

Ekphrasis

Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza

Michał Paweł Markowski

EKPHRASIS

UWAGI BIBLIOGRAFICZNE Z DOŁĄCZENIEM KRÓTKIEGO KOMENTARZA

Repetitorium

Ekphrasis to kategoria kluczowa dla badań nad obrazującymi, opisowymi, czyli najogólniej: wizualizującymi możliwościami języka, lub – ujmując rzecz inaczej – nad szansą uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe. *Ekphrasis* w tradycji łacińskiej retoryki to albo opis (*descriptio*), albo unaocznienie (*evidentia*). U Kwintyliana, w rozdziale *De ornatu* (*Inst. Orat.* VIII, 3), czytamy, że unaocznienie zaliczyć można do ozdobników (*ornamenta*) mowy, a funkcja ich polega na tym, by „rzeczy, o których mówimy, przedstawić na tyle jasno, żeby zdawało się, iż mamy je przed oczami [*res de quibus loquimur, clare, atque ut cerni videatur, enunciare*]”. W części poświęconej figurom myśli (*De figuris sententiarum*) Kwintylijan pisze, że figurę, która, jak powiadał Ciceron, „prezentuje coś naszym oczom [*sub oculos subjectio*]” i nie tyle wskazuje na coś, co się już zdarzyło, ile ukazuje coś, co wydarzało się w określony sposób („*res non gesta indicatur, sed, ut sit gesta, ostenditur*”), inni nazywają *hypotyposis*, czyli przedstawieniem tak żywym, że ma się wrażenie, iż widzi się to, co się tylko słyszy („*forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur, quam audiri*”) (*Inst. Orat.* IX, 2)¹.

Przykład Kwintyliana pokazuje, że w klasycznej retoryce (dobitnie potwierdza to także materiał zgromadzony przez Lausberga²) dla figury unaoczniającej rzecz używano wymiennie pojęć greckich: *ekphrasis*, *diatyposis*, *hypotyposis*, *enargeia*, oraz łacińskich: *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio*. Lausberg jednak słusznie zauważa, że *ekphrasis* albo *descriptio* – „szczegółowy opis postaci lub przedmiotu” – traktowano jako osobne ćwiczenie retoryczne (*exercitatio*), którego celem była *enargeia*: bezpośrednia prezentacja rzeczy przed oczami adresata. Tak rozumiany opis dzielił się na *ekphrasis*, tj. opis rzeczy, oraz opis postaci, czyli charakter lub portret. W tym pierwszym przypadku doszło do jeszcze większej specjalizacji, w której konsekwencji *ekphraseis* zaczęły oznaczać ozdobne opisy dzieł sztuki (budowli, obrazów, posągów), w związku z czym dziś używa się terminu *ekphrasis* w węższym (opis dzieła sztuki) i szerszym (opis jako taki) znaczeniu. W węższym znaczeniu możemy mówić zarówno o opisach dzieła sztuki w utworze literackim (Homer), jak o osobnym gatunku, zapoczątkowanym przez *Eikones* (Obrazy) Filostrata Starszego, z przełomu II i III w. po Chrystusie. W szerszym zaś – o strategii opisu w utworze narracyjnym (o czym pisał Kwintylijan). Oto definicja hypotykozy, autorstwa Fontaniera podsumowującego tradycję retoryczną: „Hypotykoza maluje rzeczy w sposób tak żywy i tak energiczny, że poniekąd stawia je przed oczami i z opowiadania lub opisu tworzy obraz, malowidło czy nawet scenę żywą”³.

¹ Cytuję za dwujęzycznym wydaniem francuskim: Quintilien, *Oeuvres complètes*. Trad. C. V. Quizille. Revue par J. P. Charpentier. T. 1–3. Paris b.r.

² H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. T. 1–2. München 1960, s. 399–401 (§ 810–819: *evidentia*), 544 (§ 1133: *descriptio*).

³ P. Fontanier, *Les Figures du discours*. Paris 1968, s. 390.

