

REMIGIUSZ POPOWSKI

RZEŻBA W TEORII KALLISTRATOSA *TECHNE - MIMESIS - THEORIA*

Kallistratos nie należy do panteonu wielkich pisarzy. Popularne podręczniki i encyklopedie nawet o nim nie wspominają. Bardzo rzadko interesuje się nim literatura naukowa. Wielotomowa *Paulys Realenzyklopädie* nie umieszcza go na właściwym miejscu, według alfabetycznego porządku, wśród innych Kallistratosów antyku greckiego, lecz dopiero w suplementcie. Ale i tam niewiele poświęcono mu zdań¹.

O życiu tego autora wiadomo nam tylko tyle, ile da się zaczerpnąć z jego dzieła. A dowiedzieć się można niewiele, gdyż utwór jest krótki i autor sobą się nie zajmuje.

Pod imieniem Kallistratosa późna starożytność przekazała nam opisy 14 rzeźb, tak zwane ekfrazy. Tekst oryginału mieści się w serii wydawniczej *The Loeb Classical Library* na 24 stronach druku². Ponieważ w rękopisie uszkodzony jest koniec ostatniego opisu, nie wiadomo, czy dziełko to przetrwało w całości.

Na podstawie *Opisów* stwierdzono, że Kallistratos przestrzega konwencji literackich właściwych II sofistyce³. Rzeczywiście sofistyczność świadczy się w tych ekfrazach wyrafinowaną formą zdań, attycyzowaniem, wyszukaniem słownictwem, odniesieniami do literatury i sztuki greckiej, plastyką obrazowania, biegłością w opisie ludzkich uczuć, namiętności i stanów psychicznych, przenoszeniem wyobraźni słuchacza do odległych krain: do Scytii, Macedonii, Etiopii. Sam zresztą opis jako gatunek literacki był formą szczególnie ulubioną przez autorów II

¹ E. Bernert. *Kallistratos. RE Supplbd.* VII 1940 szp. 317-320.

² Philostratus. *Imagines. Callistratus. Descriptions.* With an English translation by Arthur Fairbanks. London 1931.

³ A. Fairbanks. *Introduction.* W: Philostratus, jw. s. 369 n.

sofistyki i przez ich słuchaczy. Uznano zatem Kallistratosa za retora sofistę. Ekfrazy sofistyczne miały na celu pochwałę. Mówcy nie liczyli się w nich z prawdą obiektywną. Dlatego nie można wierzyć wszystkim podawanym przez nich szczegółom, ani brać ich wypowiedzi dosłownie. W XVIII w. J. J. Winckelmann (1717-1768) otworzył między archeologami, filologami i historykami sztuki długotrwałą dyskusję na temat dzieł prezentowanych przez mówców II sofistyki. Istniały czy są wytworem fantazji poetyckiej? Dziś wiadomo, że Kallistratos faktycznie mógł oglądać przynajmniej część wychwalanych przez siebie rzeźb, np. *Memnona*, *Erosa* Praksytelesa, *Kairosa* Lizypa, *Orfeusza*, *Bakchantkę* Skopasa, *Dionizosa*, *Medeę*, *Hindusa*⁴.

Dokładniejsze badania językowe i stylistyczne *Opisów* pozwoliły bliżej określić chronologię życia autora. Zauważono mianowicie pewien, choć nieduży, wpływ *Obrazów* Filostratosa Starszego i Młodszego na technikę ekfraz Kallistratosa. Wpływ ten oraz charakterystyczne klauzule *Opisów* stanowią przesłanki do umieszczenia Kallistratosa w wieku IV, a najwcześniej w końcu wieku III⁵.

Wiek III i IV charakteryzuje się w literaturze greckiej nie tylko dalszym rozkwitem i ekspansją II sofistyki (m. in. na mówców chrześcijańskich), lecz także ożywionymi wpływami platonizmu, który wtedy odradzał się i zwracał ku mistic. Ów platonizm wyraził się także, jak niżej zobaczymy, w *Opisach* Kallistratosa.

Kallistratos opisuje rzeźby tak, jakby oglądał je osobiście. Wskazują na to jego wyrażenia, np. "stanęliśmy oniemiałi" (2, 3; 6, 3), "gdy się przyjrzałem" (3, 5), "wchodząc do pewnego sanktuarium [...] widzę *Centaury*" (12, 1), oraz stałe używanie w ekfrazach czasów gramatycznych właściwych relacjom historycznym i wspomnieniom: imperfectum i aoristum, np. "była to grota pod Tebami" (1, 1), "był to posąg bakchantki" (2, 2), "głowę ocieniały pukle" (3, 4), "przy źródle stał *Hindus*" (4, 1). Jedynie w opisie *Memnona* odwołuje się do wieści, a nie do autopsji jako do źródła swych informacji (9, 3; por. 1, 5). Czy jednak opiera na nim całą ekfrazę? Wydaje się, że nie. Kolosy *Memnona* zachowały się do dziś. Stoją pod Tebami starożytnymi w Egipcie. Sam Kallistratos mówi, że był w Tebach, gdyż oglądał tam *Satyra* (1, 1). Bez trudu mógł więc obejrzeć owe kolosy. A głosu *Memnona* nie słyszał. Oparł się na podaniu. Ten szczegół ekfrazy daje nieoczekiwane pozytywne świadectwo rzetelności autora. Wydawanie dźwięków przez pomnik *Memnona* poświadczają inne źródła starożytne. Wiadomo z nich, że zjawisko to zaczęło występować w 27 r. przed Chr., gdy trzęsienie ziemi spowodowało pęknięcie pomnika. Ustało natomiast w r. 199 po Chr. na skutek

