

Sięgając do najwcześniejszych śladów przekonania o związku poezji i malarstwa w refleksji nad sztuką, nie sposób nie rozpocząć od Simonidesa i jego słynnej maksymy: malarstwo to milcząca poezja, poezja to mówiące malarstwo, z której Horacy uczynił obowiązujący przez wieki diagnostyczno-aksjologiczny dogmat (*ut pictura poesis*). Znana nam dzisiaj jedynie z tradycji pośredniej (poprzez przekaz Plutarcha¹) opinia poety z Keos² musiała być powszechnie znana i akceptowana w świecie greckim już za jego życia, skoro wiemy, że po dwóch dziesiątkach lat, jakie upłynęły od jego śmierci (zmarł w 467 roku p.n.e.), wypowiedanie sądów odmiennych w stosunku do Simonidesowej konstatacji, uznanej – jak można się domyślać – za autorytatywne rozstrzygnięcie kwestii wspólnoty sztuk, dyskredytowało tego, kto ośmielił się je ujawnić. Ion z Chios, poeta i zarazem autor ubarwionych anegdotą dzieł historycznych oraz pamiętników o wizytach znanych ludzi w swojej ojczyźnie, relacjonuje³ bowiem pewien znamieny biesiadny epizod z udziałem Sofoklesa, jaki miał miejsce podczas uczty wydanej najprawdopodobniej w roku 441 na Chios, gdy ten wielki tragicz gościł na wyspie podczas swej podróży na Lesbos, dokąd udawał się, by objąć urząd stratega. Opowiada mianowicie historię, jak ów wspaniały,⁴ brylujący w gronie biesiadników dowcipem i umiejętnością flirtowania artysta publicznie ośmiesza prowincjonalnego bakalarza,⁵ który ośmiela się zanegować Simonidesowy ideał wspólnoty sztuk.

Interesujący dla naszych rozważań fragment tej opowieści brzmi:

[Sofokles]: Jakże pięknie wyraził się Frynichos, mówiąc:

Na purpurowych licach łśni światło miłości.

Na to odezwał się Eretryjczyk albo Erytrejczyk,⁶ który był szkolnym nauczycielem: „Ty, Sofoklesie, znasz się oczywiście na tworzeniu poezji. Jednakże Frynichos doprawdy nie wyraził się dobrze, nazywając policzki pięknego chłopca purpurowymi. Jeżeli bowiem malarz pokryłby policzki chłopca purpurową farbą, już nie wydawałby się on urodziwy. Nie należy zaiste przyrównywać tego, co piękne, do tego, co w sposób oczywisty piękne nie jest”. Zaśmiał się w twarz Eretryjczykowi Sofokles i rzekł: „A więc nie podoba się tobie, przybyszu, i ten Simonidesowy wiersz, przez Greków uznawany za wielce udaną wypowiedź:

Z panny ust purpurowych toczyły się dźwięki, ani poeta, który mówi: «złotowłosego Apollona».⁷ Jeśli bowiem malarz namalowałby włosy boga złote, a nie czarne, obraz byłby gorszy. Ani też [nie podoba się tobie] ten, kto posługuje się określeniem «rózanopalca»,⁸ bo gdyby ktoś zanurzył palce w różowej farbie, stworzyłby dłonie farbiarki, a nie pięknej kobiety”. Inni wybuchnęli śmiechem, a Eretryjczyk milczał oszołomiony takim przytykiem.

KRYSTYNA BARTOL

Korespondencja sztuk. Simonides i inni

Nauczyciel, dyskredytując wartość malarskich epitetów stosowanych przez dawnych arcy mistrzów, w tym samego Homera, potwierdza, że jest prostaczkiem, któremu wydaje się, że coś wie, gdy tymczasem brak mu wiedzy podstawowej i oczywistej. Konfrontacja z błyskotliwym Sofoklesem, który jakby mimochodem – między jednym a drugim aktem swego brawurowego popisu sztuki uwodzenia⁹ – z uśmiechem pobłażania wdaje się z nim w kpiarską rozmowę,¹⁰ by jego kosztem zabawić siebie i zgromadzonych w sali współtowarzyszy, bezlitośnie obnaża ignorancję rozmówcy tragediopisarza i pokazuje naiwność rozumowania maluczkich,¹¹ opartego na ocenianiu poszczególnych elementów artystycznej kreacji wyłącznie według kryteriów realistyczności przedstawienia.¹²