Ekphrasis jako figura dyskursu wiąże się z przekonaniem o unaoczniającej mocy słowa. Z kolei *ekphrasis* jako gatunek wiąże się nierozdzielnie z przekonaniem o wyższości słowa nad obrazem (a nie tylko obrazu nad rzeczywistością, o czym dotąd świadczyły anegdota o Zeuksisie i Apellesie): dyskurs o obrazie staje się ważniejszy od samego obrazu, gdyż słowa są doskonalszym *medium* przedstawienia, a nawet pretendują do statusu pozamedialnego. Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych (Filostrat: „słuchaj uważnie: moje słowa przyniosą aż do ciebie zapach owoców”), ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiającą pisanie. Na tym paradoksie opiera się znaczenie *ekphrasis* (ale także wszelkiego opisu) dla rozważań teoretycznych: z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu, z drugiej zaś — robi wszystko, by zastąpić samo widzenie. O tych właśnie paradoksach traktuje niniejsze sprawozdanie.

Wypisy bibliograficzne

Dla zainteresowanych podaję bibliografię przedmiotu z ostatniego okresu, zarówno książek, których przybyło niemało w latach dziewięćdziesiątych, jak też ważniejszych artykułów z łatwiej dostępnych czasopism. Bibliografia nie jest wyczerpująca, choć w miarę reprezentatywna, i zawiera teksty najczęściej recenzowane oraz umieszczane w bibliografiach przedmiotu. Są w niej tyleż rozważania teoretyczne, co historyczne aplikacje w różnych literaturach. Oto ona:

Książki

- Becker A. S., *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham 1995. Rowman & Littlefield. „Greek Studies: Interdisciplinary Approaches”.
Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung. Hrsg. von G. Böhm und H. Pfothner. München 1995.
- Caws M. A., *The Art of Interference. Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*. Princeton 1990. Princeton University Press.
- Eisenberg K., *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W. H. Auden and Philip Larkin*. New York — Bern — Frankfurt am Main — Paris 1995. Peter Lang.
- Galand-Hallyn P., *Les Reflets des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*. Genève 1994. Droz.
- Heffernan J. A. W., *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993. University of Chicago Press.
- Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. Wagner. Berlin — New York 1996. De Gruyter.
- Kranz G., *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Bd. 1 — 3. Köln 1981 — 1987.
- Krieger M., *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore 1992. Johns Hopkins University Press. (Niezłe omówienie zostało zamieszczone przez J. A. W. Heffernana w: „Semiotica” vol. 98, n. 1 — 2 (1994)).
- Polański T., *Oriental Art in Greek Imperial Literature*. Trier 1998. Wissenschaftlicher Verlag. „Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium”. Bd. 36. (Książka wprawdzie ogranicza się do wąskiego kręgu *ekphrasis*, jednak należy ją odnotować ze względu na polskiego autora, krakowskiego filologa klasycznego).
- Putnam M. C. J., *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the „Aeneid”*. New Haven 1998. Yale University Press.

- Scott G. F., *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Art*. New Hampshire 1994. University Press of New England.
- Smith M. K., *Literary Realism and Ekphrastic Tradition*. Philadelphia 1995. Pennsylvania State University Press.

