

URSZULA KRAUS

REALIZACJA ZAŁOŻEŃ POETYKI ALEKSANDRYNIZMU W *OPISACH* KALLISTRATOSA

Niewielki utwór literacki Kallistratosa, zawierający 14 krótkich opisów dzieł sztuki, jest mało znany i nie doceniany przez naukę. Podobnie ich autor, o którym wiemy tylko tyle, ile udaje się wyczytać z jego własnych wypowiedzi. Nie jest pewne, w którym wieku żył. Ponieważ zauważono wpływ Filostratów na Kallistratosa, a jak się na ogół przyjmuje, żyli oni na przełomie II/III w.¹, umieszcza się go w IV w. po Chr., a najwcześniej w drugiej połowie III w. po Chr.² Kallistratosa zaliczono do ruchu literackiego zwanego drugą sofistyką i nazwano go retorem sofistą. Z jego opisów wynika, że wiele podróżował, przedstawia bowiem posągi tak, jakby je osobiście oglądał. Przypuszczalnie więc poznał Ateny, Sykion, Góry Helikonu, Macedonię, Scyтіę, Dolny i Górny Egipt. Ta hipotetyczna informacja wyczerpuje całą naszą wiedzę o życiu autora ekfraz. Współczesna nauka dość obojętnie obchodzi się z dziełem Kallistratosa, a także z samym autorem. W szeroko dostępnych podręcznikach literatury greckiej nie jest on wymieniany. Wielotomowa *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft* znalazła dla niego miejsce dopiero w suplemencie. Z informacji tam zawartych niewiele się dowiadujemy o samym Kallistratosie. Autor hasła E. Bernert zajmuje się przede wszystkim opisanymi w ekfrazach rzeźbami³. We wszystkich tomach "L'Année philologique" jest tylko sześć pozycji, które dotyczą autora ekfraz. Z tego dwie dokumentują wydanie tekstu oryginału z przekładem

¹ Zob. np. J. Humbert, H. Bergunin. *Histoire illustrée de la littérature grecque. Précis méthodique*. Préf. de P. Crouzet. Paris 1947 s. 395.

² Philostratus. *Imagines. Callistratus. Descriptions*. With an English Translation by Arthur Fairbanks. LCL. London 1931 s. 369. Za umieszczeniem Kallistratosa w w. IV po Chr. opowiada się W. von Christ (Geschichte der griechischen Litteratur. Umgearbeitet von W. Schmid, O. Stählin. 6. Aufl. 2. Tl. Die nachklassische Periode der griechischen Litteratur. 2. H. Von 100 bis 530 nach Christus mit alphabetischen Register. München 1924 s. 784), a także T. Sinko (Literatura grecka. T. 3. Cz. 1. Literatura grecka za cesarstwa rzymskiego (wiek I-III n.e.). Kraków 1951 s. 561).

³ E. Bernert. *Kallistratos*. W: *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Supplbd. 7. Stuttgart 1940.

angielskim i krótkim wstępem A. Faribanksa⁴. Kolejne dwie prace to artykuły poświęcone posągom przedstawionym przez Kallistratosa. Jeden, opublikowany w "American Journal of Archeology" pod tytułem *Kallistratos meets a Centaur*⁵, omawia rzeźbę Centaura (zob. opis XII). Drugi dotyczy opisywanego przez Kallistratosa *Erosa* dłuta Praksytelesa⁶. Następne dwie pozycje zajmują się łącznie Filostratami i Kallistratosem z wyraźnym wyróżnieniem tych pierwszych. Ogólne uwagi o Kallistratosie zawiera praca E. L. B. Meurig-Davies pod tytułem *Notes on the Philostrati and Callistratus*⁷. Druga pozycja wydana przez E. Richtsteiga⁸ przedstawia literaturę o Filostratach i Kallistratosie za lata 1926-30. Informacje o interesującym nas autorze zamieszczone są tam na jednej stronie. W 1936 r. w Leningradzie ukazało się opatrzone objaśnieniami tłumaczenie na język rosyjski *Obrazów Filostratosa Starszego i Młodszego*, a także przekład ekfraz Kallistratosa, również z objaśnieniami⁹. Kilka uwag o twórczości autora *Opisów* daje W. Madyda¹⁰. W. von Christs zamieszcza krótką wzmiankę biograficzną o Kallistratosie w *Geschichte der griechischen Litteratur*¹¹.

Ekfrazy Kallistratosa zostały wydane po raz pierwszy w Paryżu w 1849 roku z ich łacińskim pierwszym przekładem¹², potem w Bibliotece Teubnera¹³ oraz w serii wydawniczej The Loeb Classical Library (LCL)¹⁴.

Ekfrazy na język polski przełożył i ogłosił drukiem ks. R. Popowski¹⁵. On także zajął się szerzej problematyką dzieła Kallistratosa. W artykule *Rzeźba w teorii Kallistratosa. Techne – mimesis – theoria*¹⁶, rozważa wpływ platońskiej teorii rzeźby

⁴ Philostratus, jw. s. 369-423.