⁴ B e r n e r t, jw. szp. 318

⁵ T. S i n k o. *Literatura grecka*. T. 3. Cz. 1. *Literatura grecka za cesarstwa rzymskiego (w. I-III n. e.)*. Kraków 1951 s. 561; F a i r b a n k s, jw. s. 369; B e r n e r t, jw. szp. 317.

naprawy dokonanej z rozkazu Septymiusza Sewera⁶. Jeśli więc Kallistratos żył w IV w., mógł poznać jedynie stuletnią wieść o głosie. Na nią właśnie się powołuje. Zakładając podobną rzetelność także co do innych wzmianek autobiograficznych, możemy sądzić, że Kallistratos dużo podróżował. Zwiedził Akropol w Atenach, Sykion, góry Helikonu, Macedonię, Scyтіę, Dolny i Górny Egipt. Taka turystyka nie była czymś niezwykłym w jego epoce. Wiadomo przecież dobrze, że geografowie, historycy, a zwłaszcza sofisci wędrowali wówczas po całym rozległym imperium rzymskim. Jedni zbierali wiadomości do swoich dzieł, inni szukali szerokiego rozgłosu, wygłaszając konkursowe oracje.

W opracowaniach ekfraz Kallistratosa mówi się o 14 posągach lub statuach. Wydaje się jednak, że przynajmniej ostatni jego opis dotyczy płaskorzeźby, a nie pojedynczej figury. Rzeźba ta bowiem ma kompozycję typowo malarską. Mieści się w niej Atamas, Ino z dzieciątkiem, Amfitryta, Nereidy, góry, morze. To wszystko otacza jeszcze swymi wodami Okeanos. Inne opisy Kallistratosa prezentują *Satyra* – stał w grodzie pod Tebami egipskimi (ekfrazja 1), Skopasa *Bakchantkę* z martwą kozą na rękach (2), Praksytelesa *Erosa* z łukiem i strzałami (3), pijanego *Hindusa* (4), *Narcyza* z syryngą (5), Kairosa Lizypa – stał w Sykionie (6), *Orfeusza* w perskiej czapce i z lirą w rękach (7), *Dionizosa* Praksytelesa (8), *Memnona* – koło Teb w Górnym Egipcie (9), Peana (10), *Młodość* Praksytelesa – na Akropolu (11), *Centaura* (12) i *Medeę* – Macedonia (13). Wykaz tych rzeźb i ich mistrzów pokazuje, że Kallistratos wybrał do opisu dzieła o bardzo wielkiej sławie. Wyróżnił zwłaszcza Praksytelesa Ateńczyka. Może i sam był Ateńczykiem?

Profesor T. Sinko napisał o Kallistratosie: "Od archeologicznej wartości jego opisów, ułożonych według szablonu retorycznego, większe jest estetyczne znaczenie uwag o twórczości"⁷. Dla uzasadnienia swej tezy odwołuje się do drugiego opisu. Kallistratos mówi tam: "Nie tylko kunszt poetów i twórców prozy retorycznej rodzi się z natchnienia boskiego, biorącego we władanie ich język. Współdziałaniem jeszcze bardziej boskich duchów owładnięte są ręce rzemieślników, gdy niejako wieszcząc wykonują dzieła natchnione i nasycone boskim szałem" (2, 1)⁸. Wypowiedź piękna i równocześnie doniosła dla teoretyków sztuki. W *Opisach* jest kilka tego rodzaju zdań. Nie można jednak skończyć filologicznych badań ekfraz Kallistratosa przytoczonym stwierdzeniem T. Sinki. Cytowane wyżej zdanie wypowiedziane przez Kallistratosa w 2 ekfrazie jest między innymi kluczem do zrozumienia genezy, sensu i techniki literackiej *Opisów*. Już wzmiankowano wyżej o odrodzeniu się platonizmu w epoce Kallistratosa. Otóż wydaje się, że opisuje on

⁶ Memnona kolosy. W: *Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*. Wstęp: K. Michałowski. Warszawa 1975.

⁷ S i n k o, jw. s. 561.

