

N. R. Schweizer

Tradycyjna pozycja "Ut pictura poesis"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 76/3, 269-287

1985

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.

N. R. SCHWEIZER

TRADYCYJNA POZYCJA „UT PICTURA POESIS”

1. Wstęp

Jednym z ulubionych tematów poetów, malarzy i krytyków XVII w. było podjęcie „sztuk siostrzanych”, czyli stosując znane wyrażenie Horacego, „*ut pictura poesis*”. Tematowi temu poświęcono co najmniej tyle energii, ile „smakowi”, „wspaniałości”, „pięknu” i pokrewnym pojęciom z dziedziny estetyki. Pojęcie „*ut pictura poesis*” sugerowało, że wszystkie sztuki są bardzo do siebie podobne i przedstawiają po prostu różne oblicza tego samego zjawiska uniwersalnego. Uważano, że poezja, malarstwo i rzeźba — a do pewnego stopnia także muzyka — stanowią sztuki ściśle z sobą związane i w pewnych okolicznościach nawet wymienialne. Zarówno w Anglii, jak też na kontynencie, istniała w okresie całego stulecia wyraźna tendencja do oceniania dzieł malarskich według norm literackich i odwrotnie. Joseph Spence np. w dziele *An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets and Remains of the Ancient Artists*¹ — stale utrzymywał, że przedmiotem poezji nie może być nic, co nie mogłoby być przedstawione w postaci obrazu lub rzeźby. Anne-Claude-Philippe de Tubière comte de Caylus posunął się jeszcze dalej, polecając „napisać” *Iliadę* w formie obrazów inspirowanych ciągiem dających się namalować scen². Czasy te rzeczywiście obfitowały w stwierdzenia typowe dla poezji „*ut pictura*”, a w pewnym okresie temat podjęła także nauka współczesna³.

[Przekład według: N. R. Schweizer, *The Ut pictura poesis in Eighteenth Century*. Frankfurt 1972, rozdz. I: *The Traditional Ut pictura poesis Position*, s. 7—25 i 107—109.]

¹ J. Spence, *Polymetis. An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets and Remains of the Ancient Artists*. London 1747.

² A.-C.-Ph. de Tubière, comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*. Paris 1757.

³ William G. Howard zasłużył się tym, że wprowadził temat w swym esej *Ut pictura poesis*. „Publications of the Modern Language Association of America” 24 (1909), s. 40—123. Następnie pojawiają się: C. Davies, *Ut Pictura Poesis*.

Badacze literatury wskazują, że w XVIII w. wierzono w ścisłą współzależność między poezją, malarstwem i muzyką, opisując szczegółowo więzi łączące te zasady krytyki z rozwojem poezji Jamesa Thomsona przedstawiającej przyrodę, literackimi obrazami Williama Collinsa i Thomasa Graya oraz pejzazami Josepha Turnera, Thomasa Girtina i Johna Constable'a. Wszyscy ci badacze pomijają jednak fakt, że pojęcie „*ut pictura poesis*” nie było nigdy powszechnie uznawane. Przeciwnie, reakcja negatywna na to pojęcie zaczęła zyskiwać realne podstawy pod koniec XVII i na początku w. XVIII, biorąc początek w czasach dwóch krytyków epoki renesansu — Leonarda da Vinci i jego rodaka Benedetto Varchiego. Wielu krytyków XVIII-wiecznych, głównie krytycy angielscy, było zwolennikami takiej reakcji, a jej kulminację stanowił Gottfried Ephraim Lessing ze swym *Laokoonem* w 1766 roku.

Celem tego studium jest zbadanie, jak narastała opozycja przeciwko *ut pictura poesis* i jak się rozwijała. Powszechnie zasługę wytyczenia różnic między poszczególnymi dziedzinami sztuki przypisuje się Lessingowi, jednakże uczeni współcześni mają zaskakująco mało do powiedzenia o tradycjach ukształtowanych przed Lessingiem, które to tradycje umożliwiły mu dojście do jego wniosków. Uczeni ci — jeżeli w ogóle odwołują się do możliwych prekursorów Lessinga — wybierają jednego lub dwóch i kwitują temat kilkoma krótkimi uwagami.

Tylko nieliczni krytycy podają nieco więcej informacji. Wyjątkiem takim jest William G. Howard⁴. Omawia on dokładnie możliwy wpływ Edmunda Burke na Lessinga i twierdzi nawet, że dzieło *Three Treatises* (1744) Jamesa Harrisa mogło umożliwić Lessingowi rozróżnienie sztuk. Jednakże wysiłek, jakiego dokonał Howard — aczkolwiek znaczny — miał także ograniczony zasięg. Badacz niemiecki Oskar Walzel⁵ pomniejsza wpływ Harrisa i podkreśla — wydaje się, że niesłusznie — iż Lessing znalazł wszystkie istotne elementy swej doktryny estetycznej już w pra-

„Modern Language Review” 30 (kwiecień 1935), s. 159—169. — R. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. „Art Bulletin” 23 (grudzień 1940), s. 197—269. — W. Folkierski, *Ut pictura poesis, ou l'étrange fortune du De arte graphica de Du Fresnoy en Angleterre*. „Revue de Littérature Comparée” 27 (październik—grudzień 1953), s. 385—402. J. Hagstrum poświęcił temu tematowi poczytną książkę pt. *The Sister Arts; the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1958. G. Saisselin badał pojęcie „*the sister arts*” we Francji XVIII-wiecznej: *Ut pictura poesis: DuBos to Diderot*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 20 (jesień 1961), s. 145—146. Ralph Cohen badał zagadnienie w *The Art of Discrimination*. Berkeley and Los Angeles 1964, rozdz. *Ut pictura poesis*, s. 188—247. Harvey D. Goldstein w sposób prowokujący zmienił zdanie Horacego w *Ut Poesis Pictura: Reynolds on Imitation and Imagination*. „ECS” 1 (wiosna 1968), nr 3, s. 213—235.

⁴ W. G. Howard, *Burke among the Forerunners of Lessing*. „Publications of the Modern Language Association of America” 22 (1907), s. 608—632.

⁵ O. Walzel, *Poesie und Nichtpoesie*. Frankfurt am Main 1937.

cy Shaftesbury’ego *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* w drugim wydaniu dzieła *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Bruno Markwardt w jednym z klasycznych dzieł współczesnej niemieckiej nauki o literaturze⁶ wydaje się zgodny z poglądami Walzela. Ralph Cohen⁷ wymienia kilku badaczy XVIII-wiecznych, którzy przestrzegali przed nieograniczonym wykorzystywaniem opisu poetyckiego inspirowanym przez szkołę *ut pictura poesis*. Jednakże Cohen nie dostrzega oczywistych powiązań między takim nudnym opisem a rosnącym sprzeciwem względem pojęcia „sztuk siostrzanych”.

Nawet bardziej dokładni krytycy nie okazali się wystarczająco kompetentni w ocenie stosunków między sztukami w XVIII w. Jean Hagstrum chyba najlepiej wykazał potrzebę dokładnego zbadania rozwoju prądów opozycyjnych względem *ut pictura poesis*. Hagstrum poszerzył pojęcie „sztuk siostrzanych” w takim stopniu, że usiłował nawet wtłoczyć do tej kategorii twórczość Lessinga. Według Hagstruma w *Laokoonie* można znaleźć „przyznanie oczywistej prawdziwości twierdzeniu, że poezja jest mówiącym obrazem, a malarstwo milczącym poematem”⁸. Jednakże nic nie było dalsze od koncepcji zrodzonych w umyśle Lessinga niż powyższe twierdzenie.

