

Albert Gorzkowski

"Ut pictura verba..." : zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/2, 37-59

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ALBERT GORZKOWSKI

„UT PICTURA VERBA...”

ZAGADNIENIE UNAOCZNIENIA W RETORYCE STAROŻYTNEJ
I WCZESNONOWOŻYTNEJ

Otóż mam zamiar Sokratesa chwalić, moi panowie, i to chwalić go obrazową metodą. [Plato, *Symposion* 215 A]

To, co literackie, wychodzi poza to, co oczywiste i prawdopodobne. [...] żywa ilustracja [...] jest czymś więcej niż [...] oczywistością. [M. F. Quintilianus, *Institutio oratoria* VIII 3, 61]

Przed mową, jaką otwiera epifania twarzy, nie sposób wykręcić się milczeniem. [E. Levinas, *Całość i nieskończoność*]¹

Problematyka unaocznienia zajmuje w historii badań literackich miejsce szczególne, w odniesieniu zaś do dziejów literatur dawnych – antycznych i wczesnonowożytnych, do przełomu Kartezjańskiego włącznie („*ab antiquo usque ad maturam modernitatem*”, by przywołać tu określenie Cellariusza²) – miejsce wyjątkowe, choć pod względem filologicznym zbadane jedynie wybiórczo, dziwnie ekscerptycznie i niespójnie. W zestawieniu z XX-wiecznymi studiami zachodnioeuropejskimi polskojęzyczna literatura przedmiotu prezentuje się nader skromnie³: zaważyła tu *de facto* XIX-wieczna jeszcze w znacznym stopniu metodologia historycznoliteracka, która w opracowaniach i analizach starożytnej prozy retorycznej poruszającej problematykę ekfrazy⁴ była oparta na perspektywie „frag-

¹ Plato, *Uczta*. Cyt. z: *Dialogi*. T. 2. Przełożył i komentarzem opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1999. – Quintilianus – w przekładzie autora artykułu. – E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przełożyła M. Kowalska. Warszawa 1998, s. 236.

² Zob. Ch. Cellarius, *Historia antiqua [...]*. Cizae 1685, k. 5 n.

³ Zob. J. Pelc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*. W zb.: *Słowo i obraz*. Red. A. Morawińska. Warszawa 1982. – M. Komorowski, *Poezja, retoryka i historia w doktrynie „Ut pictura poesis”*. W zb.: jw. – H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*. W zb.: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Red. J. Białostocki [i inni]. Kraków 1981. – M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–232. Zob. też J. Z. Lichański, *Retoryka jako przedmiot i narzędzie badań literatury staropolskiej*. W zb.: *Problemy literatury staropolskiej*. Red. J. Pelc. Seria 3. Wrocław 1978, s. 238 n.

⁴ Pojęciem „ekfrazy” posługujemy się w dwóch znaczeniach: geneologicznym – na określenie dzieła poetyckiego czy prozatorskiego będącego opisem dzieła malarskiego, rzeźbiarskiego lub architektonicznego; *stricte* retorycznym – na określenie pewnej figury myślowej, mającej za zadanie

mentarności”, wybiórczości, przyczynkarstwa, na preponderancji analizy statystyczno-linearnej nad porównawczo-krytyczno-panoramiczną. Skupiano się głównie na p o e z j i i topice w niej mającej swe źródło. Wyrażenie „*ut pictura poesis*” z *Listu do Pizonów* Horacego stało się „centralnym punktem odniesienia” (Lovejoy) we wszelakich rozważaniach dotyczących kwestii unaocznienia, powinowactwa *artes* itp., choć często rysowało się w dysertacjach jako osamotnione, bez głębszych odniesień kontekstualnych i porównawczych. Ponadto problematykę naoczności rzadko rozpatrywano *stricte* retorycznie, w nawiązaniu do konkretnych podręczników antycznej *ars rhetorica*, które kryją nie do końca jednorodny obraz tego pojęcia.

Celem niniejszego szkicu jest lapidarne, acz oglądowe ujęcie problematyki unaocznienia w dwojakim aspekcie: po pierwsze – i przede wszystkim – interesować nas będą *sub specie rationis* elokucyjna topika ekfrastyczna oraz figury retoryczne (*evidentia*, *sermocinatio*, *expolitio* itp.) związane z unaocznieniem, występujące w podręcznikach retoryki i poetyki, a także w innych pracach teoretyczno-literackich; po drugie zaś zajmiemy się – lecz marginalnie, z uwagi na ograniczenia formalne artykułu – *sub specie usus* inwencyjną („tematyczną”) topiką ekfrastyczną istniejącą w wybranych dziełach literatury dawnej.

Na skrzyżowaniu tradycji: Śródziemnomorze wobec kwestii unaocznienia

Trzy tradycje kulturowe współtworzące podwaliny humanistycznych idei Śródziemnomorza: starotestamentowa (*Hebraica*), grecko-rzymska (*Pagana*) oraz chrześcijańska (*Christiana*)⁵ stanowią jednocześnie przykład trzech odmiennych postaw wobec problematyki unaocznienia i wizualizacji. Pierwsza z nich, hebrajska, to tradycja – jak słusznie zauważyli Eduard Norden i Siergiej Awierincew – skrajnie aikoniczna⁶ (lub „ikoniczna wewnątrznie”, by użyć określenia Levinaśa⁷). *Biblia* nie potrzebuje ekfrazy. Gdyby ktoś chciał wyobrazić sobie wzrokowo

„unaoczniający opis jakiegokolwiek elementu rzeczywistości” (H. L a u s b e r g, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1990, § 810). W tym drugim przypadku „ekfrazy” jest synonimem gr. „ὀπισθόπρωσις” i łac. „*evidentia*”. Zob. I. H. H a g s t r u m, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1972, s. 18. – B. M. G a r a v e l l i, *Manuale di retorica*. Milano 1988, s. 240 n.

⁵ Zob. E. R. C u r t i u s, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie A. B o r o w s k i. Wyd. 2. Kraków 1997, *passim*. – A. B o r o w s k i, *Terminus*. „Terminus” 1999, z. 1, s. 11–14. – S. A w i e r i n c e w, *Na skrzyżowaniu tradycji*. Przełożyła D. U l i c k a. Warszawa 1988, s. 21 n.

⁶ Zob. E. N o r d e n, *Agnosthos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*. Leipzig 1913, s. 355 n. – A w i e r i n c e w, *op. cit.*, s. 47 n. – Zob. też O. E i s s f e l d, *Einleitung in das Alte Testament*. Tübingen 1956, s. 482–483.

⁷ Zob. bliskie tradycji hebrajskiej rozumienie „obrazu” i „twarzy” u L e v i n a ś a (*op. cit.*, s. 235). Zob. też Th. B o m a n, *Das hebraische Denken im Vergleich mit dem griechischen*. Göttingen 1954, s. 60 n. – C. T r e s m o n t a n t, *Esej o myśli hebrajskiej*. Przełożyła M. T a r n o w s k a. Kraków 1996, s. 59 n. Całkowitą neutralność obrazów biblijnych wobec formy plastycznej trafnie uchwycił T. M a n n (*Józef i jego bracia*. Przełożyła E. S i c i Ń s k a. T. I. Warszawa 1967, s. 358): „Obojętne, doprawdy, czy Abraham był wysokim i pięknym starcem, jak Eliezer, czy też człowiekiem małym i chudym, i koślawej postaci – w każdym razie posiadał odwagę, jakiej potrzeba, by wielorakość boską sprowadzić do jednego Boga, a także wszystek gniew i wszystką łaskę wywieść zeń prostą drogą oraz oprzeć się tylko na nim, jedynie i wyłącznie uzależnić się od Najwyższego”.

Oblubienicę z *Pieśni nad Pieśniami* i odczytać w biblijnych wersetach plastyczną charakterystykę partnerów świętych zaślubin, to doświadczyłyby beznadziejności tego przedsięwzięcia:

Słowa poety starohebrajskiego nie układają się w zamkniętą formę plastyczną, lecz dynamicznie otwierają – są nie formą, lecz zrywem, nie różnicują, lecz łączą, nie odzwierciedlają, ale wyrażają, i to wyrażają nie ekspresywny obraz, lecz przenikliwą intonację. Inaczej mówiąc, zdecydowanie przeczą greckiej poetyce ekfrazy⁸.

Poetyka biblijna ogranicza deskrypcję do minimum, jeśli nie wymagają jej praktyczne potrzeby opowiadania lub nakazy kultowe (opisy Arki Przymierza, świętyni Salomona, *etc.*). Bóg pozostaje w ukryciu, niewidzialny i niewyobrażalny. *Non imaginandum et demonstrandum*. Hempel pisze wprost: retoryka biblijna to retoryka aekfrastyczna⁹, i trudno odmówić mu racji.

W tym względzie tradycja biblijna wchodzi w ostry konflikt z kanonami grecko-rzymskiego biografizmu, który umiejętność naocznego i plastycznego ujmowania rzeczywistości uważał za jeden z największych przywilejów artysty. Wizualność i zmysłowość to kategorie reprezentatywne dla kultury hellenistycznej: jeśli bowiem w *Biblii* prymarne okazuje się *ἦθος*, pomagające odbiorcy w odślanianiu („nieskrywaniu”, „ἀ-λήθεια”) charakteru, a jednocześnie skłaniające do interpretacji, to w eposach Homera prymarną płaszczyzną pozostaje *μῦθος* (fabuła mitologiczna), *estetyka samego przekazu*¹⁰; czyli zasada „φαίνειν δεῖ”, a mówiąc ściślej (i paradoksalnie – używając Platońskiej terminologii!): „τῆς τι φαίνειν χώρας [ukazać coś odnośnie do jakiegoś miejsca w przestrzeni]”¹¹. Homer „widzi”¹², opisuje, opowiada – i nie wymaga interpretacji, ale analizy (m.in. inwencyjno-elokucyjnej). Co więcej, istotą plastyczności werbalnej dzieł Homera nie jest ich, wątpliwy zresztą, charakter epicki (w poemacie

Swoistym wyjątkiem w *Starym Testamencie*, bardzo bliskim estetyce hellenistycznej, jest cała *Księga Mądrości*, którą J. Hempel (*Göttliches Schöpfertum und menschliches Schöpfertum. „Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie”* t. 2 (1953), s. 18) nazywa wprost „estetycznie grecką”.

⁸ Awierincew, *op. cit.*, s. 48.

⁹ Hempel, *op. cit.*, s. 92. Co więcej, tradycja judaistyczna za najwyższą pochwałę Boga uważała (i uważa) „pokorne, pełne głębokiej miłości, milczenie”, nie zaś werbalne formy uwielbienia, podniosła deskrypcję, *etc.* Zob. psalm 64 (65), w. 2 (przekład Cz. Miłosa): „Dla Ciebie, Boże, pochwałą jest pokorne milczenie” (ten aspekt milczenia w obliczu Stwórcy niwelują inne polskojęzyczne, a niepoprawne przekłady tego psalmu – m.in. we wszystkich edycjach *Biblii Tysiąclecia*, gdzie, jak się wydaje, autorzy translacji idą za wersją Septuaginty, nie zaś za hebrajskim oryginałem).

¹⁰ O opozycji *ἦθος* i *μῦθος* zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 1–2. Warszawa 1968. Zob. też analizę Heraklitowej gnomy „ἦθος ἀνθρώπων δαίμων”: M. Heidegger, *List o humanizmie*. W: *Budować, mieszkać, myśleć*. Opracował K. Michalski. Warszawa 1977, s. 116–117.

¹¹ Na temat pojęcia „χώρα” m.in. w odniesieniu do kultury greckiej zob. J. Derrida, *Χώρα / Chora*. Przełożyła M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 45 n.