⁸ Przekłady *Opisów* własne [R. P.].

posągi raczej jako platonik niż jako sofista. Program sofistyczny obejmuje w jego dziele formę literacką, zewnętrzną, istotny jest natomiast ideologiczny program platoński. Wyznacza on ekfrazom teorię sztuki i sposób patrzenia na poszczególne jej dzieła. I jeśli w całości prawdziwe było twierdzenie, że twórczość sofistyczna – w granicach tak zwanej II sofistyki – jest piękna, lecz jałowa i pusta, nie moglibyśmy Kallistratosa nazywać sofistą, lecz platonikiem obdarzonym natchnieniem poetyckim. Jego zdanie przytoczone tu z drugiej ekfrazy wyraźnie oparte jest na Platonie. W *Ionie* czytamy: "Bo wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, a pieśniarze dobrzy tak samo" (533e; zob. też 534c; *Fajdros*, 245a; *Obrona Sokratesa*, 22c; *Uczta*, 209a-d)⁹. To boskie zachwycenie przechodzi, według Platona, z dobrych poetów na recytatorów ich pieśni, a z recytatorów na ich słuchaczy (533d-e). Tak tworzy się łańcuch, w którym pierwszym ogniwem i równocześnie siłą przenikającą wszystkie ogniwa jest bóstwo, następnymi – poeta, recytator i słuchacz. To bóstwo wprowadza w twórczy szal i zachwycenie. Jest główną przyczyną rodzenia się prawdziwej poezji. Kto się z nią zetknie, wpada w zachwycenie i z kolei przekazuje je innym. Kallistratos przenosi Platonową koncepcję na rzeźbę. Według niej ogląda i opisuje najpiękniejsze posągi. Odczuwa w nich boską inspirację. Na ich widok wpada w zachwyt. Konsekwentnie w zachwycenie powinien wpadać odbiorca jego opisów. Kallistratos zwraca się kilka razy do odbiorcy poprzez formy II osoby i raz w formie wołacza: "o młodzieńcy" (5, 5). Głównymi ogniwami napełnianymi sukcesywnie boskim nawiedzeniem są w przyjętej przez Kallistratosa teorii wykonawca rzeźby, rzeźba i widz. Każde z tych ogniw spełnia czynności uwarunkowane owładnięciem przez bóstwo oraz przez wprowadzoną dodatkowo przez Kallistratosa konwencję teatrologiczną. Inspirowane czynności wykonawcy rzeźby streszczają się w słowie *techné*, kunszt, samej rzeźby – w *mimesis*, naśladowanie, a widza – w *theoria*, kontemplacja, patrzenie na Boga.

1. W y k o n a w c a. Wykonawca rzeźby jest w określeniach Kallistratosa rzemieślnikiem (2, 5; 6, 1), rodzicielem (2, 5; por. 7, 1), sprawcą posągów (2, 5), mistrzem (5, 3). Nie tworzy on rzeźby dzięki swemu talentowi, wykształceniu lub nabytej wprawie. Jego działanie nie jest kontrolowane świadomością ani rozumem. On rzeźbi owładnięty przez bóstwo, jest oszołomiony jak prorokująca wieszczka (2, 1). Jego rzemiosło oddane jest sile idącej od Boga, czyli tak zwanej teoforii (2, 1). Natchnienie może pochodzić od tej istoty, którą przedstawiać ma dana rzeźba (10, 1). Bóstwo daje rzeźbiarzowi, znajdującemu się w twórczym oszołomieniu, swoje boskie zdolności (10, 1), współdziała z nim (2, 1). Natchniony rzemieślnik jest ogniwem przekazującym teoforię rzeźbie (2, 1; 8, 5). Podobnie jak

⁹ Przekład W. Witwickiego.

w przypadku wieszczów, bóstwo bierze w posiadanie ich usta, tak w przypadku rzeźbiarzy opanowuje ich ręce (2, 1). Dzięki temu efekt działania zwykłych skądinąd rąk człowieka równy się staje cudowi (8, 1). Kunszt, na który się składa fizyczny wysiłek mięśni i boska teoforia, osiągnąć może niepojęty stopień doskonałości (2, 1. 3). Dzięki niemu artysta potrafi zmusić materię do wykraczania poza swą naturę (9, 3). Rzeczom martwym daje życie i zdolność wzrostu, nieruchomym – władzę chodzenia, fizycznym – możliwość ukazywania piękna duszy i jej stanów uczuciowych (2, 4. 5; 8, 1; 13, 1). Rzeźbiarz uczy swe figury ruchu, tańca, wątkowi nadaje zdolności umysłowe (3, 5; 9, 2. 3). Wszczepia figurze myślenie (3, 5), każe jej się unosić w powietrzu (3, 5). Natchniony kunszt zdolny jest ukazać w rzeźbie uczucia miłości, doznania rozkoszy i bólu, zasłuchanie się, przeżywanie namiętności i bakchicznego szału (7, 4; 8, 5; 9, 2; 13, 3); sprawia, że brąz oddycha (11, 2), że staje się miękki (8, 2; 11, 1), że gra na flecie (1, 2). Zwykle rzemiosło nie potrafi takich efektów osiągnąć (10, 2). Jest to dla niego niedostępne, a nawet niewyobrażalne (9, 1).

Do współdziałania z boskim natchnieniem w dziele kunsztu bywa dopuszczana także przyroda otaczająca rzeźbę. Na przykład rosa spadająca na włosy *Hindusa* przydaje im kasztanowego koloru (4, 1). A bywa, że i sam posąg zamienia się w twórcę. *Narczyz* mianowicie stojąc nad krynicą modeluje swój wizerunek w jej krystalicznych wodach (5, 3-4).