Oczywiście ujawniło się inne podejście do przedmiotu, a mianowicie takie, które nie akceptuje *ut pictura poesis* jako powszechnie przyjętej pozycji krytyki, lecz raczej widzi ją w świetle kontrowersji, która wzmacniała się stopniowo wraz z upływem epoki. Takie nowe spojrzenie na ten problem estetyczny zmieniło także ocenę Lessinga. Nie ukazuje się on już jako jedyny oponent w stosunku do tradycyjnej idei krytyków: był człowiekiem o światłym umyśle, zdolnym do połączenia różnych elementów narastającej względem *ut pictura poesis* opozycji w trwałą teorię, która mogła wytrzymać długotrwałą próbę czasu w tak zdumiewającym zakresie. Jednakże zanim przystąpimy do analizowania reakcji przeciwstawiającej się *ut pictura poesis* oraz jej skutków, należy naszkicować tradycyjną postawę wyrażającą się w formule *ut pictura poesis*, przeciw której reakcja była skierowana.

2. Początek doktryny „ut pictura poesis”

Wszyscy są zgodni co do tego, że to Horacy ukuł to słynne powiedzenie, aczkolwiek Hagstrum wykazał, że Plutarch w swym dziele *Moralia* przypisał bardzo podobne zdanie Simonidesowi z Keos, który rze-

⁶ B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*. Berlin 1956.

⁷ Cohen, *op. cit.*, rozdz. *Things, Images and Imagination: The Reconsideration of Description*, s. 131—187.

⁸ Hagstrum, *op. cit.*, s. 155.

komo miał powiedzieć, iż „malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym obrazem”⁹. Także Cyceron w swych *Rozmowach tuskulańskich* zaznaczył, że już Homer tworzył obrazy, nie poematy, nie bacząc na fakt, iż ogólnie uważa się, że Homer był ślepy¹⁰. Po raz pierwszy jednakże wyrażenie *ut pictura poesis* pojawiło się w *Sztuce poetyckiej*. Warto przytoczyć fragment, w którym ono występuje:

*verum operi longo fas est obrepere somnum
ut pictura poesis: erit quae si propius 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.*

[Poemat jest 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 oglądaniu.]¹¹

Horacy zwrócił jedynie uwagę na fakt, że zarówno w malarstwie, jak i w poezji, istnieją utwory dobre i złe; utwory, które można oglądać z przyjemnością w najjaśniejszym świetle, oraz takie, które nawet ukryte w cieniu ogląda się chętnie tylko raz. Wyprowadzenie teorii bliskich związków poezji, sztuk plastycznych i nawet muzyki na podstawie takiego fragmentu byłoby raczej wymysłem. Jednakże, jak to przekonująco wykazuje Hagstrum, w wydaniach Horacego z XV i częściowo XVI w. znacznie zmieniono interpunkcję, tak że najważniejszy wers brzmiał: „*ut pictura poesis erit ...*”, zamiast „*ut pictura poesis: erit quae*”¹². Zdanie to stało się w ten sposób mocniejsze: „poemat będzie jak obraz”, zamiast słabszego „zdarzy się czasem, że.”

W każdym razie w epoce renesansu gorliwie badano myśl Horacego. Liczni badacze włoscy snuli rozważania dotyczące ścisłych powiązań, jakie według nich istniały między poezją a sztuką malarską. W roku 1465 Leone Battista Alberti (1404—1472) dokonał porównania między malarstwem a poezją¹³. Alberti utrzymywał, że poeci wywierają wpływ na malarzy za pośrednictwem swych alegorii i trafnych opisów. Home-

⁹ *Ibidem*, s. 10. Simonides z Keos, liryczny poeta grecki żyjący w latach 556—467 p.n.e.

¹⁰ Cicero, *Tusculanes*, II, V, 114. Paris 1960, s. 160: „*Traditum est etiam Homerum caecum fuisse; at eius picturam, non poësin videmus* [Podobno także Homer był niewidomy, a jednak widzimy jego obrazy, a nie poezję].”

¹¹ *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 84. BN II 57.

¹² Hagstrum, *op. cit.*, s. 59—61.

¹³ L. B. Alberti, *O malarstwie*. Opracowała M. Rzepińska. Przełożyła L. Winniczuk. Wrocław 1963. Na temat dyskusji krytycznej w Niemczech zob. R. von Eitelberger, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Wien 1877, s. 89.

rowski np. opis Zeusa natchnął Fidiasza do wykonania ze złota i kości słoniowej słynnego posągu Zeusa, który stał się ozdobą świątyni na Olimpie.

Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) w swej *Poetica* (1529) przyjął linię rozumowania podobną do Albertiego, tak jak współczesny mu Bernardino Daniello (zm. 1563) w *La Poetica* (1536). Julius Caesar Scaliger (1484—1558) wywnioskował z dzieł Arystotelesa i Platona, że wszystkie oracje opierają się na obrazie, idei i naśladownictwie. Tak jest według niego w retoryce:

Omnis enim oratio eidos, ennoia, mimesis, quemadmodum et pictura: id quod et ab Aristotele et a Platone declaratum est.

[Wszelka bowiem mowa, tak jak i malarstwo, to wyobrażenie, pojęcie, naśladowanie. Zostało to wyraźnie pokazane i przez Arystotelesa, i przez Platona.]¹⁴

Carl Heinrich von Stein utrzymuje, że powyższy fragment wyraża podstawowe prawo narzucone poezji przez malarstwo, mianowicie to, że poeta może tylko naśladować jak malarz, musi się więc ograniczyć tylko do niektórych określonych przedmiotów znajdujących w naturze:

Scaliger łączy Arystotelesowską *mimesis* z przytaczanymi wielokrotnie słowami Horacego *ut pictura poesis*. Przechodząc od malarstwa do poezji, z pojęcia naśladownictwa wynika pewne wymaganie. Naśladuje się tak, jak naśladuje malarz, tzn. że trzeba się trzymać określonych przedmiotów; odzwierciedlać przyrodę¹⁵.

Wydaje się, że von Stein wyczytał w pracy Scaligera coś, co niekoniecznie tam tkwiło. Jego metoda argumentowania jest jednak warta uwagi, szczególnie ze względu na jego swobodę interpretacji, tak charakterystyczną dla szkoły *ut pictura poesis*. Liczni badacze, którzy w różnych okresach historycznych opierali swoje teorie estetyczne na wyrażeniu Horacego — wyrażeniu, które Hagstrum określa jako „najczęściej cytowany tekst badaczy starożytności”¹⁶ — opierają je na jednej wspólnej zasadzie, mianowicie że malarstwo jest jak poezja. Z przesłanki tej wywodzą oni zdumiewającą liczbę różnych wniosków, doprowadzających ich dość często do oczywistych sprzeczności.

W epoce renesansu Giovanni Paolo Lomazzo (ur. 1538) posunął się niewątpliwie najdalej w udowadnianiu słuszności twierdzenia Horacego. Gdy współcześni mu badacze zadowalali się przeważnie kilkoma uogólnieniami na temat bliskich związków między różnymi sztukami, Lomazzo

¹⁴ G. C. Scaliger, *Poetices Libri Septem*. Heidelberg 1617, s. 401. Przekład polski według: J. Scaliger, *Poetyka*. Przełożyła T. Dobrzyńska. W: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temeriusz. Przypisy J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1982, s. 303—304. BN II 205.

¹⁵ C. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*. Stuttgart 1886, s. 125.

¹⁶ Hagstrum, *op. cit.*, s. 69.

zo podniósł *ut pictura poesis* do takich granic, jakie rzeczywiście miało. W swoim *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1854), przetłumaczonym na język angielski w r. 1598 przez Richarda Haydocke'a, wypełnił on wiele stron cytatami „obrazów poetyckich” z utworów różnych poetów od Homera po Ariosta.