W przytaczanej przez Plutarcha maksymie, powtarzanej dziś do znudzenia w większości prac poświęconych korespondencji sztuk, Simonides zauważa podobieństwo sztuki słowa i sztuki figuralnej. Zdaje się mówić: poezja i malarstwo to to samo. To, co je różni, wyrażają antonimiczne kwalifikatory, jakimi obie sztuki zostały opatrzone: milcząca (*sioposa*) i mówiąca (*lalousa*). Można się oczywiście zastanawiać nad użyciem przez poetę z Keos odczasownikowej formy słowa *laleo* na określenie specyfiki sztuki poetyckiej, słowa oznaczającego nie tyle przekazywanie treści za pomocą słów,¹³ ile gadatliwe zachowanie, swobodną pogawędkę, niekiedy wręcz paplaninę, co każe nam dopatrywać się odrobiny subtelnej ironii w całej tej konstatacji,¹⁴ nie zmienia to jednak faktu, iż Simonidesowa definicja wspólnoty sztuk precyzuje również specyfikę, odrębność każdej z nich. W kierunku podkreślenia różnic pomiędzy nimi idzie zresztą i Plutarch, który opatruje słowa Simonidesa następującym komentarzem¹⁵ (*de glor. Ath.* 3, 346): „Malarze bowiem pokazują sprawy w chwili, gdy one się dzieją, słowa opisują i opowiadają o tych, które już się zdarzyły”. Wynika to rzecz jasna z odmiennej natury środków – tworzywa, jakim dysponują artyści uprawiający poszczególne dziedziny sztuki: malarze posługują się umieszczony-

mi na płaszczyźnie kształtami i figurami, poeci mają do dyspozycji następujące po sobie dźwięki, z których powstają wyrazy, zdania, całości treściowe.¹⁶ Tak więc symultaniczność wyobrażeń plastycznych została tu przeciwstawiona konsekwencji poetyckiej kreacji.¹⁷ Innymi słowy – obie sztuki łączy identyczność operacji, jakie wykonują artyści, przedstawiając jakiś przedmiot, dzieli zaś rodzaj tworzywa, na którym operacje te są wykonywane.¹⁸

Związek między poezją i malarstwem w kulturze starożytnej Hellady ukonkretniał się – zwłaszcza w epoce archaicznej i klasycznej, kiedy to poezja była w większości przypadków prezentowana ustnie – w akcie wykonania utworu poetyckiego, który był artystycznym przedsięwzięciem kierowanym zarówno *ad aures*, jak i *ad oculos* ówczesnego odbiorcy. Towarzyszący śpiewnemu wykonaniu słów taniec staje się w przypadku takiej *performance* elementem quasi-plastycznym, odpowiadającym sztuce figuralnej i podlegającym tym samym co ona zasadom funkcjonowania, również w relacji ze słowem. Owa swoista identyczność tanecznych pód, w których na moment zastępują tancerze, i kształtów postaci przedstawianych graficznie na obrazach upoważnia zresztą Plutarcha do odważnego zmodyfikowania powtarzanej przez wieki maksymy Simonidesa. Najpierw mianowicie stwierdza:¹⁹ „Gdy tancerze układają swe ciała na kształt Apollona albo Pana albo jakiejś bachantki, upodabniają się do przedstawień plastycznych” (747 C) po to, by za chwilę uogólnić (748 A): „jest rzeczą słuszną nazywać taniec milczącą poezją, a poezję dźwięcznym tańcem”. Zainspirowany Simonidesową konstatacją Plutarch rozwija myśl o podobieństwie przedstawień figuralnych i werbalnych, wskazując przy tym na – dziś powiedzielibyśmy – transsemiotyczny charakter²⁰ relacji zachodzących między nimi podczas prezentacji utworów poetyckich z towarzyszeniem elementów muzycznych i tanecznych. Elementy te nie stoją mianowicie obok siebie, jak ma to miejsce w wypadku relacji intersemiotycznych,²¹ lecz przenikają się nawzajem, tworząc znaczenie artystycznego tworu. Plutarch mówi wręcz (748 A-B) o pełnej wspólności (*koinonia pasa*) i wzajemnym współudziale (*metheksis allelon*) sztuki figuralnej i werbalnej w tworzeniu znaczeń. Jako przykład urzeczywistniania się tego związku w sposób doskonały podaje hyporchemat, gatunek poetycki, którego cechą charakterystyczną był, towarzyszący melicznemu wykonaniu słów, wyrazisty taniec ilustrujący gestem i poza przedstawianą słowami treść. Plutarch stwierdza, iż obie sztuki w obrębie jednego utworu (*hen ergon*) dokonują tu naśladownictwa (*mimesis*) poprzez kształty (*dia ton schematon*) i poprzez słowa (*[dia] ton onomaton*). Po wiekach Tadeusz Zieliński²² nazwie ów nierozzerwalny związek poszczególnych elementów żywego widowiska trójjedyną choreą i uzna go za jeden z najdoskonalszych przejawów duchowości