Według teatrologicznych, wprowadzanych przez Kallistratosa, kategorii rzeźbiarz w stosunku do rzeźby jest tym, kim *didaskalos* w teatrze w stosunku do chóru: uczy go występowania przed widownią w odpowiedniej roli, ćwiczy go w tańcu, chodzeniu, robieniu gestów (3, 5; 13, 3 i in.). Aktor naśladuje bohatera, *didaskalos* go tego uczy. Podobnie artysta rzeźbiąc ćwiczy niejako rzeźbę w naśladowaniu modelu. Naśladuje więc wykonana rzeźba, nie rzeźbiarz.

2. R z e ż b a. Na fizycznie widzialną rzeźbę składa się – jak wynika z ekfraz Kallistratosa – tworzywo, to jest brąz lub kamień, oraz wytworzona przez kunszt rzeźbiarza postać. Obydwa te elementy, owładnięte boskim natchnieniem, zaczynają działać niezależnie od swego fizycznego sprawcy. Ich inspirowane przez bóstwo działanie polega na naśladowaniu (*mimesis*) swego modelu. Naśladuje więc i tworzywo, i nadana mu postać. Przy najwyższym stopniu owładnięcia przez bóstwo ich *mimesis* przechodzi w identyfikację z modelem. Jest to absolutny ideał rzeźby. Zespała się w tym ideale wizerunek dostępny zmysłom z "tym, co naprawdę istnieje" (2, 2). Nie chodzi tylko o to, by na przykład marmurowa postać konia stała się żywym koniem jednostkowym. Ideałem jest, by ta postać poprzez doskonałą *mimesis*, możliwą dzięki teoforii, ukazywała samą ideę konia, i to w rozumieniu platońskim, a nie perypatetycznym. Oglądanie prawdziwie natchnionych rzeźb – to kontemplowanie, jak dalej zobaczymy, boskiego świata idei.

Naśladowanie osoby przez osobę, na przykład naśladowanie jakiegoś herosa przez młodzieńca lub aktora, wyraża się, według Platona, w całym zachowaniu, w postawie ciała, w głosie, sposobie myślenia itp. (*Państwo*, 395d)¹⁰. Takie właśnie naśladowanie realizują, jak wynika z Kallistratosowych ekfraz, dobre rzeźby. Dlatego w opisie mówi o nich tak, jakby były istotami żywymi, doskonałymi aktorami na scenie. Ukazuje ich w akcji naśladowania. Spotkanie z nimi było dla niego wielkim wydarzeniem i przeżyciem. Każda ekfraz Kallistratosa przedstawia swego bohatera w akcji i nie zapomina też o scenerii, w której ta akcja się realizuje.

Satyra (ekfraz 1) oglądał Kallistratos w grocie skalnej, która dalej przechodziła w kręte tunele, wiodące w głąb ziemi. *Satyr* stał na podium i zabierał się właśnie do gry i tańca. W rękach trzymał flet. Wziął głęboki oddech i zaczął wydobywać pierwsze dźwięki. Stopę prawej nogi już podniósł. Napięły się mięśnie. Był brzydki, miał szorstką skórę. Bo był to przecież satyr, a nie młoda dziewczyna. Kamień, z którego *Satyra* wykonano, wypuścił pęd bluszczu i wieńczył nim głowę. Bluszcz wił się od czoła do karku.

Bakchantka (ekfraz 2) nie była już z marmuru, lecz przemieniła się – jak mówi Kallistratos – w prawdziwą bakchantkę. Bo *mimesis* realizowana przez kamień i przez nadaną mu postać osiągnęła tu ideał. *Bakchantka* miała karnację kobiety. Znajdowała się w ekstazie. Na jej twarzy widać było zapamiętanie się. Włos falował na wietrze. Na rękach niosła koziołka. Spieszyła na Kitajron.

Eros nie mógł ścierpieć tego, że jest brązem, i stał się samym Erosem (ekfraz 3). Jego postać wyrażała ruch i uśmiech. Pijany *Hindus* stał przy źródle (ekfraz 4). *Narcyz* pochylał się w gaju nad krystaliczną wodą źródła (ekfraz 5). *Orfeusz* grał na lirze i śpiewał w górach Helikonu. Cały ród ptasi, wszystkie zwierzęta górskie i wodne słuchały w zachwyceniu jego muzyki. Koń i byk poniechały dla jego grania trawy. Lwy zapomniały o swej dzikości, ukołysane harmonią dźwięków (ekfraz 7).

Nie da się streścić bogactwa scenografii ukazanej w ekfrazach ani sposobów naśladowania realizowanego przez poszczególnych "aktorów". Trzeba przeczytać same *Opisy*. Każda ekfraz zachwyca nowymi pomysłami.