Pojęcie „sztuk siostrzanych” najwidoczniej dotarło do Anglii w roku 1586. Znamienne, że pierwsze angielskie komentarze dotyczące ścisłego związku między poetą a malarzem nie opierają się na słowach Horacego, lecz na zdaniu sformułowanym znacznie bardziej przejrzyście przez Simonidesa około 500 lat wcześniej. W dziele (1584) *Instruction aux Princes pour garder la foy promise: contenant un sommaire de la philosophie Chrestienne et morale (...)* en plusieurs discours politiques sur la vérité et le mensonge Matthieu Coignet, sieur de la Thuillerie (1514—1586) powołuje się na Simonidesa. Dzieło to przetłumaczył na angielski Sir Edward Hoby, a odpowiedni fragment brzmi:

Ponieważ, jak powiedział Simonides: malarstwo jest niemą poezją, a poezja jest mówiącym malarstwem: akcja, którą malarz przedstawia w dostrzegalnych barwach, i postacie, które poeta opisuje słowami tak, jak gdyby postacie te rzeczywiście się nam ukazywały¹⁷.

W wieku XVII liczni angielscy poeci i krytycy powoływali się na *ut pictura poesis*. Ben Johnson, George Puttenham, Edmund Spenser i George Chapman poświęcili temu problemowi jeden lub dwa rozdziały swych dzieł. Pierwsza obszerniejsza rozprawa na ten temat ukazała się jednak dopiero w r. 1695, kiedy to John Dryden opublikował tłumaczenie z łaciny poematu *De arte graphica* Charlesa Alphonse'a Du Fresnoy. Du Fresnoy napisał ten poemat w Rzymie, w okresie między 1633 a 1653, a Roger de Piles przetłumaczył go na francuski w roku 1668. Du Fresnoy pragnął uczynić dla malarstwa to, co Horacy uczynił dla poezji, mianowicie ustanowić autorytatywną teorię krytyczną. Dryden uznał, że poemat ten jest tak interesujący, że zasługuje nie tylko na przetłumaczenie, lecz także na poprzedzenie go wstępem w postaci długiego eseju *A Parallel between Painting and Poetry*, stanowiącego szczegółowe studium podobieństwa zachodzącego między tymi dwiema sztukami¹⁸. Poemat ten stał się rzeczywistą podstawą niezliczonych dyskusji na temat *ut pictura poesis*, jakie pojawiały się w XVIII w. coraz częściej w miarę upływu lat na łamach prasy. Jak na ironię poemat ten zawierał także fragment, który Lessing uznał za punkt wyjścia swojej teorii odrzucającej słuszność pojęcia „sztuk siostrzanych”.

¹⁷ M. Coignet, sieur de la Thuillerie, *Politique Discourses on Trueth and Lying. An Instruction to Princes to Keepe their Faith and Promise*. Translated out of French by Sir E. Hoby. W zbiorze: *Elizabethan Critical Essays*. Ed. G. Smith. Oxford 1904, s. 342.

¹⁸ Zob. *The Works of John Dryden*. Ed. Sir W. Scott. Revised and corrected by G. Saintsbury. T. 17. London 1892, s. 289—335.

Ponieważ poemat Du Fresnoy był pomyślany jako apologia malarstwa, sztuki uważanej powszechnie za pośledniejszą od poezji i w takim świetle rozpatrywanej jeszcze długo w w. XVIII, nie jest niczym zaskakującym, że Dryden w swojej przedmowie zastosował zasady sztuki malarzkiej do poezji, a nie odwrotnie, jak to zwykle bywało. W tym miejscu wydaje się właściwe podanie krótkiego omówienia rozpowszechnionego w dobie Oświecenia zwyczaju szeregowania różnych rodzajów sztuki odpowiednio do ich wartości.

3. Szeregowanie sztuk

Jak wiadomo wszystkim badaczom XVIII wieku, okres ten charakteryzował się zamięłowaniem do porządku i regularności. Pochodzący jeszcze ze średniowiecza system hierarchiczny warunkował organizację państwa i Kościoła, służbę wojskową oraz właściwie strukturę całego społeczeństwa. Zasady hierarchii były tak mocno zakorzenione w mentalności Anglików, że — aby podać zabawny przykład — wśród służby klas wyższych była powszechnie stosowana ściśle określona hierarchia „schodów”. Szef służby zajmował miejsce pana domu, gospodyni — miejsce pani domu, natomiast pierwszy lokaj zajmował w tej hierarchii znacznie wyższe miejsce od osobistego służącego drugiego z kolei syna. Nie jest więc dziwne, że podobny system zastosowano do sztuk.

Tendencja do ustalania pewnego rodzaju hierarchii w sztuce zarysowała się już w epoce włoskiego renesansu. Leonardo da Vinci i jego współcześni włączyli się do tzw. *paragoni*, czyli sporów o krytyczne argumenty. Spory takie toczyli nie tylko poeci i malarze, lecz również rzeźbiarze i poeci, a także przedstawiciele sztuki florenckiej z przedstawicielami sztuki weneckiej. *Traktat o malarstwie* Leonarda da Vinci miał np. na celu obronę pozycji malarza, uważanego od starożytności za kogoś pośledniejszego od poety.

Du Fresnoy popierał tezy Leonarda, podobnie jak Jonathan Richardson (1665—1745), znany w swych czasach jako portrecista Milтона, Newtona, Pope’a oraz Priora, w swych trzech esejach (1715): *The Theory of Painting, Essay on the Art of Criticism, so far as it relates to Painting* oraz *The Science of a Connoisseur*. Temat kontynuował słynny Francuz Abbé Dubos w *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719). Mówiąc ściśle, Dubos nie próbował podtrzymać przewagi malarstwa nad poezją, lecz zadowalał się wskazywaniem, że malarstwo nie jest niczym gorszym od swej słynnej siostry, ale stoi na tym samym poziomie. Natomiast Richardson okazywał wyraźnie, że stawia malarstwo wyżej od poezji. W *Science of Connoisseur* podaje czytelnikom następującą hierarchię rządzącą sztukami:

Tak więc sięgając początków historii, poezja wspina się na wyżyny, nie tylko przez upiększanie opowiadania, lecz przez dodatki czysto poetyckie; rzeźba

idzie jeszcze dalej, a malarstwo wykańcza i udoskonala sztukę — i to tylko może; i na tym się kończy, gdyż jest to najdalsza granica możliwości ludzkich w przekazywaniu myśli¹⁹.

Po czym Richardson dodaje, że

malowanie polega na czynieniu tego wszystkiego, co mogą uczynić wypowiedzi i książki, a w wielu przypadkach znacznie więcej, szybciej i przyjemniej (s. 264—265).

Jednakże przeważająca większość współczesnych Richardsona zgadzała się z nim wyłącznie uznając fakt, że malowanie polega głównie na opowiadaniu fabuły, ponieważ była to epoka malarstwa historycznego i portretów. Malarstwo jako właśnie takie było ogólnie uznane za młodszą i mniej wspaniałą siostrę poezji. Przeciętny krytyk utrzymywał, że malarstwo może czynić wszystko to, co czyni poezja, lecz w sposób ograniczony, jeżeli nie gorszy.

W wyniku takiego właśnie przeważającego poglądu w pierwszej połowie XVIII w. malarz zajmował pozycję znacznie niższą od poety. William Hogarth, a zwłaszcza Sir Joshua Reynolds spowodowali stopniową poprawę losu malarza, tak że pod koniec stulecia jego pozycja była już zrównana z pozycją poety. Do tego czasu malarz musiał się jednak zadowolić niższym szczeblem drabiny społecznej.

Francuzi zarysowali jeszcze wyraźniejszą linię podziału pomiędzy malarzami a poetami. Wskazuje to Remy G. Saisselin w swej zabawnej anegdocie. Nawigując do nagłej poprawy pozycji społecznej artystów francuskich w połowie w. XVIII, Saisselin pisze:

Bezprzykładne zjawisko przyjmowania w towarzystwie malarzy, rzeźbiarzy i rytowników na poziomie równym pozycji uzyskanej już przez pisarzy spowodowali Madame Geoffrin i comte de Caylus. Dama ta chętnie przyjmowała artystów i dyletantów w poniedziałki na obiadach, po których następowała konwersacja. Należy jednak zwrócić uwagę, że pisarze byli przyjmowani w innym dniu, mianowicie w środy²⁰.