Artykuły

- Bahti T., *A minor form and its inversions: the image, the poem, and the book in Celan's „Unter ein Bild”*. „Modern Language Notes” vol. 110 (April 1995).
- Barkan L., *Making pictures speak: Renaissance art, Elizabethan literature, modern scholarship*. „Renaissance Quarterly” vol. 48 (Summer 1995).
- Benton M., *Anyone for ekphrasis?* „The British Journal of Aesthetics” vol. 37 (October 1997).
- Carrier D., *Ekphrasis and interpretation: two modes of art history writing*. „The British Journal of Aesthetics” vol. 27 (Winter 1987).
- Constantini M., *Ecrire l'image, redit-on*. „Littérature” no. 100 (1995).
- Davidson M., *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Przełożyli P. Mróz, A. Warmiński. W antologii: *Estetyka w świecie*. Pod redakcją M. Gołaszewskiej. Kraków 1991.
- Dumora-Mabille F., *Entre clarté et illusion: enargeia au XVII siècle*. „Littératures classiques” n. 28 (1996).
- Fowler D. P., *Narrate and describe: the problem of ekphrasis*. „The Journal of Roman Studies” vol. 81 (1991).
- Hadot P., *Préface*. W: Philostrate, *Galerie de tableaux*. Trad. par A. Bougot. Paris 1991.
- Heffernan J. A. W., *Ekphrasis and representation*. „New Literary History” vol. 22 (Spring 1991).
- James L., Webb R., *„To understand ultimate things and enter secret places”: ekphrasis and art in Byzantium*. „Art History” vol. 14 (March 1991).
- Louvel L., *La Description „picturale”. Pour une poétique de l'iconotexte*. „Poétique” no. 112 (Novembre 1997).
- Mandelker A., *A painted lady: ekphrasis in „Anna Karenina”*. „Comparative Literature” vol. 43 (Winter 1991).
- Mitchell W. J. T., *Ekphrasis and the other*. W: *Picture Theory*. Chicago 1994.
- Nichols S. G., *Seeing food: an anthropology of ekphrasis, and still life in classical and medieval examples*. „Modern Language Notes” vol. 106 (September 1991).
- Riffaterre M., *L'illusion d'ekphrasis*. W zb.: *La Pensée de l'image*. Red. par G. Mathieu-Castellani. Vincennes 1994.
- Rigolot F., *Ekphrasis and the fantastic: genesis of an aberration*. „Comparative Literature” vol. 49 (Spring 1997).
- Sandbank S., *Poetic speech and the silence of art*. „Comparative Literature” vol. 46 (Summer 1994).
- Shapiro M., *Ekphrasis in Virgil and Dante*. „Comparative Literature” vol. 42 (Spring 1990).
- Tim-Hung Ku, *A semiotic approach to „ekphrastic” poetry in the English-Chinese comparative context*. „Semiotica” vol. 118, nos. 3–4 (1998).
- Yacobi T., *Pictorial models and narrative ekphrasis*. „Poetics Today” vol. 16, n. 4 (1995).

Tyle bibliografii. W dwóch kolejnych częściach – wychodząc od dwóch inspirujących, choć wybranych dość dowolnie tekstów (wyczerpujące omówienie prac zawartych w bibliografii wymagałoby grubej książki) – przedstawiam paradoksy związane z kategorią *ekphrasis*. Pierwszy z nich pokazuje wewnętrzne sprzeczności samej kategorii oraz uzależnienie przyjmowanego modelu retorycznego od szerszej koncepcji estetycznej.

Drugi ustala relację między dyskursem a jego przedmiotem, próbując załagodzić wpisana w *ekphrasis* aporię samoodniesienia. Dodam tylko, że prezentowane teksty stanowią punkt wyjścia do sformułowania wniosków, które niekoniecznie można z nich wyprowadzić. Innymi słowy: nie tylko streszczam, lecz interpretuję, co odnosi się zwłaszcza do tekstu Sophie Bertho.

Między retoryką a estetyką

Sophie Bertho, *Les Anciens et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*. „Revue de littérature comparée” 1998, no. 1, s. 53–62.

1. Punkt wyjścia jest następujący: jeśli *ekphrasis* ograniczymy wyłącznie do opisu dzieła sztuki, to jak pogodzić bezpośrednio działanie obrazu z mediacją retorycznego dyskursu? Opuszczając pole doznań zmysłowych, „retoryka namiętności” znajduje swe ujście w dwóch chwytach: w narratywizacji oraz apostrofie. W obydwu wypadkach chodzi nie tyle o „efekt wizualizacji” (tradycja retorycznego unaocznienia), co o komunikacyjną kompensację braku bezpośredniego doświadczenia dzieła sztuki. *Ekphrasis* jest więc próbą wciągnięcia czytelnika w proces tworzenia dyskursu, który „zastępuje” opisywany obraz. Co więcej, to nie opis staje się podstawowym chwytem retorycznym, lecz opowiadanie i zwrot do czytelnika. Kanonicznym przykładem tego typu są oczywiście *Eikones* Filostrata, w których autor opisując mitologiczną scenę przedstawioną na obrazie (Faeton, Semele, Narcyz) opowiada nie tylko to, co widać, ale też to, co miało miejsce zarówno przed, jak i po prezentowanej scenie; słowem: odsyła czytelnika do pewnego uprzedniego i przyszłego, a więc nie istniejącego obrazu, którego egzystencja zagwarantowana jest wyłącznie kontraktem komunikacyjnym opartym na wspólnej wiedzy mitologicznej i literackiej. Wprawdzie czytając Filostratesa trudno byłoby całkowicie zgodzić się z Riffaterre'em, że ów tekst „dąży ostatecznie do pokazania tego, co poprzedza sytuację wybraną do prezentacji historii lub następuje po niej, albo tego, co znajduje się na marginesie miejsca czy też przedmiotów przedstawionych”, i że „*ekphrasis* zmierza do selekcji tego, co zostało wykluczone przez obraz”⁴, to jednak wprowadzenie przez narratora zarówno *Vor-*, jak i *Nachgeschichte* bez wątpienia rozbiła centralną perspektywę opisu ześrodkowaną w oku widza spoglądającego na obraz. Innymi słowy: narratywizacja (której nie należy wiązać wyłącznie z linearnym rozwojem dyskursu) jest jednocześnie i n t e r t e k s t u a l i z a c j ą opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma.