Mimesis spełniana przez tworzywo jest wyrazem jego uległości najpierw względem rzeźbiarza (6, 3; 11, 1. 3. 4), a potem względem teoforii, która napędza sobą rzeźbę. Jako tworzywo rzeźb opisywanych przez Kallistratosa występuje kamień (marmur) i brąz, a sporadycznie farba woskowa (14, 3. 4) i nawet woda (5, 3). Tworzywo naśladowując zmienia swoje fizyczne właściwości (3, 2; 5, 5), wychodzi poza swój przyrodzony porządek (6, 3; 11, 1), pozbywa się swojej

¹⁰ O różnych znaczeniach *mimesis* u Platona zob. H. Podbielski. *Wstęp do Arystotelesa. Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Wrocław 1983 s. XXV-XXXI.

materii (3, 2). Zmienia swój wygląd zewnętrzny. Według dosłownych wyrażen Kallistratosa marmur, gład lub brąz uśmiecha się (3, 2; 8, 3), rumieni (8, 2; 11, 2), płacze (9, 2), doznaje bólu lub przyjemności (9, 2), okazuje przerażenie (14, 2), nęci powabem (14, 5), pożąda (8, 3), jest zakochany (11, 4), zmysłowy (11, 4), okazuje przejawy życia (m. in. 1, 3. 4. 5; 2, 3. 4) lub śmierci (2, 4), porusza się (m. in. 1, 3. 5; 2, 5; 3, 2), ma zdolność lotu (3, 2. 5; 6, 3; 11, 4; 14, 3. 5), tańczy (9, 3; 11, 4; 14, 5), faluje i płynie jak woda (7, 4), reaguje na dotyk (8, 2), dostosowuje się do karnacji (4, 1; 8, 2; 11, 1. 3), oddycha (11, 2), objawia wolę (1, 3; 9, 2; 11, 3), posiada przejawy istnienia w nim duszy (9, 2; 10, 2, 12, 3), myśli i mówi (9, 2), okazuje na zewnątrz przeżycia psychiczne (m. in. 1, 2. 3. 5; 2, 4; 7, 4), doznania (2, 3; 5, 4; 7, 4; 8, 3), cechy osobowości (5, 4), muzykalność duszy (7, 1), szal bakchiczny (8, 5), objawia boską inteligencję, łaskawość, dostojęństwo, współczucie (10, 2), daje poznać dumę (11, 4), widać, że ma świadomość (10, 3), wyraża stan duszy, zastanawianie się, swoje zamysły, wewnętrzną walkę przeciwstawnych uczuć (13, 1. 2. 3), zawiera wyjaśnienie wewnętrznego dramatu osoby (13, 1), objawia cechy kobiecej natury (13, 2), emanuje światłem (14, 5), przedstawia różne uczucia (3, 2; 5, 1. 4; 6, 3; 8, 1. 3; 9, 1), zmienia te uczucia (9, 2), jest w stanie upojenia alkoholowego (4, 3. 4), daje poznać swą zwierzęcość i dzikość (12, 3), wykonuje czynności fizyczne (np. 2, 4), spełnia zajęcia swego wzoru (5, 5), gra na flecie (1, 5), na lirze (7, 2), ma cechy zdrowia i młodości (8, 3. 4; 10, 3; 11, 1), naśladuje puszystość włosów (8, 3; 11, 2. 3; 12, 3), giętkość bluszczu (8, 3), przybiera różne kolory (8, 4), zamienia się w odzienie (8, 4), naśladuje wilgoć, wiatr i jego działanie (14, 3. 4).

Zgodnie z łańcuchową koncepcją owładania przez bóstwo, rzeźby potrafią wywierać wpływ na swych widzów i na swych słuchaczy (!), budzą grozę (14, 2. 5), zarażają szalem bakchicznym (8, 5), onieśmielają i wzbudzają zachwyt (6, 3; 7, 3. 4), zwodzą zmysły (7, 2).

Bardzo często określa Kallistratos naśladowanie terminem *mimesis* lub jego formami czasownikowymi (np. 5, 1. 2; 7, 2; 9, 3 i in.). Występują jednak liczne jego synonimy lub wyrazy bliskoznaczne, np. upodobnić się (*eoika* 4, 4), wyobrażać coś (*eneikonizo* 10, 2), dostosować się do czegoś (*harmozo* 5, 4), wyrażać coś (*episemaino* 7, 1. 2), grać rolę czegoś (*hypokrinomai* 7, 2; 8, 3; 12, 3), pokazywać sobą coś (*deiknymi* 8, 2; *faino* 11, 1), ocalać jakieś cechy (*sozo* 5, 4; 6, 4), ujawniać jakieś cechy (*katamenyo* 4, 3; 7, 4; *katagoro* 4, 3; *delo* 13, 2).

Ideałem naśladowania spełnianego przez posąg jest, jak już wyżej zauważyliśmy, zamienienie się tego posągu w sam model, a więc na przykład w Medeę, w Dionizosa itp. (5, 3; 10, 1. 2; 11, 1. 3).

3. W i d z. Patrzący na rzeźbę oznaczony jest przez Kallistratosa słowem widz (*theates* 14, 2). Tym widzem w *Opisach* jest sam Kallistratos, który przez liczne formy 1. osoby ujawnia swe identyfikowanie się z narratorem, a tym samym z

widzem. Kontakt widza z rzeźbą dokonywa się w *Opisach* poprzez zmysł wzroku, ale także poprzez dotyk (3, 4; 8, 2) i nawet poprzez słuch (1, 2; 2, 4; 9, 1). Z oglądem zmysłowym łączyć się może zaangażowanie uczuć. Widz ogląda, zachwyca się, kontempluje. Ponadrozumowa kontemplacja jest według ekfraz Kallistratosa najdoskonalszą formą oglądania rzeźby.