W dalszym ciągu Saisselin zauważa, że rywalizacja między „piórem a pędzlem” pogłębiła się ponownie w siódmej dekadzie stulecia wraz z pogłębiającym się antagonizmem pomiędzy Denisem Diderotem a rzeźbiarzem Etienne-Maurice Falconetem.

Wydaje się, że w większej części stulecia rozpowszechniła się wśród niektórych pisarzy tendencja do spoglądania na malarzy i rzeźbiarzy z pewną dozą pogardy „jak na ludzi mniej wykształconych, mało czytanych, będących raczej rzemieślnikami [*artisans*] niż artystami [*artists*]. W wyniku takiej tendencji niektórzy przedstawiciele sztuk plastycznych starali się uprawiać także ubocznie poezję w celu uzyskania lepszej po-

¹⁹ *The Works of (...) Jonathan Richardson*. Ed. J. Richardson jr. London 1773, s. 263.

²⁰ Saisselin, *op. cit.*, s. 146.

zycji społecznej. Falconet i Maurice Quentin de la Tour próbowali tą właśnie metodą wspiąć się na wyższy szczebel drabiny społecznej. Niekwestionowanym mistrzem sztuki pisarskiej i malarskiej był oczywiście Reynolds. Doradzał on malarzom, aby starali się przebywać w towarzystwie poetów, pisarzy i krytyków w celu doskonalenia swojej wiedzy i poszukiwania tematów do przyszłych obrazów. W podobny sposób argumentował comte de Caylus, który podkreślał, jak wielką przyjemność może znaleźć artysta w czytaniu dzieł dobrego pisarza:

Jakaż to przyjemność dla malarza, uwolniwszy się od swych zwykłych zajęć, pójść, aby tak powiedzieć, na spotkanie z dobrym autorem! Tak, panowie, powinniście znaleźć większe upodobanie niż wszyscy inni w czytaniu tych historyków, tych poetów, gdzie wszystko zwykle jest w ruchu ²¹.

W końcu zrównanie malarzy do poziomu artystów twórczych stało się faktem i rywalizacja między poezją a malarstwem skończyła się. Saisselin ujął to w następujących słowach:

pod koniec (XVIII) stulecia literatura nie władała już bezspornie wyobraźnią ludzką i nie zajmowała już uprzywilejowanej pozycji względem sztuk wizualnych, jak uprzednio. Malarstwo i ta nieuchwytna poezja z nim związana stały się poważnymi rywalkami literatury — lecz zakończenie tej całej historii nastąpiło dopiero w wieku XIX ²².

W tym samym czasie zakończyły się spory dotyczące miejsca, jakie ma zająć muzyka i różne inne dyscypliny, określane w tym czasie wspólnym terminem „sztuka”, które to określenie wcale nie ograniczało się do poezji, malarstwa, rzeźby, architektury i muzyki. *Three Treatises* (1744) Jamesa Harrisa wykazały, że w XVIII w. chętnie używano terminu „sztuka” w znacznie szerszym zakresie. James Harris, znany lepiej jako „Hermes Harris”, dodał do pięciu wymienionych powyżej sztuk tradycyjnych jeszcze takie zakresy działalności, jak rolnictwo, ogrodnictwo, nawigacja (pilotowanie statków), produkcję broni oraz poskramianie zwierząt, jak też polowanie na takie dzikie zwierzęta, których nie można poskromić ²³.

4. Rozwój „ut pictura poesis” po Drydenie

Jak już wspomniano, przedmowa Drydena do jego tłumaczenia dzieła *De arte graphica* zwróciła uwagę wielu Anglików na pojęcie „sztuk siostrzanych”. Jednakże esej Drydena nie był jedyną przyczyną nagłego wzrostu popularności tego tematu pod koniec stulecia. Korzenie zjawiska

²¹ R. G. Saisselin, *Réflexions sur la peinture*. W: *Vies d'artiste du XVIII^e siècle*. Éd. A. Fontaine. Paris 1910, s. 136.

²² *Ibidem*, s. 156.

²³ J. Harris, *Three Treatises. Treatise the First: Concerning Art, a Dialogue*. London 1744, s. 38—41.

sięgają głębiej i należy ich szukać w źródle wszystkich prądów estetycznych interesujących ludzi epoki Oświecenia, mianowicie w empirycznej filozofii Thomasa Hobbesa, Johna Locke'a i później Davida Hume'a. Empiryzm kwestionował skuteczność rozumowania i podnosił znaczenie percepcji zmysłowej, w wyniku czego wzrosło zainteresowanie psychologią, dążnością do wyjaśnienia funkcji umysłu. Następowало stopniowe przesunięcie uwagi z badań nad naturą obiektów na badania dróg, którymi umysł ludzki te obiekty percypuje, i sposobów reakcji na nie. Inaczej — jak to ujął Ronald S. Crane — akademickie reflektory przeniosły się ze „sztuki” na „odbiorcę”²⁴. Samuel H. Monk z dobrym skutkiem opisał tę istotną zmianę w zainteresowaniach badaczy:

Pod wieloma różnorodnymi tytułami wielu różnych ludzi, w tym samym czasie lub w tym samym porządku (w XVIII w.) tworzyło esej, książkę lub nawet poemat na temat gustu, piękna, wzniosłości, rozkoszy wyobraźni, sztuki poetyckiej, malarskiej czy muzycznej. Nie każdy, kto pisał, miał coś do powiedzenia, jednakże zarówno filozofowie, jak też koneserzy (a większość subtelnych dżentelmenów miała „dobry smak”) przejawiali ze swej strony znaczne zainteresowanie zagadnieniami, dlaczego przedmioty są piękne i na czym polega ich oddziaływanie. Filozofowie uważali, że polegało to przypuszczalnie na akcentowaniu przez empiryzm doznań zmysłowych, co pociągało za sobą wzrost zainteresowania psychologią w jej elementarnym zakresie. Natomiast jeśli chodzi o konesera, to niewątpliwie szedł on tylko za modą panującą w filozofii, w okresie gdy dostatek wolnego czasu pozwalał każdemu dżentelmenowi na chwytanie pióra do ręki²⁵.

Nowa filozofia oddziaływała na teorię *ut pictura poesis* dokładnie tak samo, jak wpływała na pojęcie „piękna”, „wzniosłości”, „śmieszności” itd., a także na zawierające w sobie wszystko ogólne pojęcie „dobrego smaku”. Ścisłe określenie tego oddziaływania jest oczywiście skomplikowane i nie zostało jeszcze zbadane we wszystkich szczegółach.

A więc esej-Drydena, wzmocniony filozofią empiryczną z akcentowaną przez nią percepcją zmysłową, spowodował powstanie licznych artykułów i esejów na temat „sztuk siostrzanych”. Z tej bogatej „produkcji” — często drugiej kategorii — wybieramy do szczegółowego omówienia tylko jeden utwór, mianowicie esej przypisywany Sir Richardowi Blackmore'owi (1654—1729). Esej ten zasługuje na uwagę po prostu dlatego, że jest typowy dla szczerego oddania doktrynie *ut pictura poesis* licznych — chociaż na pewno nie wszystkich — krytyków i znawców XVIII w. Esej ukazał się po raz pierwszy w dwóch kolejnych numerach „Lay Monastery” z 25 i 27 I 1713 r. pod tytułem *Parallel Between Poetry and Painting*.

²⁴ R. S. Crane, *English Neoclassical Criticism: An Outline Sketch*. W: R. S. Crane i inni, *Critics and Criticism. Ancient and Modern*. Ed. R. S. Crane. Chicago 1952, s. 372—488.