¹² Lessing w *Laokoonie* nazwał Homera „genialnym, mimo swej ślepoty, malarzem”. Zob. S. E. Bassett, *The Poetry of Homer*. Berkeley 1938, s. 94–98. – F. Melian Stawell, *Homer and the „Iliad”*. London 1909, s. 199 n. O ślepotcie jako symbolu wewnętrznego wyobcowania zob. Proklos, *In Platonis „Rem publicam”* I 174 (Kroll). Kultura grecka zna jednak przeciwważne pojmowanie naoczności jako puste „złudy”: „Δόκος ἐπι πᾶσι τέτυκται” – mówi Ksenofanes (fragm. B 34; 4 Diels).

o Gilgameszu ani w *Pieśni o Rolandzie* czy w *Pieśni o Nibelungach* nie znajdziemy odpowiedników opisu Homerowego!) ani też ich rozbudowany kształt, lecz to, iż prowokuje ona odbiorcę do wewnętrznego odosobnienia, do zajęcia postawy o b s e r w a t o r a. Popis ekfrazy (rozumianej genologicznie) w stylu późniejszych retorów (np. Atenajosa)¹³ przynosi oczywiście XVIII pieśń *Iliady*, w której w konwencji ekfrastycznej (rozumianej jako figura retoryczna) ukazana została tarcza Achilleusa.

Chrześcijaństwo, pomijając kwestię obrazoburstwa, żywą wprawdzie jeszcze w III w. n.e. (Euzebiusz obrazowe przedstawienie Chrystusa uważa za niezgodne z *Pismem świętym* i bałwochwalcze)¹⁴, ale ograniczoną jedynie do unaocznienia o treści religijnej, a nie skierowaną przeciwko malarskiej czy słownej ekfrazie jako takiej, szybko asymiluje grecką kategorię wizuabilności podporządkowując ją – tylko z pozoru paradoksalnie – spirytualizmowi: „Widzimy w stworzeniu obrazy wskazujące nam w niejasny sposób przebłycki bóstwa” – stwierdza Jan z Damaszku¹⁵. Konwergencje z pierwiastkami ideowymi neoplatonizmu, dostrzegalnego w ewangelijnym *λόγος*, podobnie jak rola bizantyjskich *εἰκόνες* w myśli np. św. Bonawentury są tu oczywiste i nie wymagają wyjaśnienia¹⁶.

Należy jednak pamiętać, iż chrześcijaństwo stało przed nie byle jakim dylematem: albo wytoczyć walkę arystotelizmowi i helleńskiemu *φαίνειν δεῖ*, albo te idee wchłonąć. Pierwsza możliwość, jak celnie zauważył José Ortega y Gasset, była po prostu nierealna: „chrześcijański intelekt nie mógł sam z siebie wykrzesać wystarczającej siły, by móc walczyć z wybitną inteligencją Grecji”¹⁷. Albert Wielki i św. Tomasz przystosowują chrześcijaństwo do ideologii greckiej, a więc następuje druga hellenizacja chrześcijańskiego umysłu. Analogicznie „dramatyczne obrazowanie” tragedii greckiej, Ajschylosowe „*πάθει μάθος*” oraz Eurypidesowe „*πάρεργα πλὴν τοῦ βίου*”¹⁸ (to ostatnie w tragedii nowożytnej paradoksalnie potwierdzone i zaprzeczone zarazem) zostają przetransponowane do *Christos paschon*, pierwszego anonimowego dramatu chrześcijańskiego. Alkuin rozczytuje się w Platonie, Plutarchu, Cyceronie i Horacym, przenosząc retorykę ekfrazy ze starożytnej biografistyki i traktatu na grunt średniowiecznego *βίος*¹⁹. *Libri Carolini*, powstałe w otoczeniu Karola Wielkiego, potwierdzają rolę plastyczności języ-

¹³ Zob. J. Ch. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*. Lipsiae 1795, s. 100.

¹⁴ Zob. A. Hauser, *Společná historia sztuki i literatury*. Przełożyła J. Ruszczykówna. T. I. Warszawa 1974, s. 91 n.

¹⁵ Jan z Damaszku, *De imaginibus oratio* I 11. Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 2: *Estetyka średniowieczna*. Wrocław 1960, s. 55. – Zob. Teodor ze Studion, *Antirrheticus* II 10. Zob. też L. Brehier, *La Querelle des images*. Paris 1904, s. 12 n. – E. De Bruyne, *Esthétique du Moyen Âge*. Louvain 1947, passim.

¹⁶ Tu ogromna literatura przedmiotu, którą sygnalizują po części Hauser (*op. cit.*) oraz Awierincew (*op. cit.*). Zob. J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*. Przełożyła E. Burska. Warszawa 1993, s. 82–83. – U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Przełożyli M. Olszewski, M. Zabłocka. Kraków 1997, s. 149–155.

¹⁷ Ortega y Gasset, *op. cit.*, s. 82.

¹⁸ Zob. H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka*. Przełożył J. Margański. Bydgoszcz 1997, passim. Dramat antyczny do perfekcji doprowadził tzw. depikcję teichoskopijną, czyli obrazowanie dokonywane z perspektywy murów miasta (gr. „*τείχος*” ’mur’). Zob. J. Mańkowski, *Mity i świat Eurypidesa. Zagadnienia wybrane*. Wrocław 1975, s. 31 n.

¹⁹ Zob. J. Schlösser-Magnino, *Die Kunsliteratur*. Wien 1924, s. 26 n.

ka figuratywnego, czystą wizualność i jednocześnie autonomię dzieła przedstawiającego, podobnie w wiekach późniejszych traktaty teoretyczne Mateusza z Vendôme, Gotfryda z Vinsauf i Jana z Garlandii²⁰, traktujące hypotypozę – głównie za Kwintylianiem, o którym niżej – jako podstawową figurę opisu²¹. Cennino Cennini i Wilhelm z Durand odwołują się *expressis verbis* do odpowiednich passusów ze *Sztuki poetyckiej* Horacego, by usprawiedliwić własne swobodne opisy malarskie postaci biblijnych. W wieku XII Awerroes tworzy *Commento medio*, poetykę spektaklu teatralnego, uzasadnioną obserwacjami z zakresu poezji, wzorując się tu oczywiście na *Poetyce* Arystotelesa: pisarz ma imitować tak żywo i barwnie, aby naśladowana rzecz pojawiła się przed oczami słuchacza. „Gdy poeta rezygnuje z tych środków i przechodzi do bezpośredniego rozumowania, grzeszy przeciwko własnej sztuce”²². Stąd już blisko do Alaina z Lille, który w alegorycznej deskrypcji Natury unaocznienie czyni miernikiem elokucyjnego *aptum*²³. Retoryka deskrypcji w *House of Fame* Chaucera to odbicie obrazowań rodem z Apulejusza i Owidiusza oraz z *Tabula Cebetis*, z której czerpał obficie również Boccaccio w *Amorosa visione*²⁴, a w w. XVII Pierre le Moyné w dziele *Peintures morales* (1640). Jednakże średniowiecze narzuca hypotypozie pewne ograniczenie związane z etosem chrześcijańskim, nakłada na nią rygoryzm surowej moralności i związanej z tym parenetyki. Zaznacza to jasno m.in. Paulus Silentarius, autor 80 epigramatów w *Antologii Greckiej*²⁵. Unaocznienie ma prymarnie służyć idei *claritas spiritus*, nie zaś samej estetycznej kontemplacji *physis*. To właśnie Dante w *Boskiej Komедii* zespolił i formalnie, i funkcjonalnie obrazowanie klasyczne z obrazowaniem chrześcijańskim, dając w swym poemacie prawdziwie ekfrastyczny popis. W X księdze *Czyśćca* Dante i Wergiliusz, przed którymi otworzyły się właśnie bramy Czyśćca, podążają długo i z wysiłkiem wąską rozpadliną; gdy ich uciążliwa droga dobiega końca, dochodzą do pierwszego z siedmiu tarasów rozpościerającego się u podnóża góry. Taras ten jest miejscem pokuty pysznych; tu na ścianach skały widzimy trzy sceny wyrażające *humilitas*, czyli pokorę. Sceny te, zaczerpnięte z *Biblii* bądź apokryfów, są, jak pisze Dante, wspinałymi rzeźbami godnymi Polikleta: jeden z tych obrazów przedstawia Marię przyjmującą z pokorą Boską decyzję; inny maluje popularną w średniowieczu historię Trajana, który dzięki cnocie sprawiedliwości i wstawiennictwu papieża Grzego-

²⁰ Zob. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris 1924, s. 203 n.

²¹ Schlösser-Magnino, *op. cit.*, s. 29 n. Podobnie jest zresztą w literaturze technicznej w. XI–XIII, np. w podręcznikach *De coloribus et artibus Romanorum*, *Mappa Clavicula* czy też *Schedula diversarum artium* Teofila, odkryta przez Lessinga w bibliotece w Wolfenbüttel.

²² Cyt. za: Eco, *op. cit.*, s. 154. Zob. E. Franceschini, *La „Poetica” di Aristotele nel secolo XII*. Milano 1935.

²³ Alain z Lille, *Anticlaudianus* l 24. Zob. też Gotfryd z Vinsauf, *Poetria nova*, w. 43–49. W: Faral, *op. cit.*, s. 198. – Św. Augustyn, *In Iohannis Evangelium* XXIV. – Hraban Maur, *Carmina* 30: *Ad Bonosum*. – Isidorus, *Etymologiae* XIX, 16, 1–2.

²⁴ Zob. L. A. Haselmayer, *The Portraits in „Troilus and Criseyde”*. „Philological Quarterly” XVII (1938), s. 220–223. Zob. też J. E. Sandys, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*. T. 1. Cambridge 1903, s. 614–617. – E. F. Shannon, *Chaucer and the Roman Poets*. Cambridge 1929, s. 48 n. – Hagstrum, *op. cit.*, s. 40 n.

²⁵ Zob. P. Friedlander, H. B. Hoffleit, *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse*. Berkeley 1948, s. 7–11.

rza Wielkiego miał dostąpić zbawienia, mimo iż nie był ochrzczony. Lecz owe rzeźby, będące wprawdzie wyrazem doskonałej klasycznej symetrii i harmonii, znalazły się w Dantowskim obrazie chrześcijańskiego Czyścica nie tylko ze względu na idealność proporcji: odbijają w swej materii „błysk światła niedoścignionej doskonałości” Stwórcy i jego miłości. W Piekło i Niebo nie ma malowideł, ponieważ jest tam Natura i rzeczywistość. To one są oryginałem, Czyściec zaś ich obrazem:

Zarówno Piekło jak i Niebo istnieją w Czyścicu, ale potencjalnie. Istnieją w przeszłości i przyszłości dusz, widzianych nie oczami, ale umysłem. Obrazy Czyścica to *memento* dusz, *spectaculum* tego, co było, i tego, co będzie²⁶.

Ale Dante jest zawsze poetą: opisuje i interpretuje dzieła sztuki klasycznej, lecz nie próbuje ich, jak twórcy późnego antyku (np. sofista Kallistratos), imitować; nie uczestniczy też w grze emulacji. Tak jak Homer, kontempluje piękno, podziwia *difficilte vincue*, ową transformację niewyglądzonej, niesfornej materii w ujarzmioną formę pełną ekspresji i – dramatyzmu (w czym przypomina podejście Filostratos, o którym dalej). W rzeźbach poeta dostrzega dynamizm, nie statykę, albowiem posagi i reliefy są wynikiem Boskiej kreacji i poprzez „imitację Natury” odzwierciedlają triumf samego Boga. Dante jest przy tym jednocześnie mistrzem prawdopodobieństwa (*verisimilitudo*): anioł Zwiastowania jest tak rzeczywisty („*verace*”), iż Dante nie może tego faktu przemilczeć. W *Czyścicu* Alighieri wciela werbalną ikoniczność klasycznej tradycji, w *Raju* zaś tworzy werbalne ikony o szczególnie religijnej *varietas*, pełne mistycznej miłości, pełne światła („*piena d'amore*”, „*pura luce*”)²⁷.

Zobaczmy teraz, do jakich źródeł grecko-rzymskich, w tym do tekstów teoretycznych, autorzy średniowiecza i renesansu odwoływali się najczęściej, wspierając się nimi zazwyczaj – na zasadzie topiki dyspozycyjnej – jako klasycznymi *auctoritates*.