Hellenów, która z wielości różnorodnych części stworzyła harmonijną jedność idei.

Podobieństwo sposobu myślenia najdawniejszych Greków o sztuce słowa i sztuce figuralnej przejawia się również na poziomie ogólnych koncepcji dotyczących natury obu tych dziedzin artystycznej działalności oraz ich funkcji pragmatycznych względem odbiorcy. Warto tu zwrócić uwagę, że istniejące w grece archaicznej i klasycznej cztery określenia rzeźby, a więc przestrzennego wizerunku figuralnego, wyrażały te same przekonania i sądy o sztuce plastycznej, które da się odtworzyć na podstawie dostępnych nam dziś źródeł w odniesieniu do myślenia Greków tego okresu o poezji. Idąc tropem wyznaczonym niegdyś przez T.G.L. Webster, ²³ który wskazał na zakodowaną w wyrazach określających wytwory sztuki plastycznej obecność śladów refleksji nad sztuką, dojść można do wniosku, iż takie same pryncypia rządziły wyobrażeniami Hellenów na temat wytworów sztuki plastycznej i artystycznej działalności mistrzów słowa.²⁴

Rzeczownik *eikon*, oznaczający podobiznę, wierny wizerunek, eksponuje mianowicie zależność wytworu artysty od modelu. Podobnie jak nazwa ogólna *zographia*, określająca sztukę malarską, i *zographos* – malarz, podkreśla uzależnienie wytworu sztuki plastycznej od wzoru, według którego został wykonany (*zographia* dosłownie znaczy „rysowanie tego, co istnieje”, „malowanie z natury”). Mimetyczny charakter sztuki poetyckiej był również podstawą greckich koncepcji teoretycznoliterackich, przy czym nie chodziło tu – rzecz jasna – o wierne odzwierciedlanie obiektywnie danej człowiekowi rzeczywistości, lecz o przekonujące przedstawianie w dziele literackim sytuacji prawdopodobnych (choć często nieprawdopodobnych), unaoczniających pewne zjawiska ogólne. Z kolei termin *ksoanon* (dosłownie: kształt wydobyty z drewna) podkreśla akt nadawania kształtu, określonej formy produktowi artystycznemu. W odniesieniu do sztuki słowa forma utworu, opracowanie jego struktury, kompozycja dzieła, określana często słowami *morphe* (kształt), *kosmos* (ład, porządek), *taksis* (układ), była jedną z nadrzędnych kategorii odróżniających wypowiedź artystyczną od pozostałych komunikatów językowych. Słowo *agalma* (dosłownie: to, co sprawia radość), którym Grecy posługiwali się również w odniesieniu do wizerunków plastycznych, każe nam traktować dzieło sztuki jako źródło przyjemności, przeżyć estetycznych. Ten kontemplacyjny aspekt kontaktu ze sztuką podkreślany jest również przez greckich poetów: już w eposach Homera i Hezjoda pieśń określana jest jako miła (*ephieron*), przyjemna (*himeroeis*), a lirycy rozwinęli myśl o wdzięku i przyjemności dostarczanej odbiorcom przez poezję, opatrując utwory poetyckie szeregiem epitetów jednoznacznie nawiązujących do przyjemności płynącej z obcowania ze sztuką słowa. Nazwa *kolossos* wreszcie