²⁵ S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-England*. Ann Arbor 1960, s. 1.

Aby się upewnić, że nikt nie pominie sedna sprawy, Blackmore wybrał jako motto swego eseju zarówno wyrażenie *ut pictura poesis*, jak też cytat z George'a Colmana, dramaturga i tłumacza Horacego: „poematy i obrazy należy oceniać jednakowo”. Blackmore zaczyna od ogólnie znanego spostrzeżenia, że z trzech „sztuk siostrzanych” najbardziej zbliżone do siebie są malarstwo i poezja:

Wprawdzie melodia głosu i melodia instrumentów bardzo przypominają czar poezji, ponieważ są wyrażane w melodyjnych taktach i w miłej kadencji słów, jednakże trzeba przyznać, że pokrewieństwo między poezją a malarstwem jest znacznie większe ²⁶.

Blackmore przyznaje, że poezja jest przeznaczona do słuchania, a malarstwo do oglądania. Jednakże potrafi on rozproszyć wszelkie potencjalne wątpliwości co do pokrewieństwa tych sztuk, wątpliwości, które mogłyby wynikać z tej różnicy, gdyby zρέcznie zastosować do malarstwa terminy przeniesione z poezji, a do poezji — przeniesione z malarstwa.

Malarz jest poetą dla oka, a poeta — malarzem dla ucha. Pierwszy z nich dostarcza nam przyjemności za pośrednictwem milczącej wymowy, drugi zaś — za pośrednictwem obrazów malowanych głosem. Pierwszy ukazuje sztukę rysowania i malowania piórem, drugi równie elegancko wyraża ducha poezji za pomocą ołówka. Gdy poeta stworzył piękny obraz pałacu, rzeki lub gaju, czytelnik woła w uniesieniu, jakież to doskonały obraz! (s. 33).

Ostatnie zdanie tego tekstu jest znamienne, ponieważ ukazuje, jak dużą wagę szkoła *ut pictura poesis* nadaje opisowi poetyckiemu.

Gdzie indziej wykażemy, że opis był dla tej szkoły jednym z kamieni węgielnych oraz że wzrastający w stosunku do teorii *ut pictura poesis* sprzeciw rozpoczął się od protestu przeciwko nużąco długim opisom. Sam Lessing później poświęcił wiele uwagi zagadnieniom koncentrującym się wokół opisu poetyckiego.

Blackmore szuka dalej w poezji analogii do różnych kategorii malarstwa. „Malarstwo groteskowe” odpowiada humorystycznym balladom, farsom oraz burlesce; malarstwo pejzażowe — poezji sielankowej; malarstwo portretowe — pewnemu rodzajowi poezji opisowej wysławiającej oblicza i wdzięki Lesbii, jak u Horacego, lub Laury, jak u Petrarcki (s. 33—34).

Jak można było oczekiwać, Blackmore znajduje najwięcej podobieństw między malarstwem historycznym i epiką oraz tragedią, tj. tymi rodzajami malarstwa i literatury, które uważano w tych czasach za najbardziej wartościowe. W tym układzie Blackmore określa Rafaela jako wielkiego „poetę”, a Wergiliusza jako równie wielkiego „malarza”:

Jakież poetycki opis i rysunek, jakąż wyobraźnię epicką przejawia Rafael w swym słynnym dziele przedstawiającym Konstantyna i Maksencjusza! i jakież mistrzowskie i zachwycające obrazy, które maluje Wergiliusz, opisując bitwę Latynów z Trajanami! (s. 35).

²⁶ R. Blackmore w „The Gleaner”. Ed. N. Drake. 1, London 1811, s. 32.

Blackmore dodaje jeszcze inne twierdzenie, typowe dla szkoły *ut pictura poesis*, mianowicie to, że malarze często są inspirowani przez poetów, a poeci przez malarzy. Blackmore konkluduje:

Mistrzowie ołówka czerpią często swoje pomysły z dzieł poetów i zapożyczają od nich także uczucia, które chcą okazać. Malarz jest zawsze tylko kopystą, gdy poeta jest zawsze oryginalny. Można to zauważyć u Rafaela — najślawniejszego w swej sztuce, który stworzył Jupitera w swojej *Psyche* na podstawie pięknego opisu tego boga u Wergiliusza, gdy Wenus zwraca się do Jupitera ze swą prośbą. Z kolei poeta ma też nie mniejsze zobowiązanie wobec dzieł malarzy, którzy często wspomagają poetę, gdy ten formułuje swoje myśli. Inspirowany przez postacie przedstawione barwnie i żarliwie poeta niejako tłumaczy malarza na swój język i przekształca obrazy w wiersze (s. 48).

Blackmore zwraca także uwagę, że poeta — podobnie jak malarz — posługuje się alegorią, aby wywrzeć na czytelniku lub na widzu większe wrażenie (s. 38—39). Obydwaj powinni zajmować się tylko jednym długotrwałym działaniem i obydwaj powinni tworzyć dzieła o wartości dydaktycznej (s. 40). Jednakże zarówno malarstwo, jak i poezja, oddziałują w znacznie większym stopniu estetycznie niż moralnie, tak że malarstwo często pozbawia w ogóle poezję oddziaływania (s. 41).

Blackmore dostrzega faktycznie tylko jedną zasadniczą różnicę między poezją a malarstwem, mianowicie tę, że z upływem czasu wartość wielkiego obrazu rośnie, podczas gdy nie zawsze to się zdarza poezji, „ponieważ czas często raczej zaciemnia, niż upiększa styl poetów” (s. 42). Bywa jednak tak, że następne pokolenia składają poecie więcej hołdów, niż składali mu jego współcześni. Blackmore wspomina Milтона, który był niedoceniany za życia, a „którego poemat (...) uznano za najbardziej godny podziwu wytwór geniuszu brytyjskiego” (s. 42).

Na zakończenie Blackmore przeprowadza porównanie między poezją a malarstwem także w dziedzinach bardziej przyziemnych, które określa jako wyraźny brak moralności. W takich dziedzinach malarzy przedstawiających zmysłowych Jupiterów i podobne tematy można przyrównać do niemoralnych pisarzy pod względem zwykłej rozwiązłości (s. 43—44).

Esej Blackmore'a jest dobrym przykładem tego, co najistotniejsze dla szkoły *ut pictura poesis*. Wprawdzie jest w nim wyraźna tendencja do faworyzowania malarstwa kosztem poezji — podczas gdy zazwyczaj uważano właśnie poezję za siostrę bardziej dojrzałą, jednakże autor jest w swym głównym argumencie bardzo konsekwentny, znacznie bardziej niż niektórzy inni pisarze traktujący ten sam temat. Teoretycy, jak np. Joseph Trapp (1679—1747) i Hildebrand Jacob (1693—1739), którzy na pozór wydawali się wyznawcami doktryny „sztuk siostrzanych”, po dokładniejszym zbadaniu ich dzieł okazują się zwolennikami poglądów diametralnie przeciwnych. Pomimo swego tytułu *Of the Sister Arts* (1734) ta niewielka książeczka Jacobsa stanowi właściwie polemikę z doktryną *ut pictura poesis* i dlatego zasługuje na baczną uwagę.