Filozofowie i teoretycy literatury antycznej wielokrotnie podkreślali związek „siostrzanych sztuk”: literatury i malarstwa, wskazując przy tym na rozmaite funkcje obrazowania w dziele literackim. Najczęściej jednak przywołuje się dzisiaj trzy ekfrastyczne wypowiedzi klasyczne: P l a t o n w *Państwie* (X 605 A) porównuje *expressis verbis* poetę i malarza; A r y s t o t e l e s w *Poetyce* (1448 A 5) stwierdza, iż artysta posługujący się słowem podlega tak samo prawom imitacji jak każdy inny *artifex*: malarz lub rzeźbiarz, tworzy tak jak oni („*ὡσπερ οἱ γραφεῖς*”) i „musi z konieczności stosować jeden z trzech sposobów naśladowania: bądź przedstawia rzeczy takimi, jakimi były lub są, bądź takimi, za jakie uchodzą i jakimi zdają się

²⁶ F. De Sanctis, *History of Italian Literature*. Transl. J. Redfern. T. 1. New York 1931, s. 220–221. Słusznie tedy napisał H a g s t r u m (*op. cit.*, s. 53): „*Nowhere even in classical antiquity had there been so eloquent a celebration of the power of verisimilitude, the power to draw the lines and create the shadows of reality – the dead are actually dead and the living alive (»morti li morti, a i vivi parean vivi«)*”. Zob. też D a n t e, *Purgatorio* X 34–40: „*L'angel che venne in terra col decreto / della molt'anni lacrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, / dinanzi a noi pareva si verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace. / Giurato si saria ch'el dicesse »Ave«*”.

²⁷ Obrazami światła posłużył się Dante w *Boskiej Komedii* ponad 160 razy. Zob. M. W. B u n d y, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Illinois 1927, s. 239.

być, bądź jakimi być powinny”²⁸; wreszcie H o r a c y wprowadza słynne porównanie „*ut pictura poesis*”, które już w XVIII w. staje się przysłowiem. A przecież przykłady te mogą wydawać się na poły paradoksalne, jeśli przypomnimy, iż Platon w istocie ignorował sztuki wizualne *par excellence*: nie odmawiał im wprawdzie ograniczonego miejsca w swej *res publica*, ale akcentował ich znikomą wartość etyczną i edukacyjną. To muzyka i rytm, nie zaś malarstwo i rzeźba były podstawowymi filarami paidei. I mimo podziwu nad proporcją form (*συμμετρία*), porządkiem układu (*τάξις*), jakością estetyczną kształtów i kolorów (*ἀρμονία*), Platon nie wyobrażał sobie w swym idealnym systemie ani „emocjonalnej sztuki realistycznej”, ani malarstwa iluzyjnego (*σκιαγραφία*), którego perspektywa, kształty i kolory zmierzające do uzyskania plastycznej głębi były jedynie pozorem, ba – oszustwem. Analogicznie poezja okazywała się sztuką ułudą, daleką od rzeczywistego świata bytów (*οὐσία*), mogącą jedynie kopiować to, co inni już skopiowali (*ἑἶδωλα*), czyli powielać formy idealne (*παραδείγματα*). Choć poezja jest wedle Platona daleka od prawdy, nie oznacza to, iż w swej materii nie ma posługiwać się plastycznymi obrazami, wyrafinowanymi przenośniami, *etc.* W Platońskim opisie Ogrodu Bytów nie brak obrazowych abstrakcji, które łatwo mogą zaistnieć jako wizualne personifikacje sztuki i literatury²⁹. Słynna w *Fajdrosie* analogia między światłem a pięknem oraz metafora „oczu duszy” przyczyniła się w filozofii starożytnej do nobilitacji zmysłu wzroku, który Platon uznał za najbliższy sferze idei (250 D).

Co więcej, dialogi Platońskie, choć z punktu widzenia tradycji genologicznej pozostają aretoryczne, cechuje silne zretoryzowanie i stosowanie technik ekfrastycznych. Przypomnijmy chociażby słynny monolog Alkibiadesa, w którym pochwała Sokratesa to w istocie kunsztownie rozbudowana hypotypoza:

Otóż mam zamiar Sokratesa chwalić, moi panowie, i to chwalić go obrazową metodą. On będzie pewnie myślał, że to żarty, ale to będą obrazy naprawdę, nie na żarty. Otóż powiadam, że jest najpodobniejszy do tych sylenów siedzących w kapliczkach, których synyerce robią z pozytywką albo fletem w rękę; sylen się otwiera, a w środku posążki bogów. I powiadam, że podobny jest do satyra Marsjasza. Żeś do niego z twarzy podobny, Sokratesie, o to się nawet ty sam sprzeczać nie będziesz. Ale żeś i poza tym do niego podobny, to zaraz usłyszysz. Przede wszystkim jesteś szelma; może nie? Postawię świadków, jeżeli zaprzeczysz. Tylko na flecie nie grywasz, ale z ciebie muzyk jeszcze bardziej osobliwy niż tamten [...]. A ty się tym tylko różnisz od niego, że bez instrumentów, samymi tylko słowami, robisz podobne rzeczy [...]. Kiedy kto ciebie słucha albo twoje słowa tylko słyszy z drugich ust, choćby je nawet drugi marnie opowiadał, to czy kobieta słucha, czy mąż, czy młody chłopiec, wszystkich nas twoja mowa bierze i porywa [...]. I ja wobec tego jedynego człowieka doznałem uczucia, o które by mnie nikt nie posądził, uczucia wstydu. Ja się jego jednego wstydzę [...]. Bądźcie przekonani, że go żaden z was nie zna. [*Uczta* 215 A – 216 A]³⁰

Z kolei Arystoteles imitacyjne metody poezji dostrzegł w samym języku, rytmie i harmonii. Stąd malarstwo nie jest, jego zdaniem, siostrą „mowy związanej”, lecz jej kuzynem, a siostrami poezji, pod względem stosowanych przez nią środ-

²⁸ Tu i dalej cyt. z: A r y s t o t e l e s, *Retoryka. – Poetyka*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski. Warszawa 1988.

²⁹ Zob. P l a t o n: *Fedon* 69 B; *Prawa* 889 D; *Sofista* 234 B; *Uczta* 219 A; *Fajdros* 250 D. Zob. też R. M c K e o n, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*. Chicago 1952, s. 147–157. – T. B. L. W e b s t e r, *Art and Literature in Fourth Century Athens*. London 1956, s. 24 n.

³⁰ Cyt. z: P l a t o n, *Dialogi*.

ków, są taniec i muzyka, nie zaś sztuki wizualne i graficzne, czyli „sztuki przestrzennej *stasis*”³¹. Artysta słowa może wizualizować i portretować formą i kolorem, ale nie wszystkie elementy rzeczywistości. Wizualizacja daje się tu spełnić jedynie częściowo, ponieważ każda ze sztuk posiada sobie tylko właściwe, ale ograniczone możliwości przedstawiania i obrazowania:

Podobnie bowiem jak pewni artyści (dzięki znajomości sztuki lub nabytej wprawie) naśladowują wiele [*πολλά*] rzeczy tworząc ich obrazy za pomocą rysunku postaci i barw, inni natomiast za pomocą głosu, tak wszystkie wymienione wyżej sztuki posługują się w naśladowaniu rytmem, słowem i melodią – wszystkimi tymi środkami razem lub oddzielnie. [*Poetyka* 1447 A]

Ingram Bywater widzi w Arystotelesowskim *πολλά* antycypację Lessingowskiego pojęcia granicy sztuk zobrazowanego w *Laokoonie*³². Pamiętajmy, iż owe granice sztuk łączono w starożytności z pojęciem przejrzystości (*claritas*). Atenajos w dziele *Deipnosophistai* (XIII 603 E) przytacza następującą opowieść: Sofokles wyraził się kiedyś o zacerwienionym młodzieńcu wersem poety: „Światło promieni miłości przebijające z jego purpurowych lic”. Przeciwno takiemu określeniu zaprotestował uczeń Sofoklesa, stwierdzając, iż „purpurowe lica” tworzą fałszywą ekspresję, albowiem żaden malarz nie namalowałby purpurowych lic mając na myśli miłość, chyba że chciałby wyrazić ironię lub narazić się na śmieszność, podobnie jak żaden poeta dla opisu piękna nie sugerowałby czyjejsz brzydoty. Sofokles odpowiedział, iż „purpurowe lica” to wyrażenie tak dobre jak Homero- wy „złotowłosa Apollo” czy „różanopalca Jutrzenka”; a przecież żaden malarz nie namaluje złotych włosów ani różowych palców, które bardziej sugerowałyby farbowane paznokcie niż cudowne piękno kobiety. Albowiem kolor (*color*) oznacza w słowie coś zupełnie innego niż w sztuce malarskiej, co zauważył zresztą Dion z Prusy (Chryzostom) w *XII Mowie olimpijskiej* (105 r. n.e.), podkreślając, iż dzieło literackie, wspierając się efektami brzmieniowymi, łatwiej pobudza i ludzi odbiorcę niż dzieło malarskie, które zwraca się tylko do zmysłu wzroku, wymagającego intensywniej naoczności³³.

Podkreślając tę odrębność, Arystoteles odpiera jednak Platoński zarzut kłamstwa stawiany poezji, epepei i tragedii ze względu na ich mimetyczność i wypro- wadza kilka istotnych paraleli między sztuką słowa a sztuką obrazu:

Fabula jest więc fundamentem i jakby duszą tragedii, a drugie dopiero miejsce zajmują charaktery. Rzecz ta przedstawia się bardzo podobnie w malarstwie. Bo gdyby ktoś namalował bezładnie obraz najpiękniejszymi kolorami, nie sprawi nam takiej przyjemności jak białoczar- nym rysunkiem portretu. [*Poetyka* 1450 B]

Skoro znów tragedia jest naśladowczym przedstawieniem ludzi lepszych niż w rzeczy- wistości, powinniśmy się wzorować na dobrych portrecistach, którzy odtwarzając właści- wą oryginalowi formę zyskują podobieństwo postaci, ale malują je piękniej. [*ibidem*, 1454 B]³⁴

³¹ Arystoteles, *Poetyka* 1448 A; 1450 B 25–28; 1454 B; 1460 B 8–11. Zob. klasyczne już studium I. Bywatera *Aristotle on the Art of Poetry* (Oxford 1909, s. 102 n.).

³² Bywater, *op. cit.*, s. 102.

³³ *Ibidem*. Zob. Arystoteles, *Poetyki* 1450 B 25–28. Zob. też Markiewicz, *op. cit.*, s. 156–157.

³⁴ Zob. komentarz do tego passusu *Poetyki* w: Hagstrum, *op. cit.*, s. 8. Zob. też McKeon, *op. cit.*, s. 173–174.

Sztuka poetycka Horacego przynosi słynną frazę „*ut pictura poesis*” (w. 361), która utrwaliła się w pamięci potomnych głównie dzięki otaczającemu ją kontekstowi:

Poemat to jak obraz. Jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu³⁵.

Zauważmy, iż „poemat to jak obraz” nie oznacza „poemat ma być taki jak obraz”, Horacy nie miał bowiem na celu programowego podkreślania tożsamości poezji i malarstwa, ale zaakcentowanie relatywizmu w odbiorze dzieł obydwu sztuk. Jak słusznie zauważył Janusz Pelc, relatywizm odbioru był w tym przypadku „zjawiskiem uwarunkowanym nie tylko gustami twórców, lecz także czynnikami natury bardziej obiektywnej, m.in. różnymi warunkami i okolicznościami, w których dokonywał się akt odbioru”³⁶.

Należy odnotować, iż Horacy nie zamierzał bynajmniej sugerować nadrzędności czy wzorcowości poezji względem malarstwa: taki sens wypowiedzi rzymskiego twórcy nadali dopiero ludzie renesansu. Niewątpliwie jednak Horacy kładzie swym stwierdzeniem podwaliny literackiej teorii obrazowości: poeta czerpie z bogactwa wyobraźni podobnie jak malarz i po technikę ekfrazy winien sięgać bez obaw, jeśli jest ona zgodna z naturą (*congruens naturae*) i zdrowym rozsądkiem (*congruens rationi*). Nienaturalny obraz poetycki ośmiesza samego twórcę i narusza *decorum*. Nie przeszkadzało to wszakże Horacemu wprowadzać w swych odach Chimery i centaurów na zasadach figur retorycznych: poeta uzurpował sobie prawo do takiej licencji, rozumiał bowiem samą *mimesis* nie tylko jako naśladowanie zwyczajów i modeli życia oraz przedmiotów rzeczywiście istniejących, lecz również jako naśladowanie *auctoritates*, które utrwaliły w tradycji retorycznej szereg ekfrastycznych – inwencyjnych – *loci communes* powielanych później przez wieki nowożytny. Powielanie to jednak rzadko będzie nosiło piętno niewolniczej imitacji. Robortello oraz Scaliger uznają Arystotelesa i Horacego za swych mistrzów, lecz ich pojęcie literackiego obrazowania jest dalekie od naturalistycznego i wyraźnie krytyczne. Słowa są dla nich wprawdzie *imagines* rzeczy, ale jeśli w starożytnej refleksji opartej na pojęciach filozoficznych materię „substancji poetyckiej” utożsamiano najczęściej z rzeczami, które miały być opisane, to Scaliger odwraca porządek, podnosząc tym samym rangę obrazowanego w poezji obiektu – to on, twórca, decydować ma o przekształceniu elementów mowy w obiekt przedstawiony, co jest zarazem celem poetyckiej kreacji. Ponadto, chociaż wielu renesansowych humanistów, jak np. Aeneas Silvius Piccolomini czy Battista Alberti w traktacie *Della pictura*,

³⁵ Cyt. z antologii: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 84. BN II 57. Por. tekst oryginalny (z: Horatius, *Opera*. Ed. A. Mauersberger. Leipzig 1931, w. 361–365): „*Ut pictura poesis erit que, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes, / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit*”.