Podobnie z apostrofą, figurą, która „przerywa opis lub opowiadanie, by pozwolić autorowi uniknąć sztuczności dyskursu w trzeciej osobie i bezpośrednio zwrócić się do czytelnika-słuchacza” (s. 56). Apostrofa to wyjście poza tekst ku wspólnej dla autora i czytelnika przestrzeni metarefleksji. Warto przypomnieć, że gdy Leone Battista Alberti w traktacie *O malarstwie* opisywał idealny obraz przedstawiający pewną historię, sugerował, by na obrazie znalazła się „jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii”⁵. Autor *ekphrasis* spełnia tego typu funkcję „komentatora” obrazu, kierującego uwagę czytelnika nie tylko przez układ samej wypowiedzi, lecz także poprzez metatekstowe wtręty, które nie stanowią integralnej części samego opisu, choć budują układ komunikacyjny, na jakim opiera się *ekphrasis*. Wyciągnąć stąd można wniosek następujący: *ekphrasis* jako strategia retoryczna odwołuje się do dwóch chwytów, które podważają jej prawomocność: narratywizacja, poszerzając pole opisu

⁴ M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*. W zb.: *La Pensée de l'image*. Red. G. Mathieu-Castellani. Vincennes 1994, s. 213.

⁵ L. B. Alberti, *O malarstwie*. Przełożyła L. Winniczuk. W antologii: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*. Wybrał i opracował J. Białoostocki. Warszawa 1978, s. 368.

o zdarzenie nieprzedstawione, tym samym odsyła zainteresowanie widza/czytelnika poza obraz, apostrofa zaś, porzucając pole opisu dla kontaktu z czytelnikiem, otwiera przestrzeń metaopisową, nieodwołanie oddalającą się od przedmiotu. *Ekphrasis* można więc zdefiniować jako nieustanną oscylację między koniecznością opisu a jego niemożliwością, między deskrypcją a narracją, między unaocznieniem a metadyskursem.

2. W roku 1818 Goethe publikuje *Philostrats Gemälde*⁶, nieco zmienioną (bardziej racjonalnie, wedle autora, uporządkowaną) i poszerzoną (m.in. o opisy dzieł Giulia Romana i Tycjana) wersję dzieła klasycznego. Cel jest jasny: tak jak galeria Filostrata pozwoliła w słowie przetrwać zaginionym malowidłom starożytności, tak Goetheańska galeria pozwoli przetrwać zbiorowi Filostrata, a tym samym – antycznym malowidłom. Oczywiście, cel taki możliwy jest do zrealizowania jedynie przy założeniu, że istnieje możliwość niekłopotliwego przekładu obrazu na słowo oraz nieproblematicznego przekładu z języka na język. Co więcej: ulepszenia Goethego miały sens o tyle, o ile tekst Filostrata był tylko pośrednikiem w obcowaniu z idealną galerią antycznych obrazów. Korektura owego *medium* (zmiana układu, uzupełnienia) służyła jedynie lepszemu unaocznieniu tego, co idealne, z pominięciem członu pośredniego. Przypomnijmy, iż początki niemieckiej wersji *Eikones* były zgoła inne: otóż, jak pisze Goethe, „miłośnicy sztuki z Weimaru [...] na różne sposoby próbowali sprostać opisom Filostrata i wykonaliby szereg akwafort, gdyby tylko bieg wypadków i obecny stan sztuki na to pozwilił. A że pierwszy był zbyt gwałtowny, drugi zaś nader wątpliwy, szlachetny entuzjazm szybko wygasł. Aby więc nic nie przepadło, oto kilka szkiców do dzieła, którym zajmujemy się dla własnej nauki już od wielu lat”⁷.