Normalnie różne stopnie oglądania rzeźby określa Kallistratos czasownikami oznaczającymi widzenie. Nie ma u niego terminu *theoria* (jest tylko czasownik z tym tematem). Wszystkie jednak jego opisy, cała przyjęta przez niego koncepcja tworzenia, funkcji i oglądania rzeźby wskazuje na to, że przez oglądanie rozumie on to, co oznaczone zostało przez Platona właśnie owym terminem. Według Platona *theoria* jest kontemplacją Boga, zachwycając się pięknem Boga, idei i śladami tego piękna w otaczającym nas świecie (*Teajtet*, 173c-175d; *Państwo*, 540a-c; *Uczta*, 210b-212a)¹¹. Kallistratos kontempluje rzeźbę i zachwyca się nią, bo widzi w niej działanie bóstwa, widzi ideę i samo bóstwo. Podziwia *techné* i *mimesis*, a zwłaszcza jej najwyższy stopień – identyfikację. Widzi w rzeźbie dzieło nie ludzkie, lecz boskie. Stał oniemiały przed *Bakchantką*, bo na jej twarzy dostrzegł boskie zapamiętanie się i oznaki boskiego szału (2, 3). To, co w niej zobaczył, wykraczało poza kryteria rozumowe (2, 3). Wynika z tego, że rozum w obliczu prawdziwego piękna wyłącza się, a trwa ponadrozumowa kontemplacja. Kallistratos wierzy, że samo bóstwo wstępuje w rzeźbę (10, 1-2), że rzeźba za pomocą fizycznej postaci przedstawia samą prawdę (10, 2). W tworzywie *Peana* uznaje zniszczalność, ale w jego formie widzi ideę, prawdziwie istniejącą istotę zdrowia (10, 3). *Pean* nie jest tylko wyrafinowanym pięknem, mieści się w nim dostojeństwo samego bóstwa zdrowia (10, 2). O innej rzeźbie Kallistratos mówi: "Był to Eros", i zaraz dodaje w emfazie: "sam Eros!" (3, 1). Natchniony rzeźbiarz daje narodziny rzeczom, które prawdziwie istnieją (2, 5). Figura nad źródłem – to nie posąg Narcyza, lecz sam Narcyz, który właśnie tam przyszedł (5, 4). Rzeźbę kontempluje Kallistratos z zachwytem, bo jest, jak gdzie indziej mówi, czymś świętym (3, 1). Jest cudem, ukazującym się oczom człowieka (6, 4; 8, 1), a nawet czymś więcej niż cudem (8, 3), czymś najpiękniejszym (7, 1), niewyobrażalnym i nieosiągalnym dla ludzkiej ręki (9, 1). Żadnym słowem, mówi o pięknie innej rzeźby, nie da się tego wyrazić (5, 5). Afazją porażony został – opowiada – na widok *Kairosa* (6, 3).

¹¹ *Theoria*. F. E. P e t e r s. *Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon*. New York 1967 (przedruk 1974). O *theoria* w ujęciu Ojców i pisarzy Kościoła, bliskich chronologicznie Kallistratosowi, zob. H. W ó j t o w i c z. *Theoria i praxis u Orygenesza*. "Roczniki Humanistyczne 30: 1982 z. 3 s. 65-71; t e n ż e. *Theoria i praxis w traktacie "Życie Mojżesza św." Grzegorza z Nyssy*. Tamże s. 73-79.

Kallistratos podziwia także te niższe stopnie *mimesis*, bo i one są dziełem boskiej teoforii. Zdumiewa się na przykład widząc, że brąz naśladuje włosy: faluje, lśni, zmienia kolor, jest miękki w dotyku (3, 4 i wiele innych).

Wzór doskonałej teoforii i najwyższej kontemplacji w stanie jakiejś już ekstazy ukazuje Kallistratos w *Orfeuszu*: Orfeusz gra na lirze i śpiewa w górach Helikonu. W pobliżu toczy się potok Olmeios i bije krynica Pegaza. Niedaleko jest morze. Orfeusz ma szlachetną postać, kosztowne szaty. Włos jego splywa spod perskiej tiary na plecy i chwieje się pod podmuchami zefiru. Tworzy przepiękną muzykę. To ona przyciąga, skłania do adoracji i doprowadza do ekstazy całą otaczającą przyrodę. Słuchają oniemiłe ptaki. Stoją w milczeniu zasłuchane zwierzęta górskie i morskie. Konia nie mogły utrzymać wędzidła. Przybiegł i słucha oczarowany. Byk zapomniał o trawie. Lwy wyzbyły się swego okrucieństwa. Nawet potok podpływa, by być bliżej tego grania i śpiewania. Fale morskie podniosły się wysoko i zamarły owładnięte czarem muzyki. I rośliny przyszły słuchać, wyrwawszy się ze swych miejsc. Zasłuchane są skały. Wszyscy są zauroczeni i rozkochani w tym boskim pięknie (7, 3-4).