³⁶ Pelc, *op. cit.*, s. 50.

szuka pokrewieństw oraz konwergencji pomiędzy malarską a poetycką *energeia*, a nawet Horacjańskie „*ut pictura poesis*” parafrazuje jako „*ut rhetorica pictura*”, to coraz częściej zwracają oni uwagę na antynomiczny charakter *artes* (Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Orcagna, Cellini, Bronzino, Bramante – a wszyscy uprawiali twórczość literacką!) i uczestniczą w słynnym sporze (*paragone*) o wyższość malarstwa nad poezją. Włączyli się do niego później także Szekspir w *Tymonie Ateńczyku* (akt I, sc. 1)³⁷, Spenser w *Faerie Queene* (III 2), Marino w cyklu *La Galeria* i wielu innych. W wieku XVII depikcję częściej rozpatrywano w odniesieniu do *ratio* niż do *imaginatio*: jedni myślą zmysłami, inni czują umysłem, pisał Marino, co trzy wieki później odbiło się echem w Eliotowskiej teorii „myślenia poprzez zmysły” czy też „myślących zmysłów”...

Krytycyzm: teorie literackiej obrazowości

Istotne miejsce w dziejach teorii literackiej ekfrazy zajmuje Plutarch, który w *Moraliach* (346 F) nie tylko odwołał się do słynnego określenia Simonidesa z Keos (ok. 556–467 r. p.n.e.): „Malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”, lecz również w swym rozumieniu pojęcia „*mimesis*” zespolił „sztukę” z „rzeczywistością” poprzez aspekt etyczny *ars*. Rozważając istotność samego studiowania dzieł poetyckich, zwłaszcza przez młodych ludzi w procesie pajdeutycznym, Plutarch wyprowadza kilkakrotnie (17 F, 18 A – 18 B) paralele między obrazem poetyckim a obrazem malarskim, opisując zaś życie Aleksandra Wielkiego zestawia swoje metody unaoczniania na płaszczyźnie *βίος* z praktyką malarza, który portretuje władców zwracając uwagę przede wszystkim na fizjonomię, implikującą określone cechy charakterologiczne i dyspozycje, a mniejszą uwagę poświęcając pozostałym częściom ciała³⁸. Podobną zresztą technikę „imagocentryczną” zastosuje w I w. n.e. Warron w pierwszym ilustrowanym dziele rzymskim *Hebdomades vel de imaginibus* (15 ksiąg), obejmującym 700 portretów sławnych postaci z 7 dziedzin działalności ludzkiej.

Plutarch z lubością zresztą posługuje się metaforycznym ujęciem twarzy jako odbicia duszy (ściślej: jako odbicia charakteru, „*χαρακτήρ*”). Ciekawe jednak, iż zaleca operowanie metodą i topiką ekfrastyczną również w historiografii (*Moralia* 347 A – 347 C), gdyż wówczas opis dziejów cechuje się, jego zdaniem, niepowtarzalną „jasnością obrazu”, *ἐνάργεια* (*energeia*), właściwej gatunkom proza-

³⁷ Szekspir, nieświadomie zresztą, zbliża się tu do poglądów wyrażonych przez Leonarda da Vinci w *Traktacie o malarstwie* (ks. I, fr. 11–21), w którym ten ostatni dowodził, iż poezja nie potrafi naśladować niektórych rzeczy widzialnych i skazana jest na dłużyzny we wszelkich opisach zdarzeń równoczesnych. Zob. J. Spencer, *Ut Rhetorica pictura*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 20 (1957). – R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago 1947, rozdz. 3. Dramat elżbietański nadał zresztą ikonocentryczności nową funkcję – maski (*masque*). Obraz miał podkreślać płynność granic między prawdą a iluzją, między *factio* a *natura* i *res*. Zob. A. Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*. New York 1938, s. 19–22.

³⁸ Zob. Hagstrum, *op. cit.*, s. 10–12. Osobna nota należy się tu starożytnej epitafijnej twórczości ikonocentrycznej (zob. np. *Epitafium Cleobulosowi* Simonidesa), do której nawiązywali w XVI w. i Michał Anioł (epitafium Cecchinowi Bracciemu), i Leonardo da Vinci. Zob. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1940, s. 48–57. Zob. też dotyczące problematyki obrazowania poetyckiego *I dialoghi Michelangioleschi di Francisco D'Olanda* (Ed. A. M. Bessone Aureli. Roma 1953, s. 96).

torskim czy epice. Plutarch porusza się tu już na płaszczyźnie retoryki, nie wdając się w kwestie imitacji dzieła werbalnego (także poetyckiego), jego analogii do malarstwa, *etc.* Była to jedna z tendencji późnej starożytności, a następnie wieków nowożytnych, by zacierać różnice między poezją a retoryką i adaptować terminy teoretyczne, które znajdowały najlepsze zastosowanie w instrukcjach mówców, nie zaś poetów. Stąd Longinus bardzo wyraźnie rozróżnia obraz poetycki od retorycznego. Celem obrazu poetyckiego jest oczarowanie bądź zdumienie („*ἐκπληξίς*”) odbiorcy, celem zaś obrazu retorycznego – osiągnięcie *enargeia*, czyli przejrzystości i jasności „piktorycznej”³⁹, właściwej głównie prozie retorycznej, a zwłaszcza mowom (*orationes*) i biografom (*vitae*). Longinus w traktacie *O górnoci* posługuje się pojęciem „*φαντασίαι*”, będącym u niego synonimem figury *ἔκφρασις*.

A jakąż jest siłą fantazji retorycznej? Umie ona wprowadzić do mów i inne motywy, dodając im mocy i uczucia, gdy je jednak zmiesza z dowodami rzeczowymi, to nie tylko przekonawa słuchacza, ale go także ujarzmia. Tak Demostenes mówi: „Gdyby ktoś zaiste w tej chwili usłyszał przed sądem krzyk, a potem ktoś powiedział, że więzienie otwarte, więźniowie uciekają, to nikt, czy stary, czy młody, nie byłby tak obojętny, aby według możliwości nie spieszył na pomoc. Gdyby zaś jeszcze ktoś przyszedł i powiedział: »oto ten ich wypuścił«, to by sprawy nie dopuszczono do głosu i na miejscu by go zabito”. [XV 2]⁴⁰

Longinus nie zawsze jest jednak konsekwentny i ostatecznie nie odmawia roli *enargeia* w tekście poetyckim; podkreśla wszakże niższą jej jakość na gruncie *poesis* (ze względu na ekfrastyczną pokusę „nienaturalnego” przekroczenia wszelkich granic prawdopodobieństwa) oraz odmiennosc jej funkcji:

Fantazje poetów przechylają się w stronę baśni i wychodzą poza wszelkie prawdopodobieństwo, natomiast w fantazji retorycznej zawsze najpiękniejsze jest to, co pochodzi z życia i odpowiada rzeczywistości. Okropne zaś i nienaturalne są przekroczenia granic, kiedy w prozie znajdzie się pomysł poetyczny i baśniowy, przechodzący zupełnie w niemożliwość. [XV 7]

Pojęcie *enargeia* jako figury retorycznej było dobrze znane już Arystotelesowi, który w III księdze *Retoryki* unaocznienie uznał za jedną ze skutecznych metod oratorskich pozwalającą mówcy zarówno przyciągnąć uwagę słuchacza („*attendere*”), jak i uczynić go otwartym na przedmiot wypowiedzi („*docilem parere*”). Ciekawe jednak, iż Stagiryta używał w tym przypadku nie rzeczownika „*enargeia*” („*ἐνάργεια*”), lecz „*energeia*” („*ἐνέργεια*”). Różnica między tymi pojęciami jest dość wyraźna: „*enargeia*” to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazu i odniesienie do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; „*energeia*” zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej „żywość obrazu”, aktualizującej tkwiącą w naturze i w *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle⁴¹.

Unaoczniającym nazywam takie przedstawienie, które pokazuje rzeczywistość jak żywą. Nazwanie więc człowieka dobrego „kwadratem” jest przenośnią, gdyż oba pojęcia oznaczają coś doskonałego, nie zawiera jednak ożywienia. Zawiera je natomiast wyrażenie: „w rozkwicie

³⁹ Zob. P. Wheelwright, *Aristotle*. New York 1935, s. 11 i indeks: „*energeia*”.

⁴⁰ Tu i dalej cyt. z: *Trzy poetyki klasyczne*.

⁴¹ Zob. komentarz do Arystotelesowskiej dyferencji „*enargeia* – *energeia*” w: Hagstrum, *op. cit.*, s. 12.

sił twórczych” i „wolnyś jak zwierzę ofiarne”. Ponadto: „Zerwali się już Grecy więc na równe nogi”. „Zerwali się” – wprowadza element ożywienia i stanowi przenośnię, oznacza bowiem „szybkość”. Chwytem tym często posługuje się Homer, ożywiając za pomocą przenośni rzeczy nieożywione. Wszystkie te miejsca są słynne ze względu na efekt ożywienia, np.: „Znowu z góry się stacza na dół głaz ten bezwstydy. [Retoryka 1411 B]

Już teksty Arystotelesa odzwierciedlają typową dla starożytności *kat' eksochen*, a w późnym antyku bardzo częstą skłonność odnoszenia literatury jako jakości autonomicznej nie tylko do innych *artes*, natury *etc.*, ale również do *ψυχή*. Arystoteles w *De anima* (427 B – 429 A) stwierdza, iż wyobrażenie nie jest możliwe bez zmysłów. Nic dziwnego, skoro „*φαντασία*” („*phantasia*”, tj. *visio*) pochodzi od „*φάος*” („*phaos*” ‘światło’), a Platon, Arystoteles, Cyceon i Horacy uznają wzrok za myśl najbardziej boski ze wszystkich pięciu. Stąd wizualizacja (tj. unaocznienie) czy piktoryzacja (tj. malarska żywość i dynamiczność obrazowania) rzeczywistości jest wysoce z ich punktu widzenia pożądana. „Każda metafora odnosi się do zmysłów, ale głównie do wzroku, który jest z nich wszystkich najprzenikliwszy” – powie Cyceon (*O mówcy* 3, 161), Antonio Possevino zaś w *Tractatio de Poesi et Pictura* (1593) i Sforza Pallavicino w traktacie *Del bene* (1644) dokładnie powtórzą jego słowa⁴². A więc raz jeszcze rzuca się w oczy mocny grecko-rzymski akcent naturalistyczny w procesie literackiego obrazowania rzeczywistości. Nie przeszkadza to jednak twórcom antycznym okresu poklasycznego wykorzystywać *enargeia* do ukazywania idealizacji portretowania werbalnego. Znakomitym tego przykładem mogą być *Eikones* Filostratos Starzego (ok. 178 r. n.e. – ok. 248 r. n.e.)⁴³, przedstawienie kolekcji obrazów w Neapolu, zawierające opisy poszczególnych dzieł sztuki (mamy tu więc genologiczną ekfrazę). Dzieło to otwiera krótka rozprawa teoretyczna na temat powinowactwa literatury i malarstwa, będąca zarazem nieco naiwną próbą delimitacji obu tych sztuk. „Jakże zostałem oszukany” – mówi Filostratos, oczarowany *imagines* tak bardzo bliskimi ideałowi *verisimilitudo*. Z jednej strony osiągnięcie absolutnego prawdopodobieństwa staje się w jego mniemaniu podstawowym zadaniem artysty, z drugiej zaś samo operowanie *enargeia* pozwala wyrazić się najpełniej w epigramacie, pieśni czy też w epice, stąd aspekt depikcyjny przysługuje literaturze niejako *a priori*. Filostratos, co znamienne, czyta obrazy, jakby były *dramatami* (stąd Paul Vitry nazwał Dantego „chrześcijańskim Filostratosem”). Rekonstruuje ich fabuły, wprowadza nawet historyczne i geograficzne detale, a na prawach prozopopei obdarowuje postaci mową. Sztuka człowieka imituje naturę, ponieważ ludzka psychika jest tak naturalna

⁴² Zob. A. Possevino, *Tractatio de Poesi et Pictura*. [Lyon 1595], s. 3–4. – S. Pallavicino, *Del bene* III 50. Zob. też L. A. Seneca, *Listy moralne do Lucylusza* LXV 4–8, LVIII 16–18.