5. Opis poetycki

Najważniejszym elementem tradycyjnych rozważań o *ut pictura poesis* był nacisk położony na opisy poetyckie. Ponieważ uważano, że poezja i malarstwo stanowią w istocie tę samą sztukę, łatwo dostrzec, dlaczego opis poetycki zajmował w ówczesnym systemie krytycznym tak uprzywilejowaną pozycję. Malarstwo naśladowało naturę wprost za pomocą barw i kształtów; „opisywało” naturę. Poezja zatem miała robić to samo. Uważano, że poezja powinna „opisywać” w podobny sposób; wprawdzie nie barwami, lecz słowami, przez wyliczenie szczegółów. Autor eseju zamieszczonego w czasopiśmie „Lay Monastery”, którego Ralph Cohen zidentyfikował jako Johna Hughesa (1677—1720)²⁷, określił bardzo dokładnie istotę opisu: „Nie ma w poematach żadnych innych fragmentów, które by wywierały na ogóle czytelników tak duże wrażenie pozytywne jak opisy”²⁸. Po czym konkluduje:

Przyczyna, dla której opisy wywierają na zwyczajnych czytelnikach wrażenie większe niż inne fragmenty poematu, polega na tym, że są one utworzone z pojęć opartych na doznaniach zmysłowych, co czasem określa się także jako obrazowanie. Jest to więc sposób, który podobnie jak obrazy pokazuje przedmioty dające się objąć wzrokiem, podczas gdy myśli, czy też wypowiedzi wewnętrzne, złożone z pojęć oderwanych od zmysłów, oddziałują wolniej i mniej żywo. Każdy odbiera natychmiast odzwierciedlenie rzeczywistości w opisie — burzy, pałacu czy ogrodu; jednakże piękno uczuć księcia, wodza czy adwokata oddane w jego wypowiedziach jest bardziej odległe i dostrzegalne dopiero po swego rodzaju namyśle lub refleksji (s. 45—46).

Lessing w *Laokoonie* udowodnił, że piękno poematu polega na wyrażaniu uczuć, a nie na nudnym wyliczaniu szczegółów. Jednakże argumentacja Hughesa jest charakterystyczna i można ją znaleźć w licznych wypowiedziach różnych autorów.

Np. Anthony Blackwell (1674—1730) napisał w r. 1718, że „żywy opis” jest „sposobem wyrażania”, który przekazuje „takie mocne i piękne przedstawienie rzeczy, że podaje czytelnikowi jej wyraźny obraz i zadowalające wyobrażenie”²⁹. Joseph Trapp (1679—1747), teoretyk nie bardzo znany z logiczności, podkreśla w przytoczonym poniżej fragmencie wartość opisu poetyckiego i ustala interesujące więzy między opisem a metaforą:

Chciałbym tu jednakże zauważyć, że poezja polega bardziej na opisach, niż się na ogół myśli. Ponieważ poza tymi długimi i utartymi opisami rzeczy, miejsc i osób są tam niezliczone inne, nie zauważane przez zwykłych czytelników, zawarte w jednym wersie, a czasem w jednym słowie, opisy, którym

²⁷ Cohen, *op. cit.*, s. 142.

²⁸ J. Hughes, *Descriptions in Poetry, the Reasons why they Please*. „Lay Monastery”, nr 39 (12 lutego 1713). Według: „The Gleaner” 1, 7, London 1811, s. 45.

²⁹ A. Blackwell, *A New Introduction to the Classics*. London 1718, s. 238.

myśl zawdzięcza swe całe piękno i które wywierają na nas zdumiewający wpływ, nie z innej przyczyny, jak właśnie z tej, że są opisami, tzn. wywołują w umyśle żywy obraz czegoś. Ponadto temu właśnie wyrażenia metaforyczne — jeśli są rozsądnie dobrane — zawdzięczają swoje piękno i elegancję, każda bowiem metafora jest krótkim opisem⁸⁰.

Można tu przytoczyć wiele innych przykładów, wystarczy jednak zbadać jeszcze jeden, wybrany z powieści Smolletta *Wyprawa Onufrego Clinkera*. Smollett każe Matthew Bramble'owi przesłać do swojego korespondenta dra Lewisa egzemplarz *Ode to Leven Water*, poematu opisowego pełnego sielankowych komunałów. W towarzyszącym liście p. Bramble przedstawia swe szczególne upodobanie do poezji opisowej:

Przysyłam Ci w załączeniu odpis małej ody do tej rzeki, pióra dra Smolletta (*sic!*), który urodził się nad jej brzegami, o dwie mile od miejsca, gdzie w tej chwili piszę. Jeśli nie ma innych walorów, jest przynajmniej obrazowa i wiernie opisuje rzeczywistość. W przyjemnym pejzażu wziętym z natury jest jakaś nuta prawdy, która sprawia mi więcej zadowolenia niż najbarwniejsza fikcja, jaką potrafi stworzyć najbujniejsza wyobraźnia⁸¹.

Zagadnienie opisu poetyckiego znalazło poparcie dwóch teoretyków, którzy w XVIII w. mieli niewątpliwie duży wpływ na poglądy dotyczące poezji, a mianowicie Johna Locke'a i Josepha Addisona. Locke w *Myślach o wychowaniu dowodził*, że jest konieczne uporządkowanie szerzącego się chaosu językowego. Ostrzegał przed nadmiernym zainteresowaniem zwykłymi „słowa mi”, w przeciwieństwie do „rzeczy”, które one rzeczywiście przedstawiają. Posunął się nawet do zaproponowania nowego sposobu myślenia, polegającego całkowicie na samych rzeczach bez uciekania się w ogóle do słów:

Prawdę można znaleźć i bronić jej tylko dojrzałym i należytym rozważaniem samych rzeczy, a nie posługiwaniem się sztucznymi terminami i sposobami dowodzenia; te prowadzą ludzi nie tyle do odkrycia prawdy, ile do zdradliwego i zwodniczego używania wątpliwych słów⁸².

Locke był zwolennikiem języka jak najprostszego i najbardziej bezpośredniego — języka, który by pod względem liczby słów odpowiadał rzeczom, które mówiący lub piszący ma na myśli. Jest więc oczywiste, że opis góry lub rzeki lepiej przystaje do idei językowej Locke'a niż relacja na temat gniewu Achillea lub zazdrości Medei.

Oczywiście, Locke nie był jedynym, który domagał się reformy języka. Domagał się jej już Thomas Hobbes, a w pewnym stopniu także Sir Francis Bacon; Towarzystwo Królewskie było tak zajęte tą sprawą, że

⁸⁰ J. Trapp, *Lectures on Poetry; Read in the Schools of Natural Philosophy* (1713). Transl. anon. from Latin. London 1742, s. 17.

⁸¹ T. Smollett, *Wyprawa Onufrego Clinkera*. Przełożyła A. Gliniczanka. Warszawa 1956, s. 352.

⁸² J. Locke, *Myśli o wychowaniu*. Tłumaczył F. Wnorowski. Wstępem i komentarzem opatrzyła K. Mrozowska. Wrocław—Kraków 1959, s. 189—190.

zostało nawet ośmieszona przez Jonathana Swifta w znanym opisie „szkoły języków” w trzeciej księdze *Podróży Guliwera*.

Dalsze przekształcenie opisu poetyckiego w sprawę o dużym znaczeniu czerpało siłę z innego źródła, mianowicie z eseju Addisona pt. *The Pleasures of the Imagination*, zamieszczonym w numerach 411—421 czasopisma „Spectator”. Pod wpływem empiryzmu Hobbesa i Locke’a Addison podkreśla znaczenie zmysłów — szczególnie wzroku — w uruchamianiu pracy wyobraźni:

To właśnie ten zmysł <wzroku> dostarcza idei naszej wyobraźni; poprzez rozkosze tej wyobraźni lub fantazji (którą będę się posługiwać dość dowolnie) myślę o takim zadowoleniu, które wypływa z widocznych przedmiotów, albo gdy rzeczywiście je widzimy, albo gdy przywołujemy je do myśli za pośrednictwem obrazów, posągów, opisów <wyróżnienia moje>, lub przy jakiejś innej okazji³³.

W schemacie Addisona łatwo dostrzec związek między wyobraźnią a opisem poetyckim. Jeżeli rozkosz wyobraźni wynika ze zmysłu wzroku, to opis ma w tej rozkoszy duży udział. Chyba nie jest więc niespodzianką, że Addison odwołuje się wielokrotnie do skuteczności opisu. Porównując przyjemności rozumu do uciech pochodzących z wyobraźni, pisze:

Piękny widok cieszy duszę tak samo jak pokaz; opis u Homera zachwycał więcej czytelników niż cały rozdział z Arystotelesa <s. 538>.