Skoro miłośnicy sztuki z Weimaru zawiedli, nie mógł zawieść Radca Dworu, tym bardziej że opracowując zbiór Filostrata wierzył on, iż dotyka w ten sposób esencji sztuki starożytnej: „powinniśmy – pisał – odtworzyć owe obrazy, zaprezentować i pozwolić im ożyć w naszej wyobraźni [*wir sollten die Gemälde wiederherstellen, darstellen, in der Einbildungskraft hervorrufen*]”. Ten podwójny przekład (z języka obrazów na język opisu, z języka greckiego na język niemiecki) nie tylko nie zakłóca wyobraźni, ale też jest spełnieniem mimetycznej funkcji sztuki, która – wedle Goethego, lecz i pozostałych XVIII-wiecznych klasyków – polegała na „poprawianiu”, a więc na ulepszonym przekładzie natury. W jednej z maksym Goethego czytamy: „by drzewo [...] przemienić w obraz, obchodzę je dookoła i wynajduję jego najpiękniejszą stronę”⁸. A zatem także: aby przetłumaczyć Filostrata, nie trzeba wcale malować wedle niego obrazów, lecz wystarczy raz jeszcze go przedstawić w słowach. Poeta bowiem, jak twierdził Goethe, „zdany jest na przedstawianie”, a najwyższy poziom „osiąga ono wtedy, kiedy współzawodniczy ono z rzeczywistością, tj. kiedy opisy ukształtowane są przez ducha tak żywo, iż każdemu wydają się rzeczywiste”⁹. Naśladowanie Filostrata i re-kreacja antycznych *ekphraseis* możliwe są tylko dlatego, że opierają się na mimetycznej koncepcji sztuki „poprawiającej” naturę i obcujać ze światem idei. Ale możliwe były też dlatego, że autor *ekphrasis* czyni z siebie pośrednika między obrazem a publicznością. Sztuka klasyczna bowiem zakłada słowną mediację: owszem, rzeczywistość istnieje niezależnie od słowa, ale by odnaleźć swe wypełnienie i kres, musi być ona uzupełniona (zinterpretowana) przez komentujące słowo (owego „komentatora” z idealnego obrazu Albertiego), które wydobędzie z niej to, co najistotniejsze. Klasyczna koncepcja sztuki, na jakiej wspiera się *ekphrasis*, zakłada, iż między rzeczywistością a jej odbiorcą

⁶ J. W. Goethe, *Philostrats Gemälde*. „Über Kunst und Alterthum” II, 1 (1818), 3 (1820). Przedruk w: *Werke*. Dział 1, t. 49. Weimar 1899.

⁷ Goethe, *op. cit.*, w: *Werke*, jw., s. 64. Tłumaczę z przekładu francuskiego autorki omawianego tu tekstu.

⁸ J. W. Goethe, *Refleksje i maksymy*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1977, s. 204.

⁹ *Ibidem*, s. 211.

musi zaistnieć podwójna mediacja: między przedmiotem a obrazem oraz między obrazem a dyskursem. Paradoks jednak polega na tym, że umieszczając między rzeczywistością a widzem/słuchaczem podwójną przesłonę, klasycy dążyli zarazem do jej zniszczenia. Dla Goethego tłumaczenie z Filostrata służyć miało wyłącznie odtworzeniu w wyobraźni obrazów idealnych, a nie takich, jakie zostały podwójnie skonstruowane: raz przez autora *Eikones*, drugi raz przez autora *Philostrats Gemälde*.