– budząca współcześnie skojarzenia związane z wielkością²⁵ – w swym pierwotnym znaczeniu najprawdopodobniej wyrażała ideę zastępowania czegoś czymś, namiastkę całości. Mogła wyrażać przekonanie o magicznym związku wizerunku z modelem,²⁶ konotując tym samym obecność pierwiastka irracjonalnego w akcie artystycznej kreacji. Pojmowanie poezji jako daru boskiego, a poety jako natchnionego przez bóstwo wieszczą, który dzięki nadprzyrodzonej inspiracji zyskuje wiedzę i mądrość (*sophia*), a przez nie autorytet społeczny i rolę przewodnika dusz, sięga czasów najdawniejszych i czyni z uprawianej przez niego dziedziny sztuki zjawisko zajmujące szczególne miejsce w hierarchii ludzkich działań, niezależnie od tego, czy element boski w poetyckim tworzeniu pojmowano jako interwencję z zewnątrz, czy też – jak czynił to Arystoteles – dopatrywano się go w działalności ludzkiego rozumu (*nous*), który sam w sobie jest *daimonios*, czyli przepełniony bóstwem.²⁷

Przekonanie o wspólnocie obu dziedzin sztuki: malarstwa i poezji, narzucało niekiedy Grekom czasów archaicznych i klasycznych sposób formułowania myśli o sztuce słowa, przy czym nie wydaje się, by w przypadku stosowania malarskich określeń w odniesieniu do poezji chodziło wyłącznie o zapożyczenie plastycznej terminologii dla unaocznienia pewnych literackich zjawisk;²⁸ ważne było podkreślenie głębokiego, strukturalnego związku sztuk, odwołującego się do wspólnoty operacji dokonywanych w obrębie właściwych im semiosfer. Przykładem takiego leksykalnego sygnału, wyczułającego odbiorcę na szukanie plastycznych konotacji i zmuszającego go do przyjęcia ikonicznego sposobu patrzenia na poezję, jest przymiotnik *poikilos* (dosłownie: wielobarwny, różnoraki, pstry), stosowany stosunkowo często w opisie poetyckich dokonań. Słowo to, w sztukach plastycznych określające kompleksowość produktu artystycznego, zręczne połączenie różnorodnych elementów,²⁹ w odniesieniu do tworzywa słownego oznaczało również łączenie rozmaitych elementów treści i wyrafinowaną kunsztowność jej opracowania. Wydaje się, że jego zastosowanie jednakże ma głębszy sens. Pokazuje mianowicie helleński sposób postrzegania świata jako szukanie jedności w wielości, jako dążenie do ogarnięcia całości wszechświata, na którą składają się różnoraki w swej naturze składniki, jako uzewnętrznienie dotąd uwewnętrznionych ludzkich doświadczeń poznawczych. Ta „międzyartystyczna komparatystyka”,³⁰ jakiej dokonywali Grecy od zarania dziejów, nie dowodzi więc jedynie, że traktowali oni malarstwo i poezję jako „sztuki siostrzane”, lecz pozwala nam na wyciągnięcie wniosków natury antropologicznej.

Myśl o związku sztuki słowa i sztuki figuralnej, której autorstwo od czasów najwcześniejszych przypisy-

wane było Simonidesowi, nie przestaje być łączone z jego imieniem również u schyłku starożytności. Znamiennym tego dowodem jest wierszowany opis posągu tego poety, znajdującego się w konstantynopolitańskim gimnazjum, ułożony w VI wieku n.e. przez Christodorosa z egipskich Teb. Autor tego tekstu, jak się wydaje, celowo odwołuje się w swej poetyckiej ekfrazie do Simonidesowej koncepcji korespondencji sztuk, by przeprowadzić swoistą ocenę umiejętności artysty rzeźbiarza. Mówi:³¹

....ni ty, Simonidzie,

nie uśpiłeś swej żądz czulej, by pieśń tworzyć.