A także stwierdza:

Człowiek o subtelnej wyobraźni może odczuwać znacznie więcej przyjemności niż człowiek pospolity, który nie może ich doznawać. Pierwszy może dyskutować z obrazem i znaleźć miłe towarzystwo w posagu. Znajduje on w opisie ciche pokrzepienie i często odczuwa większe zadowolenie z widoku pół i łąk niż ktoś inny z ich posiadania (*ibidem*).

W innym fragmencie Addison porównuje malarstwo i poezję w świetle opisu, wykazując to, co ustalono wyżej, a mianowicie że opis jest najprawdopodobniej najważniejszym aspektem teorii *ut pictura poesis*:

Moglibyśmy tu dodać, że rozkosze fantazji³⁴ bardziej sprzyjają zdrowiu niż przyjemności płynące z rozumowania, wypracowywane drogą rozmyślań, którym towarzyszy zbyt intensywna praca mózgu. Piękne sceny — czy to w naturze, czy w poezji lub malarstwie — wywierają dodatni wpływ zarówno na duszę, jak też na ciało, oraz sprzyjają nie tylko rozjaśnieniu i ożywieniu wyobraźni, lecz także rozproszeniu melancholii i smutku. Są w stanie zamienić instynkty zwierzęce w ruchy miłe i ujmujące <s. 539>.

Tak więc obrona opisu poetyckiego wynika ze źródeł filozoficznych i estetycznych, czyli faktycznie z połączenia czynników o dużej sile. Nie

³³ J. Addison, *The Pleasures of Imagination*. W: Addison. Ed. F. Bond. T. 3, cxi—cxi. Oxford 1965, s. 536—537.

³⁴ Addison używa w tych esejach terminów „*imagination* [wyobraźnia]” i „*fancy* [fantazja]” wymiennie lub — jak to sam określa — „beładnie [*promiscuously*]”.

jest wyłącznie zbiegiem okoliczności, że James Thomson wprowadził w swoim poemacie *Winter* w r. 1726 nową kategorię poezji. Podwaliny pod „poezję natury” położyli zarówno tacy prekursorzy tej poezji, jak Milton, Denham, Dyer i Pope, jak też szkoła *ut pictura poesis*.

Dziś wiadomo już, że pojęcie „sztuk siostrzanych” nie było tylko czysto akademickie, lecz wywołało implikacje, które w dużym stopniu przekroczyły ograniczone zainteresowania pedantycznych teoretyków. Pojęcie to zachęciło poetów nie tylko do włączania do swych utworów długich opisów, lecz także do poszukiwania zupełnie innego rodzaju poezji. Podobny wpływ uwidocznił się w malarstwie. W pierwszej połowie stulecia obrazy alegoryczne — takie, które przedstawiają pewną fabułę — stały się bardzo modne, co doprowadziło do dającej się logicznie przewidzieć krańcowości, którą stanowiły obrazowe „powieści” Hogartha. Pod koniec stulecia uwaga Anglików przesunęła się w kierunku malarstwa krajobrazowego, podczas gdy artyści włoscy, francuscy i holenderscy skierowali się ku niemu już wcześniej³⁵.

6. Stanowisko estetyków niemieckich przed Lessingiem

Dokładne badania nad czołowymi estetykami niemieckimi działającymi przed Lessingiem i jego mentorem Mosesem Mendelssohnem ujawniają, że wszyscy oni skłaniali się ku doktrynie *ut pictura poesis*, aczkolwiek daje się zauważyć niejaka niepewność dotycząca stopnia podobieństwa „sztuk siostr”. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1762), twórca „estetyki” jako gałęzi nauki³⁶, jego uczeń Georg Friedrich Meier (1718—1777) oraz Johann Jacob Bodmer (1698—1783) i jego przyjaciel Johann Jacob Breitinger (1701—1776) utrzymywali, że sztuki są ze sobą ściśle spokrewnione. Gdzieś jednak można było dostrzec oznaki uświadamiania sobie, że teoria *ut pictura poesis* ma pewne ograniczenia.

Tak więc Baumgarten, którego dysertację zatytułowaną *Meditationes philosophicae nonnullis ad poema pertinentibus* (1734) — napisaną po łacinie, lecz językiem koturnowym i sztywno logicznym, używanym przez uczonych niemieckich w XVIII w. — przetłumaczono ostatnio na język

³⁵ Już w r. 1771 Tobias Smollett (*op. cit.*, s. 107) kazał Matthew Bramble'owi opowiedzieć drowi Lewisowi, że odczuwa dużą przyjemność z powodu obrazów malarza pejzażu T.: „Jeśli w tej zdegenerowanej epoce chylącej się szybko ku barbarzyństwu pozostało jeszcze jakieś takie zrozumienie mistrzostwa, przewiduję, iż artysta ten stanie się wybitną postacią, skoro tylko świat pozna jego dzieła”.

³⁶ Baumgarten wprowadził termin „estetyka” już w r. 1734 w swojej dysertacji pod tytułem *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Na dysertację tę nie zwracano na ogół uwagi i większość uczonych twierdziła nadal, że ten słynny termin pojawił się po raz pierwszy w r. 1750 w dziełach zebranych Baumgartena pt. *Aesthetica*.

angielski³⁷, starannie ustala znaczenie słynnego stwierdzenia Horacego drogą syntezy licznych jego wcześniejszych konkluzji:

§ 39: Zadaniem obrazu jest przedstawienie kompozycji — i to jest poezja; § 24: przedstawienie na obrazie jest bardzo podobne do pojęcia zmysłowego, które ten obraz przedstawia— i to jest poezja; § 38: dlatego poemat i obraz są do siebie podobne; § 30: *Ut pictura poesis*³⁸.

Jednakże w kolejnym punkcie Baumgarten szybko wyprowadza wniosek, który podaje w wątpliwość powyższy tok rozumowania:

§ 40: Ponieważ obraz przedstawia wyobrażenie jedynie powierzchownie, nie może być zadaniem sztuki malarskiej odzwierciedlenie wszystkich przejawów ruchu ani w ogóle jakiegokolwiek ruchu; jest to jednak zadaniem poezji, ponieważ jeżeli te rzeczy są także przedstawiane, to więcej rzeczy jest przedstawianych w przedmiocie niż wtedy, gdy te rzeczy nie są przedstawione, a więc odzwierciedlenie jest znacznie wyraźniejsze. § 16: Dlatego w obrazach poetyckich więcej rzeczy zmierza do jedności niż w obrazach. A więc poemat jest doskonalszy od obrazu (s. 52).

Staje się oczywiste, że malarstwo nie może przedstawiać ruchu, podczas gdy poemat może — sprawa, która później odegrała główną rolę w rozróżnieniu sztuk, dokonany przez Lessinga. Ruch oraz wszystko, co można by określić jako „uniwersalny” charakter mowy, wyniosło poezję ponad malarstwo, jak to twierdził Baumgarten. Wydaje się, że celem sztuki jest pełność [przedstawień], pojęcie, które Baumgarten zapożyczył najprawdopodobniej od Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646—1716) i jego popularyzatora Christiana Wolffa (1679—1754). W § 54 Baumgarten rozwija ten temat jak następuje:

§ 54: Przez opisy rozumiemy wylizanie różnych elementów znajdujących się w tym, co jest przedstawione. Dlatego, jeżeli opisane jest coś, co jest przedstawione niejasno, jest w tym przedstawiona większa liczba elementów, niż gdyby to nie było opisane. Jeżeli jednak to jest — jak to określimy — niejasno opisane, tzn. niejasne przedstawienia elementów są w całości przeniesione do opisu, opis staje się znacznie bardziej przejrzysty. I to jest także prawda: opis jest tym jaśniejszy, im bardziej niejasno są przedstawione elementy; § 16: I dlatego opisy niejasne, a przede wszystkim te, w których przedstawiono wiele elementów, są poetyckie w najwyższym stopniu (s. 56).