Przy końcu jednej z ekfraz Kallistratos daje ilustrację alegorycznej metody oglądania rzeźby. Po platońskiej kontemplacji *Kairosa* przytacza egzegezę zasłyszana u jakiegoś wykształconego znawcy sztuki. Przyłożył on – mówi – miary rozumowe. Wyjaśnił, co oznacza sam Kairos (ma znaczenie alegoryczne), co skrzydełka u jego nóg, co młodość, dlaczego ma włosy tylko z przodu głowy (zob. 6, 4). W tej metodzie działa nade wszystko rozum i liczy się erudycja. Nie ma w niej miejsca na uczucia, ani tym bardziej na duchową kontemplację.

Ponieważ Platonowa *theoria* nie wymaga rozumu, zdolne są do niej, jak widzieliśmy już wyżej, nawet zwierzęta, rośliny i skały. Do kontemplacji, jak do *techne* i do *mimesis*, potrzebna jest teoforia, napełnienie Bogiem (*enthusiasmos* – zob. 2, 1). A Bóg może napełnić sobą cokolwiek zechce. Dzięki teoforii zwykły rzemieślnik tworzy rzeźby-cuda, gład naśladuje ideę, a kontemplować może nawet bydlatko.

Zgodnie z programem kontemplowania i podziwu dla boskich dzieł ułożył Kallistratos swoje ekfrazy. I chyba dlatego, a nie według konwencji enkomionu, zatytułował każdą z nich tak samo, jak w epoce Aleksandryjskiej Kallimach z Cyreny swe hymny lub jak jeszcze wcześniej zrobił to autor hymnów homeryckich. Ściśle bowiem biorąc, nie są one zatytułowane *Bakchantka*, *Eros*, *Hindus*, lecz *Na posąg bakchantki*, *Na posąg Erosa*, *Na posąg Hindusa* itd. W opozycji do wymienionych poetów Kallistratos uwielbia dany posąg, a nie na przykład Erosa lub inną postać. Kallistratos, włączony w łańcuch natchnień, tworzy w *Opisach* nowe jego ogniwo. Chce prorokować o każdej rzeźbie, a nie tylko mówić. (3, 1; por. 2, 1). Sam pełen podziwu pragnie przenieść ten podziw na innych (5, 5). Za

pośrednictwem słów stawia dany posąg przed swymi słuchaczami (6, 1; 11, 1; podobnie 9, 1). Swój opis dedykuje bóstwu, którego rzeźbę oglądał (10, 4).

Jak wynika z przeprowadzonych analiz *Opisy* Kallistratosa stanowią dzieło ideowo zwarte, bardzo dokładnie przemyślane i odziane w piękną sofistyczną formę w najlepszej jej wersji. Całe podporządkowane jest teorii Platona z naleciałościami neoplatonickimi (zob. np. wzmiankę o "jeszcze bardziej boskich duchach" 2, 1). Kallistratos – to chyba platonik, który naśladowując samego Platona, umie w literackiej formie przekazać teorie filozoficzne.

Jakby w aneksie do naszych rozważań pragniemy przekazać jeszcze pewne spostrzeżenia. *Opisy* w zakresie formy literackiej wykazują cechy właściwe poezji aleksandryjskiej, a nade wszystko cechy sielanki. W większości z nich bohater pojawia się na tle przyrody. Widzimy źródła, gaje, strumyki, grotty, góry, morze, skały, łąki, kwiaty, bluszcz, zwierzęta, pastwisko. Pojawiają się postacie związane z wsią: Pan, Echo, satyr, nimfy, centaur, bakchantka z kozą, Zefir. Sielankowości pejzażu dopełniają atrybuty posągów: luk, strzały, flet, syrynga. Jest też motyw rywalizacji: kolor włosów rywalizuje z najprzedniejszą purpurą tyryjską (4, 1), źródło współzawodniczy z natchnionym rzeźbiarzem w dziele tworzenia podobizny Narcyza (5, 3), sztuka z naturą (6, 1), płaskorzeźba konkuruje z sztuką malarstwa (14, 1). Nawiązaniem do tradycji aleksandryjskiej jest też wyżej wymieniona forma tytułów ekfraz, np: *Na posąg satyra*. Jest też w *Opisach* pewna dworskość. Te ekfrazy są wyrafinowane w formie. Do literatury pięknej odwołują się z umiarem: do Homera (7, 3; 12, 1), Demostenesa (2, 5), Eurypidesa (8, 3; 13, 3).