Wciąż tęsknisz za strunami, chociaż świętej liry

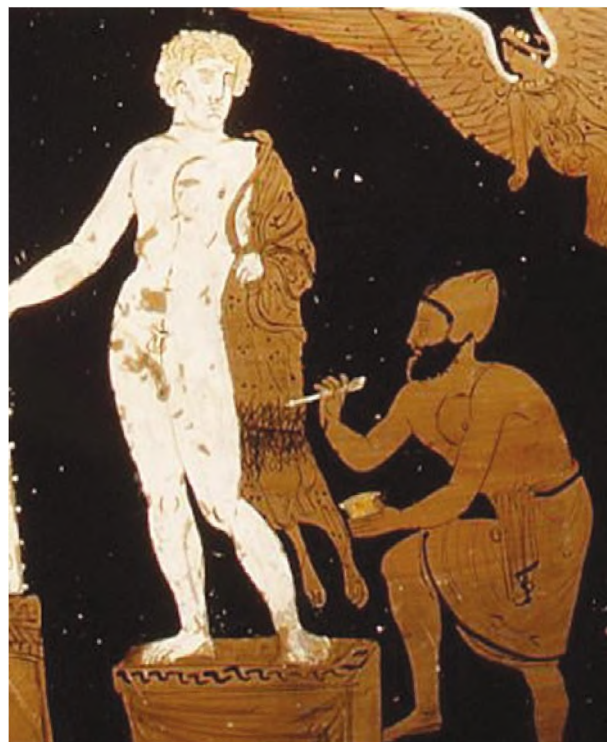
dłońmi nie trącasz. Winien, o, Simonidesie,

rzeźbiarz był z brązem mieszać słodką pieśń; brąz niemy sławiłby ciebie dźwiękiem, brzmiąc w takt twojej liry.

Przewrotne słowa Christodorosa z jednej strony przeciwstawiają naturę obu sztuk (brąz niemy, brzmiąca lira), z drugiej łączą je: gdyby rzeźbiarz umiał je harmonijnie zespolić, powstałoby dzieło doskonałe).

Milcząca poezja i mówiące malarstwo: zażyłość i równoczesna odrębność sztuk tworzących tę parę, dostrzeżona przed wiekami przez Simonidesa, była więc zawsze i ciągle jeszcze jest źródłem dyskusji i sporów, które – choć pewnie nieprędko przyniosą definitywne rozwiązania – przyczyniają się do lepszego zrozumienia obu sztuk i ich wzajemnych relacji.*

Poznań, czerwiec 2005



Waza z Apulii, ok. 350

Przypisy:

- ¹ O *chwale Ateńczyków* (*de glor. Athen.*) 3, 346 F.
- ² Starożytni jednoznacznie łączyli ją z imieniem Simonidesa. Pamiętać jednak należy, że – choć mógł on być rzeczywiście autorem tego zgrabnego sformułowania – wyraził w nim pogląd znany już przed nim, w jego czasach popularny i powszechnie akceptowany. Grecy bowiem lubili wskazywać jako wynalazcę (*heuretes*) czegoś jednostkę, która upowszechniła bądź udoskołała coś, co istniało już wcześniej.
- ³ Ap. Ath. XIII 603e-604d (= FGrHist. 392 F 6 = fr. 104 Leurini).
- ⁴ Określa go przymiotnikiem *deksios*, a więc *świeży, dobry w tym, co robi, odznaczający się mistrzostwem w jakiejś dziedzinie*.
- ⁵ Ion nazywa go nauczycielem podstaw (dosłownie: liter) – *grammaton didaskalos*.
- ⁶ Niepewność co do tożsamości tego człowieka jest tu znamieną: Ion zdaje się mówić: nieważne, kim był – czy pochodził z Eretrii na Eubei, czy też z miejscowości o nazwie Erytrai (w Grecji istniało kilka miast o tej nazwie).
- ⁷ Sofokles może tu mieć na myśli sławnego Pindara, który w jednej ze swoich ód na cześć zwycięzców sportowych (Ol. 6, 41) posłużył się właśnie takim epitetem Apollona.
- ⁸ Chodzi tu oczywiście o Homera, który wielokrotnie nazywa Eos różanopalcą (*rhododaktylos*).
- ⁹ Sofokles uwodzi młodego chłopca, który pełni na uczcie obowiązki podczaszego.
- ¹⁰ Przez moment wszak udaje, że przyjmuje punkt widzenia swego interlokutora. Swoim zachowaniem przywodzi na myśl Sokratesa i jego sposób prowadzenia dyskusji.
- ¹¹ Przedstawienie przez Iona postaci nauczyciela gramatyki jako pozbawionego fantazji indywiduum dało początek licznym antycznym wyobrażeniom o przedstawicielach tego zawodu, jak słusznie zauważyła Maria L. Gambato, w: *Ateneo. I Deipnosophisti (I dotted a banchetto)*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, Vol. III, Roma 2001, 1554, która uznaje cytowany tu tekst Iona za „la più antica caratterizzazione letteraria... di grammatico come pedante, contrapposto al vero poeta e alla sua libertà nell'uso della lingua”.
- ¹² Pamiętać należy, że realistyczny wizerunek w świadomości przeciętnego greckiego odbiorcy uznawany był za dzieło zasługujące na wysoką ocenę. Dowodów na takie kryteria oceny dzieł sztuki dostarczają nam liczne teksty literackie; por. chociażby nowo odkryte epigramy Posejdipposa na dzieła sztuki rzeźbiarskiej (przekład i komentarz – zob. J. Danielewicz, *Posejdippos. Epigramy*, Warszawa 2004, 110-119). Znamienne są tu słowa poety opisujące posąg Filetasa (ep. 63, 7-8: „Zda się, że wnet [przemó]wi – tak oddane rysy. / [Żyw]y, choć przecież z brązu jest tylko ów starzec”
- ¹³ Por. LSJ s. v. *laleo* jako *oppositum* w stosunku do czasownika *le-go*.
- ¹⁴ Podobnej do pozbawionej złych intencji ironii epikurejczyków, którzy swoje filozoficzne dyskusje nazywali po prostu *laliai*, pogawędkami.
- ¹⁵ O *chwale Ateńczyków*, 3, 346
- ¹⁶ Por. słynny esej F. Lessinga, *Laocoon*, z roku 1766, przedruk w: *Homer. Critical Assessments*, ed. I. J. F. de Jong, vol. IV, Londyn- New York 1999. 301-316 (zwl. 301-302).
- ¹⁷ Por. T. Zieliński, *Die Behandlung gleichzeitiger Handlungen im antiken Epos*, *Philologus*, Suppl. 8 (1899), 407-413, 432-441 – angielskie tłumaczenie, *The Treatment of Simultaneous Events in Ancient Epic*, w: *Homer. Critical Assessments...*, 317-327 (zwl. 317-321).
- ¹⁸ Na ten temat zob. S. Wyslouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)* pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, 17-28
- ¹⁹ Wypowiedź tę wkłada w usta Ammoniosa, swego nauczyciela filozofii, którego uczynił jednym z rozmówców w *Zagadnieniach biesiadnych*.
- ²⁰ Na temat natury związków transsemiotycznych i transmedialnych zob. E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność...*, 34-35
- ²¹ Por. *eadem*, 34
- ²² T. Zieliński, S. Srebrny, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, cz. 1, Warszawa-Kraków 1923
- ²³ T.G.L. Webster, *Theories of Art and Literature Down to 400 B.C.*, CQ 33 (1939) 166-177
- ²⁴ Principia te w odniesieniu do literatury omawia W. Verdenius, *The Principles of Greek Literary Criticism*, *Mnemosyne* 36 (1983) 14-59
- ²⁵ Semantyczną ewolucję tego słowa od czasów wczesnoklasycznych po okres bizantyński przedstawiają E. Kosmetatou, N. Papalexandrou, *Size Matters: Poseidippos and the Colossi*, ZPE 143 (2003), 53-58. Udowadniają (54), że: „earlier authors used it [*kolossos*] to refer to statues irrespective of size and material”.
- ²⁶ Z Ajschylosowego *Agamemnona* (ww. 415-419) dowiadujemy się, że po uprowadzeniu Heleny przez Parysa posągi w pałacu w Sparcie (*kolossoi eumprphoi*), przypominające Menelaosowi swą urodą małżonkę, wydawały mu się pozbawione wyrazu („patrzące pusto”) odkąd Helena była – cieleśnie i duchowo – daleko. Na ten temat – zob. Kosmetatou, Papalexandrou, *o.c.*, 54-55
- ²⁷ Verdenius, *o.c.*, 46 nazywa Arystotelesowską teorię subiektywną koncepcją inspiracji.
- ²⁸ Por. Wyslouch, *o.c.*, 25
- ²⁹ Zob. D. Müller, *Handwerk und Sprache. Die sprachlichen Bilder aus dem Bereich des Handwerkes in der griechischen Literatur bis 400 v. Chr.*, Meisenheim am Glan 1974, 14, H. Durbeck, *Zur charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*, Bonn 1977, 98, 187
- ³⁰ Jak nazywa tego rodzaju badania S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, w: *Intersemiotyczność...*, 14.
- ³¹ AP. II ww. 45-50

* Autorka artykułu jest beneficjentką Fundacji na rzecz Nauki Polskiej