Na przeciwnym biegunie tego paradoksu znajdujemy Prousta. Podczas gdy sztuka klasyczna domagała się słownej mediacji (moglibyśmy nawet powiedzieć, że *ekphrasis* jest ekspansją legendy dzieła; legenda: to, co powinno być przeczytane), sztuka nowoczesna opowiedziała się za bezpośrednim działaniem na widza, który powinien doświadczyć rzeczywistości poza werbalnymi zapośredniczeniami. Jak przekłada się to na zagadnienie *ekphrasis*? Tak mianowicie, iż w powieści Prousta nawiązania do malarzy i obrazów są nader liczne, tyle że w innej postaci: nie odosobnionych opisów, lecz rozsianych po tekście aluzji: „W rzeczywistości aluzje zastępują *ekphrasis*, czy też ściślej, *ekphraseis* z konieczności przekształcają się w aluzje w tej mierze, w jakiej postulowana przez Prousta intymna symbioza czytelnika z tekstem nie pozwala opisać obrazu, który byłby niezależny od powieściowego kontekstu [...]: aluzje piktoralne powinny odnosić się bezpośrednio do czytelnika, wzbudzać w jego duszy te same pragnienia i uderki, które pojawiają się u Swanna, gdy Botticelli każe mu myśleć o Odetcie, lub u narratora, gdy płótno Carpaccia przypomina mu Albertynę” (s. 61).

Kiedy z kolei pojawia się w *W poszukiwaniu straconego czasu* ślad tradycyjnej *ekphrasis*, czyli opis obrazu Elstira, to okazuje się, że obraz ten — dodajmy: obraz fikcyjny — odkrywa, po pierwsze, jedynie esencję rzeczywistości, a nie samą rzeczywistość, po drugie zaś — bardziej zwraca uwagę na sposób widzenia rzeczywistości niż na nią samą. Mówiąc krótko, *ekphrasis* nie posiada w powieści Prousta charakteru autonomicznego: jej heteronomia polega na tym, że uzyskuje ona czytelność nie przez odniesienie do opisywanego przedmiotu, lecz przez nawiązanie do systemu estetycznego wpisanego w powieść. Według Goethego *ekphrasis* to konieczna mediacja słowna, o której należałoby zapomnieć. Według Prousta natomiast należałoby zapomnieć o *ekphrasis* ze względu na konieczność bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości. Goethe, jak wszyscy klasycy, utrzymuje, że sztuka przedstawia rzeczywistość i dlatego skazana jest na słowa, bo one najlepiej ją zinterpretują. Proust, jak artyści nowocześni, wierzy, iż rzeczywistość ma wyłącznie medialny charakter i dlatego *ekphrasis* musi zniknąć jako osobny gatunek, „rozpuszczona” w aluzjach rozsianych po całej powieści. Paradoks polega na tym, że kiedy Goethe odwołuje się do słownej mediacji, to po to tylko, by ją zneutralizować, gdy Proust zaś deprecjonuje zapośredniczenia, czyni to rozpościerając przed czytelnikiem intertekstualną sieć tropów. Zarówno w pierwszym, jak w drugim przypadku *ekphrasis* balansuje na granicy dyskursu i rzeczywistości. Aby bliżej przyjrzeć się tej sferze, raz jeszcze musimy wrócić do Filostrata.

Narcystyczna aporia

Dominique Kunz, *Un Sentiment d'image*. „Poétique” no. 112 (Novembre 1997), s. 461–474.

Ekphrasis antyczna bardzo często zachęca do ujmowania jej w kategoriach autoreferencjalności dyskursu retorycznego, co powoduje, że badacze skłonni są traktować przedmiot odniesienia opisu jako „metaforyczny sobowtór”¹⁰ samej wypowiedzi, porównując ją do zapatrzonego w ułudę swej podobizny Narcyza, przedstawianego przez Filostrata. Na tym właśnie polega *enargeia* (czyli *evidentia*): na prezentowaniu oczom

¹⁰ P. Galand-Hallyn, *Les Reflets des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*. Genève 1994, s. 73.

tego, czego nie ma. Pierre Hadot pisze: „Filostrat zamierza nas zgubić w tej grze zwierciadeł. Dyskurs Filostrata do złudzenia oglądania obrazu dorzuca jeszcze złudzenie zniesienia złudzenia, wrażenie uczestnictwa w zdarzeniu, które się właśnie rozgrywa”¹¹.