Mistrzostwo literackie Kallistratosa ukazuje się również w technice zestawień (*synkrisis*). Wprowadza je prawie do wszystkich opisów, ale w coraz to innej formie i w nowym przedmiocie. W pierwszym opisie Satyr przywołuje autorowi na myśl *Memnona*. Satyr – mówi – wywołuje wrażenie, że gra na flecie, podziwia go Pan i Echo, *Memnon* natomiast naprawdę głos wydawał (1, 5). Demostenes – czytamy w 2 ekfrazie – tworzył posągi ze słów i malował obrazy słowami, Skopas tymczasem tworzy to, co naprawdę istnieje, jego posągi żyją i poruszają się (2, 5). Dedal nauczył swoje figury ruchu i złoto obdarzył zmysłami, Praksyteles zaś opatrzył *Erosa* zdolnością myślenia (3, 5). W 4 i 11 opisie nie ma zestawienia. Piąty zawiera zestawienie kamiennego posągu Narcyza z jego odbiciem w źródle, i to w momencie rywalizacji. Narrator swym podziwem przyznaje zwycięstwo odbiciu w wodzie, gdyż powstało z mniej cielesnego materiału (5, 3-4). Tu warto zaznaczyć, że ta wyższość odbicia w wodzie tłumaczyłaby w swoisty sposób zakochanie się w nim Narcyza. Zakochał się nie w swym odbiciu, lecz w byciu mniej materialnym. Piękna jest *synkrisis* w 6 opisie. Na jednej szali leży pochwała Kairosa według metody *theoria*, na drugiej egzegeza alegoryczna. Autor nie rozstrzyga wprost o wyższości metody. Rozstrzygnięcie kryje się w jego wyborze

metody dla wszystkich ekfraz. Misterne zestawienie znajdujemy też w następnym opisie. Normalnie tym, kto kontempluje z podziwem posąg, jest narrator, to znaczy Kallistratos. Tu natomiast kontemplacji oddają się zwierzęta, rośliny i przyroda nieożywiona. Ze stopnia ich ekstazy wynika ich zwycięstwo nad narratorem. On jeszcze może opisywać swoje wrażenia, one zupełnie oniemiały i wyszły poza swój naturalny porządek (7, 3-4). Zestawieniem zaczyna się 8 opis. Dedal – mówi Kallistratos tak samo jak w opisie 3 – obdarzał figury ruchem i ludzkimi uczuciami, Praksytelesowe zaś ręce utworzyły dzieło całkiem żywe (8, 1). Podobnie, nad Dedalem biorą górę Etiopowie, wykonawcy *Memnona*, bo *Memnon* odzywa się, cieszy i płacze, a rzeźby Dedala umiały tylko poruszać się w tańcu (9, 3). *Pean* zestawiony jest z mitycznym statkiem *Argo*. *Argo*, zbudowana przez Atenę, była obdarzona zdolnością mowy, *Pean* posiada zdolności Asklepiosa, bo on sam w niego wstępuje (10, 1). Zdumiewające zestawienie pojawia się w opisie 12. Jest nim sam posąg! Widzimy mianowicie centaury, który składa się w części z człowieka, a w części z konia. Z człowieka wzięto dla tego tworu głowę i inne członki aż do pępka, jak powiada Kallistratos. Dalej jest tors konia z czterema kończynami. W tym zestawieniu wyżej jest to co ludzkie: głowa. Jednak zwierzęcość przebija się na twarzy, gdy równocześnie zwierzęcy tors wypełnia dusza (12, 1-3). Jakby w antytezie do fizycznej *synkrisis Centaura* znajduje się zestawienie dwu przeciwstawnych sobie stanów psychicznych *Medei*. Na jej twarzy odzwierciedla się walka między miłością matki i pragnieniem zemsty poniżonej kobiety (13, 3). Z literatury wiemy, że zwyciężyło pragnienie zemsty. Inny jeszcze rodzaj *synkrisis* zawiera opis ostatni. Jest to zestawienie zwielokrotnione. Widać je w kompozycji płaskorzeźby: toczący się niezmiennie Okeanos i pełne zmienności i ruchu sceny na morzu i lądzie; idylla morska Amfitryty i Nereid oraz tragiczne napięcie między oszalałym Atamasem a przerażoną Ino z dzieckiem. Ona jest świadoma swej zbrodni, on nieświadomy swych zbrodniczych zamiarów. Co tu bierze górę? – Ino zginęła w odmętach morza, Atamas poszedł na wygnanie. Chyba w tym kompleksie zestawień najwyżej stoi odwieczny i niezmacony w spokoju Okeanos, który kołem opasuje ziemię i morze.

DIE SKULPTUR IN DER THEORIE VON KALLISTRATOS
TECHNE – MIMESIS – THEORIA

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die *Beschreibungen* von Kallistratos sind ein ideel geschlossenes, sehr genau überlegtes und eine schöne sophistische Form in ihrer besten Version gekleidetes Werk. Es ist ganz der Theorie Platons mit neuplatonischen Entlehnungen untergeordnet. Kallistratos ist ein Neuplatoniker, der Platon selbst nachahmt und in literarischer Form die philosophische Theorie der Betrachtung der Skulptur zu übermitteln vermag.

Kallistratos folgt den Gedanken Platons (*Ion*, 533d-e) und unterscheidet in Bezug auf die Skulptur drei Elemente, die die göttliche Eingebung (sog. *theoforia*) durchläuft: den Schöpfer der Skulptur, die Skulptur selbst und den Betrachter. Die Hände des Künstlers, die unter dem Einfluss göttlicher Eingebung arbeiten, erlangen eine Kunstfertigkeit (*techne*), die einem Wunder gleichkommt; die Skulptur ahmt eine wirklich existierende Idee nach (*mimesis*) und wird in einigen Fällen mit dieser Idee identisch; der Betrachter kontemplant in der Skulptur (*theoria*) die Schönheit der Gottheit und ihrer Werke.