ten ideał urzeczywistnić. Kieruje się często nie tylko swoim systemem wartości, ale bierze też pod uwagę wartości wyznawane przez potencjalnych odbiorców. Jednym ze środków rozumienia świata jest kategoryzacja¹³⁶, dlatego historyk wybiera i hierarchizuje opisywane informacje¹³⁷, często niejako zmuszając czytelnika do ich emocjonalnego odbioru.

Przeniesienie wzniosłości ze sfery estetyki (traktowanej transhistorycznie) w dziedzinę historiografii wynikało m.in. z dostrzeżenia retorycznego wymiaru dzieła historycznego, rozumianego jako konstrukcja, w którym odbija się sfera

¹³⁴ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tłum. K. Biskupski [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1988, s. 102.

¹³⁵ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 184.

¹³⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu...*, s. 171. Jolanta Maćkiewicz, pisząc o kategoryzacji, zauważa, że obejmuje ona dwie fazy: „W fazie wstępnej wyodrębnia się obiekt czy zjawisko z otoczenia, wydziela się zdarzenie z towarzyszącej mu sytuacji, wyrwa się przedmiot myśli z nieprzerwanego potoku myślowego. Tak wyróżniona rzecz zostaje poddana oglądowi w celu dostrzeżenia jej właściwości – nie wszystkich i niekoniecznie obiektywnie najważniejszych. Następnie przychodzi faza właściwa, to znaczy grupowanie tak wyizolowanych obiektów, zjawisk, zdarzeń. Grupowanie opiera się na porównywaniu, na poszukiwaniu podobieństw i różnic, przy czym (obiektywne czy subiektywne) podobieństwa są podkreślane, a różnice ignorowane” (J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata* [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990, s. 48). Kategoryzacja na poziomie pojęciowym związana jest z problemem relacji: myślenie (język) – rzeczywistość. Mirosława Marody pisze: „Nie odkrywamy sposobów, na jakie zdarzenia i obiekty są pogrupowane, lecz wynajdujemy sposoby ich grupowania. Oczywiście, własności stanowiące podstawy wyodrębnionych kategorii zawarte są w naturze kategoryzowanych zdarzeń i obiektów, lecz biorąc pod uwagę zdolności różnicowania, jakie ma człowiek, własności tych jest nieskończenie wiele, tym samym jest nieskończenie wiele sposobów, na jakie dany wycinek rzeczywistości mógłby zostać skategoryzowany” (M. Marody, *Technologie intelektu...*, s. 29).

¹³⁷ Jak zauważa Jan Pomorski, kwestia doniosłości dziejowej wydarzenia historycznego związana jest z problemem wartościowania. Wartościowanie wydarzeń historycznych można analizować w aspekcie subiektywno-podmiotowym, kiedy pytamy o struktury motywacyjne, którymi kierował się historyk, uznając, że jakieś wydarzenie ma większą doniosłość niż inne, oraz w aspekcie obiektywno-podmiotowym, gdzie chodzi o realnie istniejące zróżnicowanie wydarzeń ze względu na ich rolę w procesie dziejowym (J. Pomorski, *Problem doniosłości dziejowej wydarzenia historycznego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin–Polonia” 1978–1979, Sectio F, t. 33–34, s. 151).

moralnego doświadczenia człowieka. Retoryka, rozumiana jako sposób konstrukcji tekstu, która jest jednocześnie konstrukcją rzeczywistości, odgrywa ważną rolę w pisarstwie historycznym. Formuluje postawy w stosunku do przeszłości; uświadamia, że perspektywa historyczna jest zmienna, co powoduje, że wzniosłość przeniesiona w sferę historiografii staje się sprawą optyki historycznej.

Iwona Kościeszka (ur. 1983) – doktorantka w Instytucie Historii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zajmuje się historią historiografii polskiej XIX i XX w. oraz metodologią historii. Autorka m.in. artykułów: *Czyn jako wyznacznik wielkości bohatera. O neoromantycznych ideałach polskiej historiografii* (2008), *Historyk niekonwencjonalny? O nowym sposobie pisania historii* (2008), *Czy polski historyk przełomu XIX i XX wieku mógł być pozytywistą? O przypadku Władysława Smoleńskiego* (2010).

Sublime (in) history. The sublime as a tool and object of research

The relation between a historian and the past can be described in terms of nostalgia and searching, therefore the Sublime in history is connected with the longing for a presence that evokes fascination and fear at the same time. When analysing historical writing, one ought to take into account both the linguistic aspects of the sublime and the related philosophical and aesthetical reflection. As a result, this category, referred to as one of the so-called fundamental myths (after Jerzy Topolski), might lead to using this reflection on the sublime to better understand historiography as a record of experiencing the world. As an analysis category, it allows for showing that historians can experience the same events in various ways, and the differences are visible at the level of creating images of the past.

The Sublime category is a form of the initial referencing of humans to the past, but it also one of the most important elements of criticism of traditional history. The ruminations on the sublime are connected with the interest of postmodernists in the style and rhetoric of historical narration that influences emotions. The rhetoric of the sublime is an immanent element of persuasion. It is mainly about convincing and persuading emotions. As a result, it is a significant element of historical narration. Transferring the sublime from the aesthetics dimension (which we perceive trans-historically) to the area of historiography resulted from, among others, noticing the rhetoric dimension of a historical work understood as a construction in which the dimension of human moral experiences is reflected. Rhetoric understood as a method of text construction that is at the same time a method of reality construction, plays an important role in historical writing. It formulates the bases in relation to history, it makes us aware that the historical perspective is not fixed. As a result, the sublime, transferred to the dimension of historiography, becomes an issue of historical optics.

The construction of the works of historians can be analysed in terms of the construction of the sublime both in particular scenes and in the entire work. In historiography, especially in programme and scientific historiography, the sublime usually is not an end in itself, but a means of reaching a goal. It is connected with

the conceptual meaning of the works. In reference to such historiography, the sublime as an aesthetical category not only performs the persuasive function, but will also be transformed into an epistemological category.