⁴³ Philostratos, *Eikones/Images*. Ed. and transl. A. Fairbanks. London 1931, s. 28, 31. P. Vitry (*Étude sur les epigrammes de l'anthologie palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art*. „Revue archeologique” XXIV (1894), s. 317–318) zauważa, iż dla Filostratos, jak i dla Lukiana, który pozostawał pod jego znaczącym wpływem, istnieją trzy płaszczyzny rozstrzygnięcia o wartościach każdego dzieła (*artificium*): pierwsza z nich odnosi się do tłumy, poszukującego nowości, wrażeń, hedonistycznej podniety; druga kieruje się ku technicznym aspektom dzieła, jego poziomowi profesjonalizmu, wyczelowania *etc.*; i wreszcie trzecia, dotycząca sfery *ήθος*, obrazowania i zgłębiania samych (portretowanych) charakterów. Zob. też L. Venturi, *Storia della critica d'arte*. Firenze 1948, s. 494 n.

jak forma psychiczna. Ludzka *psyche* jest tak naturalna jak krajobraz.

W dialogu Lukiana *Eikones* (ok. r. 162 n.e.), inspirowanym zresztą dziełem Filostratos, jeden z uczestników rozmowy, Lycinus, dzieli się swymi wrażeniami ze spotkania z piękną kobietą, która miała wszystkie cechy ideału, tak iż oczarowała go i poraziła zarazem. Jego przyjaciel, Polystratus, prosi go więc o stosowną deskrypcję. Okazuje się, iż Lycinus nie jest w stanie unaocznnić postaci kobiety, odwołując się wyłącznie do jednej *ars*: włosy, czoło i brwi przypominają mu pewną rzeźbę Praksytelesa, dłonie przywodzą mu na myśl Homerowy opis Menelasa, słodycz głosu – milezyjską Aspazję z *Ucztu* Platona⁴⁴. A więc asocjacja sztuk i próba naśladowania boskiej doskonałości⁴⁵. Można tu dostrzec pewne konwergencje z filozofią Plotyna, w której elementy rzeczywistości dopiero poprzez piękno i w formie ekfrazy odzyskują ową pełnię, którą zatraciły wskutek oderwania się od bóstwa. Akt obrazowego – czy to poprzez *pictura*, czy też *verbum* – tworzenia przyjmuje cechy *unio mystica* i odsuwa się coraz dalej od świata *ratio*. Wobec zachwyty nad pięknem wstrzymuje się ręka artysty, a obraz nieruchomieje. Tu już jesteśmy ponownie blisko Dantego i jego „*visibile parlare*”.

Retoryczne figury unaoczniające

Interesować nas będzie zasadniczo jedna figura retoryczna, którą starożytni i nowożytni autorzy wiązali prymarnie z kwestią obrazowania: grecka *ὀποτύπωσις*, czyli łacińska *evidentia* (unaocznienie). Zarówno grecki, jak i łaciński termin posiadają synonimy, o czym dalej. Podstawy teoretyczne w tej mierze stworzone w dobie antycznej uległy w średniowieczu i renesansie jedynie drobnym modyfikacjom, zasadzającym się głównie na kosmetyce terminologicznej, tzn. na indywidualnych zwykle inklinacjach do używania określonych greckich bądź łacińskich pojęć synonimicznych. W istocie nawet dzisiejszemu badaczowi – archicytelnikowi, niełatwo się odnaleźć w gąszczu ekfrastycznej terminologii. Stąd omawiając poszczególne figury i cytując fragmenty dzieł różnych autorów szczególną uwagę zwrócimy na konkretne dyferencje pojęciowe⁴⁶.

⁴⁴ Zob. cenny tutaj krytyczny wstęp F. G. Fowlera w: *Works of Lucian of Samosata*. Oxford 1905, s. IV–XII. Zob. też K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. T. 1. Leipzig 1914, s. 4–13. – Hagstrum, *op. cit.*, s. 15–16. – Hauser, *op. cit.*, t. 1. s. 97 n.

⁴⁵ Nie zapominajmy, iż po okresie „kultu osobowości artystów” za Aleksandra Wielkiego (Parasjos, Zeuxis, Apelles), III w. p.n.e. przynosi zasadniczą zmianę postawy wobec sztuk plastycznych i samej poezji. Seneka zauważa, iż czci się obrazy bogów i ludzie modlą się do nich na klęczkach, ale gardzi się artystami, którzy je stworzyli. Zob. Hauser, *op. cit.*, s. 96.

⁴⁶ Zob. Lausberg, *op. cit.*, § 810–819. Oczywiście *evidentia* wiąże się i myślowo, i formalnie z innymi figurami (np. *expositio*, czyli opracowanie jakiejś *res* poprzez różnorodność (*variatio*) płaszczyzny werbalnej i pobocznych idei przynależących do głównej *res*), które mogą współuczestniczyć w werbalnym obrazowaniu czy też przyczyniać się do uzyskiwania efektu „malarskiego”. Tu i dalej posługujemy się następującymi skrótami tekstów źródłowych: Quint. *Inst.* = M. F. Quintilianus, *Institutio oratoria*. – Anon. *Rhet.* = Ἀνωνύμου περὶ ῥητορικῆς. – Alex. *Fig.* = Ἀλεξάνδρου περὶ δχημάτων. – Ps. Rufin. *Dian.* = Iulii Rufiniani de schematis dianoeas. – Isid. *Orig.* = Isidore Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive Originum libri XX*. – Herm. *Prog.* = Hermodenis *Progymnasmata*. – Schem. *Dian.* = *Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent*. – Longin. = Longinus, *Περὶ ὕψους*. – Phoeb. *Fig.* = Φοιβάμμωνος δχόλια περὶ δχημάτων. – *Rhet. Her.* = *Rhetorica ad Herennium*. – Sulp. *Vict.* = *Sulpitii Victoris Institutiones oratoriae*. – Apht.

„*Enlargeia*” (Anon. *Rhet.* 96; Alex. *Fig.* 25, 13; Ps. Rufin. *Dian* 15)⁴⁷, „*evidentia*” (Quint. *Inst.* VIII 3, 61; IX 2, 40), „*hypotyposis*” (Quint. *Inst.* IX 2, 40) ‘unaocznienie’, klasyfikowana w antycznych retorykach wśród emotywnych figur myślowych (*figurae sententiarum*), rozumiana była jako charakteryzująca się „żywością” depikcja (obrazowanie) wybranego obiektu (fenomenu) rzeczywistości traktowanego holistycznie („całościowo” – Quint. *Inst.* VIII 3, 70: „*totum*”; IX 2, 40: „*res [...] universa*”) poprzez uporządkowaną enumerację (rzeczywistych lub zmyślonych) obserwowalnych elementów (Quint. *Inst.* IX 2, 40: „*per partes*”) owego obiektu (fenomenu). W *evidentia* obiekt jako całość należy esencjalnie do statycznej natury, nawet jeśli jest zdarzeniem (Quint. *Inst.* IX 2, 40: „*res [...] ut sit gesta ostenditur*”) zachodzącym w procesie historycznym. Chodzi tu bowiem o deskrypcję (*descriptio*) jakiegoś wyobrażenia (*imago*), które chociaż dynamiczne i zmienne w swoich szczegółach, ograniczone jest strukturą (mniej lub bardziej luźnej) symultaniczności (równoczesności). Owa równoczesność elementów, które determinują statyczny charakter obiektu jako całości, jest przedmiotem naocznego doświadczenia autora opisu. To on właśnie umiejscawia siebie (i audytorium, jeśli mamy do czynienia z mówcą) w pozycji świadka.

Oto przegląd wybranych definicji hypotykozy, ukazujący jednocześnie podstawowe (choć w tym przypadku powierzchowne) różnice w nazewnictwie retorycznym:

Uzyskamy znaczny efekt, jeśli rzeczywistemu zdarzeniu przydamy wiarygodny obraz tego, co zaszło, tak aby sprawić, iż audytorium poczuje się naocznym jego świadkiem, jak w deskrypcji autorstwa Marka Celiusa w jego mowie przeciwko Antoniuszowi: „Albowiem znaleźli go leżącego twarzą w dół, w głębokim śnie właściwym alkoholowemu upojeniu, chrapiącego z całej mocy swej gardzieli, co chwila drgającego w czkawce, podczas gdy najznamiensze z jego żeńskich towarzyszek leżały rozwalone na wszystkich sofach, reszta zaś haremu była rozłożona naokoło w najróżniejszych kierunkach”. [Quint. *Inst.* IV 2, 123]

Inni określają mianem *hypotykozy* każde przedstawienie zdarzeń, które miały miejsce, językiem tak pełnym ekspresji, iż bardziej je widzimy, niż słyszymy. [*ibidem*, IX 2, 40]

powstaje [z takich znaków] *enargeia*, którą Cyceron nazywa *illustratio*, i *evidentia*, która zdaje się nie tyle o czymś opowiadać, ile coś ukazywać, przy czym nasze zmysły są wówczas nie mniej wyczulone niż wtedy, gdybyśmy byli obecni przy obrazowanym zdarzeniu. [*ibidem*, VI 2, 32]

Ekfrazja jest wypowiedzią opisową, charakteryzującą się, jak mówią, żywością przedstawiania rzeczy, oraz unaoczniającą sprawę w celu jej rozjaśnienia. [Herm. *Prog.* 10]

Celem fantazji w sztuce oratorskiej jest wyrazistość. [Longin. XV 2]⁴⁸

Diatypoza jest przedstawieniem minionego zdarzenia poprzez wielość jego elementów. [Phoeb. *Fig.*]

Prog. = A p h t o n i u s, *Progymnasmata*. – Nicol. *Prog.* = N i k o l a o s, *Progymnasmata*. – Aquila = *Aquila Romana de figuris sententiarum et elocutionis liber*. – Rut. Lup. = R u t i l i u s L u p u s, *De figuris*. – Empor. = E m p o r i u s, *Oratio de Ethopoia*.

⁴⁷ Zob. *Thesaurus Linguae Graecae*. Ed. L. Dindorfius. T. 3. Parisii 1835, s. 634–635 (także formy: „*ἐκφράζω*” ‘opisuję, opowiadam’, „*ἐκφραστικός*” ‘taki, który można (daje się) opisać’).

⁴⁸ Zob. L a u s b e r g, *op. cit.*, s. 361.

Deskrypcja jest określeniem figury, która polega na jasnym, żywym i wywołującym głębokie wrażenie przedstawieniu następstw jakiegoś czynu. [*Rhet. Her.* IV 39]

Najpełniejszą definicję unaocznienia u schyłku antyku daje Pryscjjan z Cezarei w dziele *Retoryczne ćwiczenia wstępne*, traktując *ἐνάργεια* jako równoważnik *descriptio*:

O OPISIE

Opis jest mową gromadzącą i uobecniającą oczom to, co ma ukazać. Zdarzają się więc zarówno opisy osób, jak i rzeczy, czasów, stanów, miejsc i wielu innych rzeczy. Opisy osób, np. u Wergiliusza:

Twarz i oczy ma panny, w jej ręku broń lśni się Spartanki⁴⁹.