Warto przyrzeć się bliżej projektowi Filostrata. Otóż przede wszystkim zdaje się on przypisywać małą wagę fizycznej realności obrazów: „To, co piszę obecnie, nie będzie jednak dotyczyć ani malarzy, ani ich żywotów; mam raczej zamiar opisać w postaci pogadank, które ułożyłem dla młodzieży, przykłady malarstwa, ażeby w ten sposób młodzi mogli się nauczyć interpretacji obrazów i oceny tego, co jest w nich wartościowe”¹².

Nie chodzi tu więc o opis jako taki, lecz o ideę malarstwa, a ściślej o „*techné* bez rzemieślnika” (s. 462). W przeciwieństwie do Arystotelesa, który w *Poetyce* pisał zarówno o Homerze, jak i o tragicach, Filostrat wynajduje własne modele mające charakter normatywny, a nie ściśle opisowy. Normatywność ich polega zaś na tym, że każdy z nich jest punktem kulminacyjnym „doskonałej opowieści”, która po to zatrzymuje się w chwili najbardziej dramatycznej, by dać się opisać, i po to, by odwołać się do swej przed- i poakcji. Narracyjność *ekphrasis* wiąże się także z zamiarem pedagogicznym: Filostrat opowiada przecież za pomocą obrazów mity dla pouczenia młodzieży.

Czy mamy więc do czynienia z „refleksyjnością retoryki obrazu”? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto przyrzeć się recepcji *Obrazów*, gdyż pokazuje ona stałe wahanie między samozwrotnością języka a „pragnieniem obrazu”. Otóż Blaise de Vigenère, dawny tłumacz *Eikones* na język francuski i ich komentator, wątpił w istnienie malowideł opisywanych przez Filostrata i uważał je, jak pisze jego wydawca, za „słowne ikony” skierowane do wyobraźni czytelników, które „naśladowały nie tyle obrazy rzeczywiste, co sposób, w jaki obraz pozwala cokolwiek zobaczyć”¹³. Tekst Filostrata tworzyłby więc raczej swego rodzaju „odczucie obrazu” (s. 462), które odsyłałoby nie do rzeczywistości, lecz do wyobraźni. A jednak pośmiertne wydanie dzieła Vigenère’a zostało wbrew woli tłumacza opatrzone grafikami, podobnie jak miało to miejsce w przypadku szczytnego zamiaru „miłośników sztuki z Weimaru”, co mówi mniej o samym tekście niż o pragnieniu czytelników.

Tak więc: gdy czytamy *Eikones* Filostrata, nie przestajemy patrzeć, choć nie możemy nic zobaczyć, ponieważ obraz, o którym mowa, nie istnieje. Mamy zatem do czynienia z autoreferencjalnością dyskursu czy, mimo wszystko, istnieje coś, do czego ów dyskurs odsyła? Jeszcze inaczej: czy „patrznie dotyczy tego, co inne (obrazu), czy też jest sztuczką charakteryzującą tekst?” (s. 463). Rozwiązanie tego paradoksu polega na wprowadzeniu elementu pośredniego między tekstem a obrazem, odwołującego się do mediacyjnej sfery wyobraźni. Elementem tym jest odczucie obrazu, „*le sentiment de l'image*”. Warto jednak powiedzieć na ten temat coś więcej.

W pewnym momencie Filostrat opisuje rany, które odniósł jeden z bohaterów, i powiada: „twoje spojrzenie zdaje się błądzić po ranach. Ależ jesteś piękny!” Piękno nie tylko nie opuściło rannego młodzieńca, lecz wręcz przeciwnie — „z samych ran bierze się nie wiedzieć jaki urok”. Ranne ciało przekształcone w obraz staje się piękne. To znany wątek. Arystoteles w *Poetyce* pisze, że „są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny”¹⁴.

¹¹ P. Hadot, *Préface*. W: Philostrate, *Galerie de tableaux*. Trad. A. Bougot. Paris 1991, s. VIII–IX.

¹² Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przełożył J. Białostocki. W antologii: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, s. 118.