Jak się powszechnie uważa, logika Baumgartena jest dość trudna do zrozumienia, a liczne odsyłacze też nie ułatwiają czytelnikowi zadania; możemy jednak znaleźć w powyższym cytowanym fragmencie akcentującym niezrozumiałość niejaki powiązanie z Edmundem Burke, mianowicie z jego pojęciem wzniosłości oraz roli, jaką odgrywa mowa w jej przekazywaniu³⁹.

³⁷ A. G. Baumgarten, *Reflections on Poetry*. Transl. from *Meditationes* (...) by K. Aschenbrenner and W. Holther. Berkeley—Los Angeles 1954.

³⁸ *Ibidem*, s. 52.

³⁹ Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przełożył P. Graff. Warszawa 1967.

Z uczuciem ulgi przechodzimy do przejrzystej prozy Breitingera, który w *Critische Dichtkunst* (1740) bada szczegółowo naturę „poetyckiego malarstwa”. Pełny tytuł dzieła sugeruje — jak się wydaje — stanowisko Breitingera względem doktryny *ut pictura poesis*⁴⁰. Możemy więc oczekiwać zupełnej akceptacji doktryny *ut pictura poesis*, lecz Breitinger nie spełnia tych oczekiwań. Okazuje się on mniej dogmatyczny, niż sugerowałby to tytuł jego dzieła.

Dla pewności, Breitinger zaczyna od zacytowania słynnego zdania Horacego, stosując niewłaściwą interpunkcję: „*Ut pictura poesis erit: Obie sztuki, malarza i poety, są ze sobą bardzo blisko spokrewnione i stanowią jak gdyby rodzeństwo*” (s. 14). Następnie dowodzi, że i malarz, i poeta naśladowują naturę:

Obydwa, malarz i poeta, mają to samo zadanie, mianowicie przedstawienie człowiekowi rzeczy, których nie widzi, tak aby wydawały się one obecne, tak aby je odczuwał i ich doznawał. Obydwa pracują w jednym materiale, mając za pierwowzór dzieła natury i sztuki, które pragną wyrażać w sposób odczuwalny poprzez udane ich naśladowanie. Obydwa są zgodni co do ostatecznego celu — polegającego na tym, że poprzez podobieństwo chcą nas ucieszyć. W końcu, mają obydwaj tę samą nauczycielkę — naturę — u której się uczą. Pozostaje więc jedyna różnica, tj. fakt, że różnią się oni w sposobie realizacji tego zadania, ponieważ malarz maluje farbami i pędzlem, a poeta słowami i piórem. Jednakże ta jedyna różnica pociąga za sobą inne, z których każda powoduje niejaką przewagę jednej ze sztuk (s. 14—15).

Ważne są dwa ostatnie zdania. Breitinger przekonuje, że w rzeczywistości istnieje jedna tylko różnica pomiędzy dwiema sztukami, mianowicie różni je środek wyrazu. Malarz maluje kolorami, używając pędzla, poeta natomiast „maluje” słowami, używając pióra. Ta jedna różnica rodzi jednak inne, przy czym każda ze sztuk uzyskuje pewną przewagę.

Malarstwo okazało się sztuką wywierającą efekt silniejszy i bardziej bezpośredni niż poezja. Wynika to stąd, że malarz naśladowuje przedmioty bezpośrednio tak, jak się ukazują w naturze. Ponadto malarstwo przemawia do „tego zmysłu, który ma największą władzę nad duszą” (s. 15). Niewątpliwie Breitinger odwołuje się tu do eseju Addisona *Pleasures of the Imagination* i do jego nacisku na fakt, że wzrok jest najszlachetniejszy ze wszystkich pięciu zmysłów.

Z drugiej strony poezja nie przemawia tylko do jednego lub dwóch zmysłów, lecz do wszystkich — i może przedstawić wszelką akcję, jaką tylko można sobie wyobrazić, bez żadnych ograniczeń, podczas gdy malarstwo nie może przedstawić ruchu, może go tylko sugerować:

Poeta maluje nie tylko dla oczu, lecz także dla pozostałych zmysłów; może uczynić widzialnym to, co jest niewidzialne, nadaje ludziom nie tylko całko-

⁴⁰ *Johann Jacob Breitingers Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird.* Zürich 1740, s. 14.

wite ukształtowanie, lecz także mowę; zwierzęta otrzymują od niego wszelkie możliwe działania, do których są zdolne; ptakom darowuje słodką melodię śpiewu; wszystkie jego obrazy są pełne życia i rzeczywistego ruchu; jego osoby i rzeczy zmieniają w mgnieniu oka pozycję i miejsce, gdy tak mu się podoba; umożliwiał on nam oglądanie wszystkiego ze wszystkich stron (s. 19).

Koncepcje Breitingera dotyczące różnicy pomiędzy poezją a malarstwem przypominają próby, jakie podejmowali różni prekursorzy Lessinga w celu znalezienia podstawy technicznej, która przemawiałaby za odrębnością tych sztuk. Na tej podstawie wyselekcjonowali oni *ars characteristica*, czyli „teorię znaków”. *Ars characteristica* omówimy obszerniej w dalszych rozdziałach. W tym miejscu wystarczy nadmienić, że Breitinger w swoich rozważaniach zahacza o taką „teorię znaków”, gdy przedstawia drugą cechę dającą poezji przewagę, mianowicie fakt, że polega ona [poezja] na słowach, które są „sztucznymi znakami pojęć i wyobrażeń” i które w związku z tym oddziałują na umysł bezpośrednio, a nie poprzez zmysły:

W końcu poezja zyskuje szczególną przewagę dzięki temu, że w swoim naśladowaniu posługuje się w szczególny sposób tylko słowami zamiast barw, tworzy taką — dowolną — symbolikę pojęć i obrazów, które są przyswajane przez umysł bezpośrednio, czyli poezja powoduje bezpośrednie przedstawienie obrazów w wyobraźni drugiego człowieka, a więc wytwarza obrazy tak doskonałe, że dla zmysłów nieosiągalne i zbyt subtelne (s. 19—20).

Tak więc Breitinger nadmienia tylko na marginesie o tym, co wyrażone w formie znacznie bardziej wyszukanej stanowiło rdzeń rozumowania Lessinga dotyczącego różnic pomiędzy sztukami.

Przyjaciel Breitingera, Bodmer, argumentuje w podobny sposób w dziele *Johann Jacob Bodmers Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähle der Dichter*, ogłoszonym dokładnie w rok później po opublikowaniu dzieła Breitingera. Bodmer dołącza do Breitingera w próbach określenia pokrewieństwa pomiędzy rzeźbą, malarstwem i poezją. Podobnie jak Breitinger skłania się on do doktryny *ut pictura poesis* i wyczuwa w niej pewne nieścisłości. Wykrywa różnice pomiędzy sztukami, jednakże podobnie jak jego kolega, nie rozwija swych odkryć dalej. Ostatecznie można zaliczyć tych dwóch krytyków z Zurichu do szkoły *ut pictura poesis*, aczkolwiek z pewnymi zastrzeżeniami. Oznaką tej przynależności jest fakt, że dla określenia twórczości poetów stosują oni określenie „malować (*mahlen*)”.

Jak widać z powyższych rozważań, bynajmniej nie wszyscy autorzy wyznający doktrynę *ut pictura poesis* czynili to bez zastrzeżeń. Przeciwnie, w Anglii i na kontynencie niektórzy z nich uświadamiali sobie pewne zachodzące między sztukami różnice, a świadomość ta w odpowiednim czasie doprowadziła do całkowitego rozdzielenia „siostr”.