Opisy rzeczy – to np. opis walki lądowej lub morskiej; czasu – np. wiosny, lata; stanu – np. pokoju lub wojny; miejsc – np. wybrzeża, pola, gór, miast. Może zaś istnieć przedstawienie mieszane, np. jeśli ktoś opisuje bitwę nocną, gdzie jednocześnie przedstawia i czas, i rzecz. W każdym razie starajmy się opisywać rzecz poczynając od wydarzeń uprzednich, a opowiadajmy o sprawach, które się dzieją we właściwym czasie. Jeśli np. przedstawiamy opis wojny, najpierw powinniśmy powiedzieć o zarządzonym przed wojną poborze, o poczynionych nakładach, o panującym strachu; później o walce, rzezi, śmierci, o zwycięstwach, pochwałach zwycięzców, zaś o łzach i niewoli tych, którzy zostali pokonani.

Jeśli zaś mielibyśmy opisywać miejsca, czasy lub osoby, powinniśmy się posługiwać pewną metodą: wykorzystajmy opowiadanie, które objaśniliśmy wyżej, oraz dobro lub korzyść, lub pochwałę. Największą zaletą opisu jest jego jasność i zdolność unaocznienia lub wyrazistość słów. Należy bowiem tak się wysłowić, aby poprzez uszy niemal uobecnić oczom samą rzecz oraz aby styl wysłowienia się dorównał dostojności rzeczy. Jeśli rzecz jest wspańska, niech i mowa będzie podobna; jeśli zaś skromna, to niech słowa będą dostosowane do jej jakości. Trzeba wiedzieć, że niektórzy retorzy nie umieszczali opisu w ćwiczeniach wstępnych, jako że wcześniej miałyby być o nim mowa przy bajce i opowiadaniu: w nich bowiem także opisujemy i miejsca, i rzeki, i osoby, i rzeczy. Ale ponieważ niektórzy z największych mówców przekazywali naukę o opisie w ćwiczeniach wstępnych, nie jest więc rzeczą niestosowną ich naśladować⁵⁰.

Kwintylijan wyraźnie zaznacza, iż umiejscowienie słuchacza w pozycji świadka jest skutkiem *mimesis*, a więc figura unaocznienia pozostaje prymarnie poetyckim sposobem ekspresji⁵¹. W renesansie ten sąd Kwintyliana powtórzą Robortello⁵², Scaliger⁵³ (określi on obrazowe deskrypcje mianem „*pigmenta dictionum*”) i Vida⁵⁴, którzy unaocznienie egzemplifikują właściwie wyłącznie tekstami poetyckimi. Podobnie czyni Luisinus w komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa, uwydatniając przy tym kilkakrotnie „malarski” aspekt hypotypozy. Jej antyczny sche-

⁴⁹ Wergiliusz, *Eneida* I 315. Przełożył J. Niedźwiedź.

⁵⁰ Pryscjjan z Cezarei, *Praeexercitamina*. / *Retoryczne ćwiczenia wstępne*. Przełożył z łaciny J. Niedźwiedź. Wstępem poprzedził A. Gorzkowski. Komentarzami opatrzyli A. Gorzkowski i J. Niedźwiedź. „Terminus” 2000, z. 1/2.

⁵¹ Zob. Lausberg, *op. cit.*, s. 360. Zob. też A. Moravia, *La Romana*. Milano 1959, s. 208: „*come se, piuttosto che saper le cose, avesse voluto addirittura vederle e toccarle e [...] parteciparvi*”.

⁵² *Francisci Robortelli Utinensis In librum Aristotelis de arte poetica, explicationes*. Basileae 1555, s. 55. Zob. J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York 1920, s. 42 n.

⁵³ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. [Heidelberg 1607], s. 125–126. Zob. B. Weinberg, *Scaliger versus Aristotle on Poetics*. „Modern Philology” 39 (1942).

⁵⁴ M. G. Vida, *De arte poetica* II 367 sq. Ed. R. G. Williams. New York 1976, s. 66 n.

mat przejmą też w XVIII w. Ernesti oraz Dumarsais, Fontanier zaś dodatkowo za figury pomocnicze przy malowniczej deskrypcji uzna m.in. topografię, etopeję i prozopografię⁵⁵.

Jeśli opisy nie dotyczą zdarzeń, ale osób lub rzeczy, wówczas są konstrukcjami epideiktycznymi ze szczególnym nakierowaniem na „jasność” i „prawdopodobieństwo”. *Descriptiones* osób czy rzeczy mogą być elementem *narratio* jako dygresje (Quint. *Inst.* IV 2, 123).

Evidentia umacnia przymioty (*virtutes*) „jasności” i „prawdopodobieństwa” wypowiedzi, a ponieważ wychodzi poza to, co konieczne, przynależy do *ornatus* („literackości”)⁵⁶:

To, co literackie, wychodzi poza to, co oczywiste i prawdopodobne. Zasadza się najpierw na stworzeniu jasnego pojęcia o tym, co chcemy powiedzieć, po drugie, na adekwatnym wyrażeniu tej myśli, po trzecie zaś na nadaniu jej dodatkowej ozdobności, czegoś, co poprawnie określa się mianem „*cultus*”, literackiego upiększenia. Stąd *enargeia*, o której wspominałem odnośnie do reguł dotyczących opowiedzenia, należy umieścić między ozdobnikami, ponieważ żywa ilustracja, albo, jeśli ktoś woli – reprezentacja [tj. retoryczne przedstawienie], jest czymś więcej niż zwykłą oczywistością, gdyż ta ostatnia jest po prostu zauważalna, podczas gdy *enargeia* przykuwa naszą uwagę. [Quint. *Inst.* VIII 3, 61]

Antyczne, a za nimi renesansowe podręczniki retoryki uznawały za szczególnie stosowne (*aptum*) obrazowanie dygresyjne w bardziej rozwiniętej *narratio*, gdzie szeroko pojęte zdarzenia mogły być potraktowane enumeracyjnie w postaci wielu indywidualnych *res*. Za takie szeroko pojęte zdarzenia uznawano np.:

1) zdarzenia z życia zawodowego (danej profesji *etc.*): budowa miasta (Wergiliusz, *Eneida* I 423); wykorzystanie darów natury w rolnictwie (Wergiliusz, *Georgiki* I 54);

2) zdarzenia militarne: bitewne zamieszanie (Wergiliusz, *Eneida* XII 458); zdobycie miasta (Quint. *Inst.* VIII 3, 67–70);

3) katastrofy naturalne: sztorm na morzu (Wergiliusz, *Eneida* I 82–123)⁵⁷, wybuch wulkanu (tu np. opis śmierci Pliniusza Starszego podczas wybuchu Wezuwiusza, przedstawionej w jednym z listów Pliniusza Młodsze do Tacyta);

⁵⁵ Zob. *Francisci Luisini Commentarius Aristotelis*. Venetiae 1554, s. 70. Zob. też *Pomponius Gauricus super arte poetica Horatii*. Romae 1541, k. D₂. – Ernesti, *op. cit.*, s. 101. – C. Dumarsais, *Des Tropes ou des differens sens lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. Paris 1730, s. 31 n. – P. Fontanier, *Les Figures du discours*. Introd. G. Genette. Paris 1968, s. 284 n.

⁵⁶ „*Ornatus*” oznacza spełnianie przez język funkcji „pojetyczno”-estetycznej, nie zaś zwykłą „ozdobność” czy „styl ozdoby”, jak sugerują błędnie niektóre polskojęzyczne opracowania. Na ten temat zob. Lausberg, *op. cit.*, § 552, 592. – J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 202–203. – A. Gorzkowski, *Problemy polskiej terminologii retorycznej na przykładzie translacji*, *Handbuch der literarischen Rhetorik*” H. Lausberga. „Biuletyn Glottodydaktyczny” 1995, nr 5.

⁵⁷ Fragment ten wart jest szczególnej uwagi, ponieważ *evidentia* jest tu tworzona przy współpracy aż czterech środków – porównania, ekspolicji, metonimii i prozopopei: „wichry jak hufiec hałaśnie / Otwartą bramą w ziemię rwą trąbą huczącą, / Zwarły się z falą, do dna skłębiony nurt mącą. / Wraz Eurus, Notus gnają i z częstych burz znany / Afrykus – wzdęte pędzą ku brzegom bałwany. / Krzyk ludzi się rozlega wraz z trzaskiem przy sterze. / Chmur nawał wnet blask dzienny i błękit zabierze / Sprzed oczu Teukrów: czarna noc legła na fali. / Grzmi niebo. z częstych ogni w krag przestwór się pali; / Niechybną śmiercią wszystko żeglarzy przestrasza. / Dreszcz zimny obezwładni członki Eneasza; / Westchnął i w niebo dłonie podnosząc wraz obie, / Tak rzecze: [...] / [...] / Gdy mówił, Akwilonem świszcząca nawała / Uderza w żagle, w niebo odmetry wód wali. / Pękły wiosła,

w takim przypadku bardzo często inherentnym składnikiem hypotypozy stawały się anemografia, chorografia, chronografia, dendrografia, hydrografia *etc.*;

4) zabawy, uczty, konwiwia (Quint. *Inst.* IV 2, 123–124)⁵⁸; uroczystości religijne, akty sakralne, itp.⁵⁹;

5) epidemie, plagi (opisy u Tukidydesa);

6) upersonifikowane fenomeny natury. Tu także alegoryczne deskrypcje Czasu, Nocy *etc.*, jak np. w XVI-wiecznych wierszach Strozzięgo, w *Ikonologii* Ripy czy też w XVII-wiecznej poezji emblematycznej Marina. Na tego rodzaju hypotypozę zwracającą szczególną uwagę traktat *O poezji doskonałej* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego oraz wiele XVII-wiecznych podręczników retoryki (Caussin, Caulerius, Dankwart, Radau).

Zanim mówca może stwierdzić, iż dopuścił audytorium do świata fikcjonalnej naoczności, musi on sam posiadać imaginacyjne doświadczenie (*φαντασία in concipiendis visionibus*) własnego zdarzenia:

Ale jak należy wytworzyć owe emocje w nas samych, skoro nie podlegają one naszej władzy? Postaram się to wyjaśnić najlepiej, jak potrafię. Istnieją pewne doświadczenia, które Grecy nazywają „*phantasiai*”, Rzymianie zaś „*visiones*”, za których pomocą rzeczy nieobecne ukazują się w naszej wyobraźni z tak intensywną żywością, iż zdają się być tuż przed naszymi oczyma. Człowiek, który jest rzeczywiście wyczulony na tego typu wrażenia, ma największą kontrolę nad swymi emocjami. Niektórzy autorzy określają tego, kto posiada władzę nad żywą wyobraźnią, w której rzeczy, słowa i zdarzenia ukazują się w sposób wysoce realistyczny, greckim słowem „*εὐφαντασίωτος*” ‘obdarzony żywą wyobraźnią’. [Quint. *Inst.* VI 2, 29–31]

Owe żywe przedstawienia, o których mówiłem i które, jak zauważyłem, określa się mianem „*φαντασίαι*”, wraz ze wszystkim, o czym zamierzamy powiedzieć: osobami i rzeczami oraz nadziejami i obawami, jakie niosą one ze sobą, muszą znajdować się wyraźnie przed naszymi oczyma, zapisane w naszej duszy: oto charakter i siła wyobraźni, które czynią nas wymownymi. [*ibidem*, X 7, 15]

Dodajmy, iż Kwintylianus nie był w tej mierze oryginalny, ale koncepcję *εὐφαντασίωτος* zaczerpnął z pism Longinusa i Demetriosa:

Zwykle fantazją nazywa się każde wyobrażenie zdolne wyrazić się w słowach; dziś zaś używa się tej nazwy w tych wypadkach, w których to, co mówisz w natchnieniu i silnym wzruszeniu, staje żywo przed oczyma twoimi i twoich słuchaczy. [Longin. XV 1]⁶⁰

Gdy mówca sam, dzięki wyobraźni, stanie się świadkiem fikcjonalnej naoczności, wówczas dopuszcza audytorium do uczestnictwa w owym procesie obrazowo-wyobrażeniowym. Do tego celu służą rozmaite zabiegi językowe; nie używamy ich wszystkich naraz, ale autor wypowiedzi rozporządza nimi oddzielnie albo

przód łodzi się skęcił i fali / Dał bok; góra urwista uderzy weń wodna, / Tych w przestwór niesie, tamtym, rozdarłszy toń do dna, / Odsłania piach wśród nurtów; wre żwirem lej cały”. Ten i następujące cytaty z *Eneidy* pochodzą z: W e r g i l i u s z, *Eneida*. W przekładzie T. K a r y ł o w s k i e g o. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. S i n k o. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1950. BN II 29.