¹³ F. Graziani, *Introduction*. W: B. de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*. Présenté et annoté par F. Graziani. T. 1. Paris 1995, s. IX.

¹⁴ Arystoteles, *Poetyka*, 1448b 10. Przełożył H. Podbielski. W: *Retoryka. — Poetyka*. Wstęp i komentarz H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 319.

Owa przyjemność związana z mimetycznym przedstawianiem okropieństw zostaje przez Arystotelesa połączona z wyobraźnią: „gdy te rzeczy sobie tylko wyobrażamy, zachowujemy się tak, jak gdybyśmy patrzyli na malowidło przedstawiające rzeczy straszne”¹⁵. Między wyobraźnią (*phantasia*) a przedstawianiem zachodzi stosunek konieczności, gdyż „to dzięki *phantasia* aktywność mimetyczna [...] może wytworzyć obraz podobny do rzeczywistości”¹⁶. Jeśli zaś wyobraźnia, według Arystotelesa, jest „ruchem wywołanym przez aktualne postrzeżenie”¹⁷, ruchem związanym z patrzeniem i danymi zmysłowymi, dzięki czemu Jean Starobinski porównał ją do „cielesnego oka”¹⁸, jeśli jest ona „aktywnością skierowaną ku pozorowi rzeczy” i oznacza „przejście”¹⁹ między sferą znaków materialnych a rozumem, między samym przedmiotem a jego idealną esencją, to nic dziwnego, że w odniesieniu do oglądania (obrazu) wyobraźnia stanowi tę sferę pośrednią, gdzie „oku umysłu” ofiarowuje się nie tyle wrażenie fizyczne, co „odczucie obrazu” (s. 466). Obrazy Filostrata są więc „ćwiczeniem wyobraźni”, która prowadząc do powstania dyskursu nie odsyłałaby jednocześnie do „rzeczywistej widzialności”. *Eckphrasis* opiera się na „widzeniu fantazmatycznym, nawiedzanym przez ciało — »cielesne oko« wyobraźni” (s. 468). To, co widać na malowidłach zgromadzonych w galerii Filostrata, to obraz niemożliwy (bo nie istniejący), choć jednocześnie napierający swą pozorną oczywistością. Oto więc kolejne piętro omawianego paradoksu, który załagodzić da się jedynie tak: „odczucie obrazu” tworzy to, co można by nazwać „jak gdyby [*comme si*]” patrzenia, „efekt wyobraźniowej ewokacji zrodzonej z rzeczywistego przedstawienia, dyskursywnego lub plastycznego” (s. 473). Nie należy go mieszać ani z samym patrzeniem, ani z *medium*. O odczuciu obrazu można mówić „dzięki odchyleniu między przedstawieniem a wywoływanym przez nie efektem”; owo odchylenie „potrafi uczynić z tego pojęcia coś trzeciego, element pośredniczący między tekstem a obrazem” (s. 474). Odczucie obrazu odgrywa w stosunku do dyskursu rolę „analogonu” dzieła plastycznego, i odwrotnie: na podstawie różnych środków przedstawienia obydwu *media* mogą wytwarzać podobny efekt, tzn. oddziaływać na wyobraźnię odbiorcy. W ten sposób złagodzeniu ulega aporia narcystycznego dyskursu: nierozwiązywalnej opozycji tożsamości (dyskurs mówi tylko o sobie, nic poza nim nie istnieje) i rozszczepienia (dyskurs mówi o tym, co realnie istnieje poza nim samym). Zamiast rozstrzygnięć krańcowych mamy do czynienia z mediacją wyobraźni, która wytwarza efekt realności.

Paradoksy *ekphrasis* mają też inne oblicza. Wiele z nich czytelnik dostrzeże w podanej bibliografii.

Michał Paweł Markowski

¹⁵ Arystoteles, *O duszy*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył P. Siwek. W: *Dzieła wszystkie*. T. 3. Warszawa 1992, s. 119.

¹⁶ J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 220.

¹⁷ Arystoteles, *O duszy*, s. 123.

¹⁸ Starobinski, *op. cit.*, s. 223.

¹⁹ *Ibidem*, s. 220.