⁵⁸ Zob. oparty na misternej hypotypozie opis przyjęcia towarzyskiego w dziele P. C o r n e i l l e ’a *Le Menteur* (I 5, 263–298).

⁵⁹ Tu także – częsty w opisach poetyckich, np. w tzw. poezji metafizycznej XVII w. – sam akt stworzenia świata. Zob. wiersz G. H e r b e r t a *Dźwig*, będący w całości ekfrazą, misternie zbudowaną przy pomocy ekspolicii i prozopopei.

⁶⁰ Przełożył T. S i n k o. Cyt. z antologii: *Trzy poetyki klasyczne*.

kolektywnie. Wedle Kwintyliana (a schemat ten przyjęli później Scaliger i Fontanier⁶¹) istnieją trzy sposoby językowego wyrażenia *evidentia*:

Unaocznienie jest wyobrażeniem, które rzeczywistość podporządkowuje oczom pozazmysłowym, i istnieje w trojaki sposób: odnośnie do osób, miejsca, czasu. [*Schem. Dian. I*]

Zgodnie z takim ujęciem dawni teoretycy sztuki wymowy rozróżniali następujące retoryczne zabiegi unaoczniające: a) specyfikację (wyszczególnienie) całego fenomenu; b) użycie czasu teraźniejszego (tu: *praesens historicum*); c) użycie przysłówków miejsca o aspekcie prezentywnym; d) zwracanie się do postaci przedstawianych w *narratio*; e) mowę niezależną skierowaną do kogoś przez postać wprowadzoną w opowiedzeniu (tu: prozopopeja)⁶².

Właśnie dlatego, mówi Kwintilian, iż szczegółowa deskrypcja całego fenomenu jest wytworem wyobraźni autora, to winna być ona wysoce „realistyczna” (Quint. *Inst.* IV 2, 123: „*credibilis rerum imago*”) i emotywna. Jednak w *narratio probabilis* nie jest wymagana prawda historyczna; wystarcza „prawdopodobieństwo”:

Osiągniemy żywość przedstawienia, jeśli tylko nasze opisy będą prawdopodobne; [w tym celu] możemy nawet dodać [do naszej wypowiedzi] fikcyjne zdarzenia, które powszechnie mają miejsce. [Quint. *Inst.* VIII 3, 70]

W funkcji szczegółowych komponentów deskrypcji mogą zaistnieć nie tylko elementy samego fenomenu, ale również symptomatyczne skutki, które z niego wynikają:

Taką samą jasność przedstawienia uzyskamy wspominając o skutkach wynikających z danego zdarzenia: „mnie zimny dreszcz ciałem / Zatrzęsł i krew w sercu się zbiegnie struchlałym”⁶³. [Quint. *Inst.* VIII 3, 70]

Językowa forma szczegółowej deskrypcji (rozwinętej hypotypozy) (Aquila 6) może opierać się na:

1) dłuższych zdaniach, w których cały obraz jest jedną całością syntaktyczną, bez próby partycji owej całości na izokola, wyrażających szczegóły danego obiektu (fenomenu):

Istnieje zatem taka forma żywości, która opiera się na namalowaniu w pewien sposób słownego obrazu myślowego wyobrażenia jakiejś rzeczy, jak np.: „Wnet się każdy z nich silnie wspiął, stając na palce”. Inne, podane dalej szczegóły rysują przed nami obraz dwóch bokserów ścierających się w walce, tak iż rzecz nie mogłaby jawić się jaśniej nawet wtedy, gdybyśmy byli naoczniymi jej świadkami. W tego rodzaju figurach, tak jak i zresztą w innych, mistrzem był Cyceron. Czy znalazłby się ktoś, kto nie zdołałby sobie stworzyć pewnego wyobrażenia, kiedy czyta następujący *passus* z mowy przeciwko Werresowi: „Stał pretor ludu rzymskiego na brzegu w pantoflach, w purpurowym płaszczu i tunice spadającej po kostki, wsparty na ramieniu nierządniczy”. Czy nie wydaje mu się po prostu, jakby widział aktorów na scenie, samo miejsce zdarzenia, ubiór osób, a nawet czy nie wyobraża sobie innych szczegó-

⁶¹ Zob. Scaliger, *op. cit.*, s. 23 n. – Fontanier, *op. cit.*, s. 284. Zob. też Francisci Luisini *Commentarius Aristotelis*, s. 70. – Pomponius Gauricus *super arte poetica Horatii*, k. D₂. – N. Causinus, *De eloquentia sacra et humana libri XVI*. Coloniae 1626, s. 450–453. – S. Lauxmin, *Praxis oratoria et praecepta artis rhetoricae*. Brunsbergae 1648, s. 37–41. – Ernesti, *op. cit.*, s. 101. – Dumarsais, *op. cit.*, s. 31 n.

⁶² Zob. Lauxberg, *op. cit.*, § 1105, § 1244: *Imaginatio*.

⁶³ Wergiliusz, *Eneida* III 29–30.

łów, o których mówca nie pisze? Co do mnie, to wydaje mi się, iż widzę jego twarz, oczy, pochlebstwa rzucane jemu i jego kochance, cichy wstępn i stłumiony strachem wstyd tych, którzy oglądali tę scenę. [Quint. *Inst.* VIII 3, 63–65]

2) figurach izokolonu oraz dystrybucji:

Czasami jednak obraz, który usiłujemy stworzyć, jest pełniejszy w szczegółach, jak np. w jednym z opisów rozwiątej uczty, który pochodzi również z dzieła Cyncerona, ponieważ był to autor zdolny dostarczyć zdumiewających przykładów każdego rodzaju retorycznego ornamentu: „Zdawało mi się, że widzę, jak jedni wchodzą, inni zaś wychodzą, jak jedni zataczają się pod wpływem wina, a inni wymiotują wczorajszą strawą. Podłoga była pełna płam z wina, pokryta spiralami na wpół uschniętych odpadków rybich kości”. Co więcej mógłby zobaczyć ktoś, kto wszedłby tam, na miejsce uczty? Podobnie, możemy słuchaczy doprowadzić do tego, malując słowem obraz zdobytego miasta. Albowiem zwykłe stwierdzenie, iż miasto wzięto szturmem, z pewnością obejmuje znaczeniem całe nieszczęście, które zdarzenie takie za sobą pociąga, lecz lakonicznością przekazu nie dociera do głębi serc słuchaczy. Ale jeśli rozwinie my to, co jedno słowo – „zdobyte” – w sobie zawiera, zobaczymy płomienie buchające nad domostwami i świątyniami, usłyszymy trzask walących się dachów i jeden kotłujący się wrzask, który zlewa się z wieloma pojedynczymi krzykami. Jednych zatrzymujemy w niepewności, gdzie mają uciekać, innych widzimy, jak kurczowo obejmują swych najbliższych i najdroższych w ostatnim uścisku, a płacz kobiet i dzieci oraz lament starców, którym okrutny los mógł oszczędzić widoku tego dnia, wstrząsa naszymi zmysłami. [Quint. *Inst.* VIII 3, 66–70]

Jako egzemplifikację powyższych tez Kwintyliana, a potem Scaligera przytaczają nie tylko odpowiednie fragmenty dzieł Cyncerona, ale również liczne passusy z utworów epickich Wergiliusza, m.in. z *Eneidy*:

Tu port kopią, podwalin teatru tam tłumny
Rój dogląda, a inni ogromne kolumny
Ze skał rąbią [...] [I 427–429]

Padają świerki, dzwoni na bukach siekiera,
Jesionów pnie i dęby łupliwe rozdziera
Klin ostry, z urwisk graby olbrzymie się toczą. [VI 180–182]

Taki rodzaj hypotypozy odnajdujemy w XVI-wiecznej *Poetyce* Vidy (II 382–391), dla którego Wergiliusz był najwybitniejszym malarzem-epikiem w dziejach ludzkości:

Zda się, że słyszysz szcęk broni, jęki zabijanych, mordercze cięcia, bezradne głosy modlących się. A kto powstrzyma łzy, kiedy poeci opisują miasta zdobyte rękami wroga? Chca, abyś zobaczył przerażające płomienie wznoszące się nad szczytami dachów, płomienie otaczające wszelakie domostwa, starców sparaliżowanych strachem, dzieci kurczowo obejmujące swych rodziców, matki pogrążone we łzach, wznoszące swój krzyk do niebios, gdy stoją pomiędzy wrogiem a swym potomstwem. Spójrz! Oto młode kobiety leżące przed świątyniami i ołtarzami bogów, targające swe włosy i bijące się w piersi dłońmi⁶⁴.

⁶⁴ Zob. tekst oryginalny:

*Armorum fragor audiri, gemitusque cadentum,
Caedentumque ictus, et inania vota precantum.
Quis quoque, quum captas evolvunt hostibus urbes,
Temperet a lacrimis? Tectorum ad culmina saevas
Ira faces, passimque domos involvere flammis
Cernere erit, trepidosque senes, puerosque parentes
Amplexos, flentesque ipsas ad sidera matres
Tollentes clamorem hostes interque, suosque
Abstractasque nurus adytis, arisque deorum
Et crinem laniare, et pectora tundere palmis.*

Distributio całego obrazowanego obiektu na najmniejsze elementy określa się mianem leptologii („λεπτολογία”)⁶⁵.

Przeciwieństwem *evidentia* jest perkursja („*percursio*” ‘przebiegnięcie’ – Quint. *Inst.* IX 1, 28), czyli wyłącznie związane wypunktowanie najważniejszych okoliczności zdarzenia.

Zastosowanie w hypotypozie czasu teraźniejszego dla obiektów sytuowanych w przeszłości (Quint. *Inst.* IX 2, 41: „*quae facta sint [...] imaginamur*”) może mieć trojaki aspekt:

a) *praesens* zostaje wprowadzone za pomocą „formuł alertywnych”⁶⁶, które przypominają formuły introdukcyjne poprzedzające śmiałe hiperbole i metafory:

Ale dawni mówcy z techniki zmiany czasu korzystali dość powściągliwie. Poprzedzali ją takimi formułami: „Wyobraź sobie, że widzisz...”[...]; „Chociaż nie możecie zobaczyć tego zwykłymi oczyma, możecie to ujrzeć oczyma duszy”. [Quint. *Inst.* IX 2, 41]⁶⁷;

b) przejście do czasu teraźniejszego zachodzi poprzez formuły ostrzegawcze, takie jak „*videbar videre* [zdawało mi się, że widzę]”: „zdawało mi się, że widzę, jak jedni wchodzą, inni zaś wychodzą” (Quint. *Inst.* VIII 3, 66; por. Hamletowskie „zdaje mi się, że widzę...”);

c) przejście do *praesens* przebiega bezpośrednio:

Jednak współcześni autorzy, a szczególnie mówcy, są bardziej śmiali i sięgają w istocie po najwyższy stopień ożywienia, puszczając wodze swej wyobraźni. [Quint. *Inst.* IX 2, 42]

Podręczniki retoryki dopuszczały w hypotypozie użycia *praesens* również w odniesieniu do obiektów sytuowanych w przyszłości (Quint. *Inst.* IX 2, 41: „*quae futura sint [...], imaginamur*”). Jeśli zdarzenia przyszłe są rozpatrywane przez mówcę, *evidentia* ze swoją treścią o aspekcie futuralnym może być cechą *narratio*, chociaż sam Kwintylijan ma w tym przypadku pewne wątpliwości:

Dodają oni [tj. teoretycy], iż przedstawienie zdarzeń może odnosić się... do przyszłości, co jest formą dopuszczalną tylko dla proroków; albowiem hypotypoza nie może być traktowana jako [zwyczajnie] opowiadanie faktów. [Quint. *Inst.* IV 2, 3]

Zwracanie się do postaci obrazowanej w *narratio* jest częstym zabiegiem emotywnym w hypotypozie (wystarczy przypomnieć *Katyliniarki* Cycerona, a w renesansie m.in. traktaty Lorenza Valli, mowę Pica della Mirandola *De dignitate hominis*, w Polsce mowy Andrzeja Frycza Modrzewskiego i Stanisława Orzechowskiego oraz *Kazania sejmowe* Piotra Skargi). Z kolei wypowiedzi samych obiektów pojawiających się w hypotypozie mogą posiadać dwójaki charakter: albo pełnią funkcję *sermocinatio* (ἡθοποιία, etopeja)⁶⁸, jeśli przemawiają istoty ludz-

⁶⁵ Zob. Schem. *Dian.* 18: „λεπτολογία est qua in descriptionibus tenuissimis utimur, ut apud Ciceronem: »reticulumque sibi ad nares admovebat tenuissimo lino, minutissimis maculis, plenum rosae« (Cic. *Ver.* V 27)”. Zob. też N. B o i l e a u, *Sztuka poetycka* I 49–63.

⁶⁶ Zob. L a u s b e r g, *op. cit.*, s. 364.

⁶⁷ Por. J. R a c i n e, *Andromaque* III 8, 999: „*Figure-toi Pyrrhus, les yeux etincelants, / Entrant à la lueur sang tout couvert, echauffant le carnage; / Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants, / Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants; / Peins-toi dans ces horreurs Andromaque eperdue*”.

⁶⁸ *Sermocinatio* (choć może istnieć samodzielnie) jest zazwyczaj traktowana jako inherentny komponent hypotypozy. Zob. Rut. *Lup.* I 21. – Aquila 4. – Ps. *Rufin. Dian.* 13. – Sulp. *Vict.* 19. –

kie, albo też odgrywają rolę *fictio personae*, jeśli mamy do czynienia z personifikacją innych istot żywych bądź rzeczy. Świetny ogląd teoretyczny figury *sermocinatio* traktowanej jako atrybutywny składnik unaocznienia przynoszą cytowane już *Praeexercitamina* Pryscjana, z których obficie czerpał m.in. Scaliger:

Allocutio jest naśladownictwem mowy odnoszącej się do pewnych obyczajów. Jest ona przystosowana do podstawionej postaci, np. jest to mowa, jaką mogłaby wygłosić Andromacha po śmierci Hektora. Istnieje jej odmiana, którą Grecy nazywają *προσοποπειύαν* – wówczas, gdy wbrew prawdopodobieństwu pozwala się mówić postaci o jakiejś rzeczy, np. Cycero przemawia obraźliwie do ojczyzny i Rzeczypospolitej. Jest ponadto taka forma naśladownictwa, którą Grecy nazywają *ειδωλούαν*, kiedy pozwala się mówić zmarłemu, np. gdy Cycero przemawia w obronie Celiusza lub Appiusz Ślepy przeciw Klodii. Zdarzają się *allocutiones* osób określonych i nieokreślonych: nieokreślonych – np. jak mógłby do swoich współobywateli przemówić ktoś zamierzający wyjechać z ojczyzny; określonych zaś: jak mógłby przemówić Achilles do Deidamii, chcąc wyruszyć na wojnę trojańską.

Istnieją następujące odmiany alokucji: proste – gdy ukazany jest ktoś, kto mówi sam do siebie; podwójne – gdy mówi do innych. Przypadek, gdy dana osoba mówi w samotności, to np. słowa, jakich mógłby użyć zwyczajnie Scypion w czasie powrotu. Przemówienie do innych, to np. mowa, jaką mógłby wygłosić Scypion do żołnierzy po odniesionym zwycięstwie. Za każdym razem konieczne jest uwzględnienie indywidualnych właściwości postaci i jej wieku. Inne są bowiem słowa młodzieńca, a inne starca, inne uradowanego, a inne zmartwionego. Są jeszcze [inne] odmiany alokucji: obyczajowe, związane z cierpieniem oraz mieszane. Odnoszące się do cierpienia to takie, do których wprowadzono ból, to jest nieustanne współodczuwanie cierpienia – np. mowa, którą mogłaby wygłosić Andromacha po śmierci Hektora. Obyczajowe zaś to takie, w których umieszczono odniesienie do obyczajów, np. będą to słowa rolnika widzącego po raz pierwszy okręt. Mieszane to takie, które posiadają cechy obu poprzednich, np. mowa, jaką mógłby wygłosić Achilles po śmierci Patroklosa. Zawiera ona bowiem cierpienie z powodu straty przyjaciela i obyczaje człowieka myślącego o wojnie. Natomiast samo wykonanie ogarnia trzy plany czasowe: zaczyna się od terażniejszości, przesuwając się do przeszłości i przechodzi do przyszłości. Styl alokucji powinien być dostosowany do przedstawiającej je osoby⁶⁹.

Użycie *evidentia* w celu scharakteryzowania (zwykle jako *laudatio* lub *vituperatio*) fenomenu za pomocą personalnej deskrypcji, jak również depikcji jego zachowań określa się w teorii retorycznej mianem „*χαρακτηρισμός*”:

Charakterismos: tak jak malarz opisuje postaci kolorami, tak mówca przy pomocy tej figury oddaje wady albo zalety osób, o których mowa. [Rut. Lup. II 7]⁷⁰

Opis miejsca w *narratio* jako unaoczniająca dygresja (Quint. *Inst.* IV 3, 12) nosi nazwę topografii („*τοπογραφία*”): „Przedstawienia miast i okolic wielu traktuje już nie jako [zwykłe] przedstawienia, ale jako ujęcia topograficzne” (Empor. 569, 25).

Już jednak teoretycy późnego antyku odróżniają topografię – deskrypcję *loci particulares* sprawdzalnych geograficznie – od topotezji („*τοποθεσία*”), czyli opisu

Apht. *Prog.* 11. – Nicol. *Prog.* 11. – Alex. *Fig.* III 21. Por. Herm. *Prog.* 9: „*ἡθοποιία ἐστὶ μίμησις ἡθους ὑποκειμένου προσώπου, οἷον τίνος ἂν εἶποι λόγους Ἐκτορι*”. – *Rhet. Her.* IV 65: „*sermocinatio est, cum alicui personae sermo attribuitur et is exponitur cum ratione dignitatis*”. – Isid. *Orig.* II 14, 1–2: „*Ethopoeiam vero illam vocamus, in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, laetitiae, sexus, maeroris, audaciae*”. Zob. też H. Martin, *Ethopoiia. Zur Geschichte eines rhetorischen Begriffs*. Erlangen 1966, s. 3 n.

⁶⁹ Pryscjian z Cezarei, *op. cit.*

⁷⁰ Por. *Schem. Dian.* 10. – Isid. *Orig.* II 21, 40.

miejsca, którego nie ma w rzeczywistości, ale które zostało wymyślone przez mówcę lub poetę⁷¹. Topotezja pomaga zazwyczaj w misternym tworzeniu iluzji jakiejś *res*:

Topotezja jest położeniem miejsca, które nie istnieje, a którego opis został wymyślony, jak np.: „Zaciszne jest tam miejsce: ujęciem dwu ramion / Port wyspa tworzy, kędy wód lazur, niesplamion / Burzą z głębi, zaledwie dreszcz marszczy nieśmiały”⁷². [*Schem. Dian.* 12]

Nakreślona tu retoryczna teoria hypotypozy nie uległa zasadniczej zmianie nawet po przełomie kartezjańskim, który chociaż, jak pisał Kuhn, przyniósł nową, podmiotową, scjentyficzno-racjonalistyczną optykę rzeczywistości⁷³, na płaszczyźnie retorycznego obrazowania pozostał nadal na gruncie *mimesis* jako wspólnej zasady wszystkich gałęzi sztuk. Jednakże krytycyzm szkoły Port-Royal i jej *esprit geometrique* był zasadniczym zwrotem ku późniejszej, XVIII-wiecznej refleksji (uwidoczniającej się np. w pracach Mosesa Mendessohna), iż domeną literatury są znaki „sztuczne”, czyli „arbitralne”, stąd nie posiada ona ograniczeń tematycznych ani obrazowo-słownych, w przeciwieństwie do malarstwa, które ukazuje jedynie przedmioty dostrzegalne wzrokowo, a właściwości wewnętrzne postaci tylko za ich pośrednictwem⁷⁴; ale *sub specie rationis* znaki werbalne będące podstawą obrazowania wymagają znajomości języka, z którego zostały zaczerpnięte, i uprzedniej wiedzy o rzeczach, które oznaczają, gdy tymczasem malarstwo nie zna tych ograniczeń.

Znaki poetyckie wywołują bezpośrednio tylko idee – i one dopiero osadzając się w wyobraźni, kształtują tam obrazy, które nas wzruszają, i malowidła, które budzą nasze zainteresowanie⁷⁵.

Stąd był już tylko krok, z jednej strony, do teorii Edmunda Burke’a⁷⁶, który zakwestionował oglądowość wyobraźniową literatury (a w szczególności: poezji), uznając, iż nie czerpie ona swej wartości z mocy wywoływania zmysłowych obrazów, a nawet wyobraźniowa realizacja niektórych tekstów byłaby szkodliwa, bo powstałyby wówczas wyobrażenia absurdalne i chaotyczne, z drugiej zaś – do słynnej koncepcji Gottholda Efraima Lessinga, który wychodził z założenia, iż poeta

⁷¹ Zob. L a u s b e r g, *op. cit.*, s. 365–366. Nie wszyscy jednak zachowywali konsekwentnie to rozróżnienie, np. Filodemos (P h i l o d e m o s, *Περὶ ρητορικῆς*. Ed. S. S u d h a u s. T. 3. Leipzig 1892–1896, s. 109, 4–13) podaje całkiem odwrotną definicję. O topotezji w retoryce renesansowej zob. L. A. S o n n i n o, *A Handbook to Sixteenth Century Rhetoric*. New York 1968, s. 128 n. Zob. też Z. R y n d u c h, *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*. Gdańsk 1967, s. 110–111. – T. M i c h a ł o w s k a, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 305–306.

⁷² W e r g i l i u s z, *Eneida* I 159–161. Por. S e n e c a, *Troas*, w. 483, 1068. – O w i d i u s z, *Metamorfozy* VIII 788.

⁷³ T. S. K u h n, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*. Przełożył i posłowiem opatrzył S. A m s t e r d a m s k i. Warszawa 1985, s. 95 n.

⁷⁴ Zob. M. M e n d e s s o h n, *Betrachtungen über die Quellen [...] der schönen Kunste und Wissenschaften*. [Leipzig] 1778. Zob. też M a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 160–161. – M. P r a z, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przełożył W. J e k i e l. Warszawa 1981, s. 6 n.

⁷⁵ M a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 161.

⁷⁶ E. B u r k e, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przełożył P. G r a f f. Warszawa 1968, s. 197.

chce idee, które w nas budzi, uczynić tak żywymi, żebyśmy w szybkim przebiegu wierzyli, iż odczuwamy prawdziwie zmysłowe wrażenie ich przedmiotów i żebyśmy w chwili tego złudzenia przestali uświadamiać sobie środki, którymi on do tego celu się posługuje, tzn. jego słowa[...]. Poeta powinien malować i oto chcemy teraz zobaczyć, o ile ciała co do swych obok siebie (położonych) części nadają się do tego malowania⁷⁷.

Wrzenie wokół sporów o charakter i siłę literackiego obrazowania trwało aż do „wielkiego wybuchu” w 1799 r. – chwili ukazania się rozprawy Humboldta na temat *Hermana i Doroty* Goethego. Oto sztuka werbalna, pisał wybitny niemiecki filozof i językoznawca, opiera swą wielką moc obrazowania na sprzeczności: *ars* żyje naprawdę tylko w wyobraźni i zmierza do indywidualizacji, podczas gdy język zwraca się do rozumu i przekształca wszystko w ogólność; poezja jednak sprzeczność tę nie tyle przewycięża, co łączy w sobie oba jej bieguny: może malować zarówno świat wewnętrzny, jak i zewnętrzny⁷⁸. A zewnętrzności tej potrafi nadać „żywość” („*energeia*”, „*Lebhäftigkeit*”) tak przenikliwą i autentyczną, jak żadna ze sztuk myśla i wyobrażeniem („*ratione atque imaginatione*”) uczyniona.

⁷⁷ R. Ingarden, *Lessinga „Laokoon”*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 365. Podkreśl. A. G.

⁷⁸ Zob. W. Humboldt, *Ästhetische Versuche über Goethe's „Hermann und Dorothea”*. Braunschweig 1861, s. 42–43.