⁵ K. Lechmann. *Kallistratos meets a Centaur*. "American Journal of Archeology" 63:1957 s. 123-127.

⁶ M. Pfommer. *Ein Eros des Praxiteles*. "Archäologischer Anzeiger" 1980 s. 523-544.

⁷ Oxford 1946.

⁸ Bericht über die Litteratur zu Philostrat aus den Jahren 1926-1930. "Jahresbericht über die Fortschritte der Classischen" CCXXXVIII s. 76-81. Do pozycji tej nie udało się nam dotrzeć.

⁹ Filostrat (Starszy i Młodszy). *Kartiny. Kallistrat. Statui*. Primieczanija, pieriewod i wwiedienije S. P. Kondratiewa. Leningrad 1936.

¹⁰ *De pulchritudine imaginum deorum, quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint*. Cracoviae 1939 oraz: *De arte poetica post Aristotelem exulta quaestiones selectae*. Kraków 1948.

¹¹ Jw. s. 784.

¹² Philostratus, Callistratus. *Opera*. Recogn. A. Westermann. Eunapius. *Vitae sophistarum*. Ed. Boissonas de Himerius. Declamationes emend. F. Dübner. Parisiis 1849.

¹³ *Philostrati Minoris Imagines et Callistrati Descriptiones*. Recensuerunt C. Schenkl, E. Reisch. Lipsiae 1902.

¹⁴ Zob. przyp. 2 niniejszego artykułu.

¹⁵ Kallistratos. *Opisy*. "Roczniki Humanistyczne" 34:1986 z. 3 s. 89-104.

¹⁶ Tamże s. 77-88.

na *Opisy* Kallistratosa. W innym artykule, zatytułowanym *Orfizm w "Opisach" Kallistratosa*¹⁷, przedstawia dionizyjski program Kallistratosa.

Kilka zdań poświęca autorowi ekfraz T. Sinko w swojej *Literaturze greckiej*¹⁸. O ekfrazie II i VI wspomina M. L. Bernhard w książce *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*¹⁹. Wydaje się jednak, że autorka przedstawia treść ekfrazy VI niezgodnie z oryginałem. M. L. Bernhard pisze mianowicie, że Kallistratos przedstawia *Kairosa* ze skrzydełkami u stóp i skrzydełkami na plecach²⁰. Kallistratos natomiast mówi tylko o skrzydełkach u stóp: 'επ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκῶς ἐπτερωμένος τῶ πόδε. "Przyszedł mając skrzydełka przy kostkach stóp" (VI 2)²¹. W dalszej części ekfrazy Kallistratos stwierdza, że Kairos zdolny jest przecinać skrzydełkami powietrzne rejony: καὶ τὴν ἀέριον λήξιν τέμνειν [...] ταῖς πτέρυξι, "i (może) skrzydłami rozciąć powietrzne rejony" (VI 3). Nie wynika z tego jednak, aby była mowa o drugiej parze skrzydeł. Dalej M. L. Bernhard podaje, że *Kairos* opisany przez Kallistratosa trzyma w lewej ręce wagę, w prawej brzytwę²². Tymczasem Kallistratos wcale nie wspomina o takich atrybutach Kairosa (zob. opis VI). Wreszcie autorka *Sztuki greckiej* pisze: "Trudno jest na podstawie przekazu Kallistratosa ustalić, gdzie rzeźba Kairosa była ustawiona"²³. Ekfrazą VI natomiast zatytułowana jest: Εἰς τὸ ἐν Σικυῶνι ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ, *Na posąg Kairosa w Sykionie*. Jest to zresztą jedyny opis, w którym autor podaje lokalizację rzeźby już w tytule.

Kallistratos żył w epoce cesarstwa rzymskiego. W napisanych przez niego ekfrazach znalazły odzwierciedlenie hasła charakterystyczne dla tej epoki, m.in. zwrot do przeszłości, ujawniający się na przykład w sięganiu do wzorców klasycznych. Trudno ustalić, czy autor *Opisów* wybiera jakiegoś mistrza z epoki klasycznej za przykład do naśladowania. Z pewnością jednak dba o to, aby dobór słów był attycki. Dokładne przebadanie słownictwa²⁴ trzech wybranych do egzemplifikacji *Opisów*, to jest ekfrazy V *Na posąg Narcyza*, IV *Na posąg Hindusa* i XIII *Na posąg Centaura* wykazało, że nie ma u Kallistratosa wyrazów nowych ani też takich, które by nie występowały we wcześniejszej literaturze greckiej. Sofistyczność Kallistratosa wyraża się w sposobie traktowania tematu.

¹⁷ Tamże 36:1988 z. 3 s. 119-127.

¹⁸ Jw. s. 561.

¹⁹ Warszawa 1974.

²⁰ Tamże s. 372.

²¹ Liczba rzymska oznacza numer ekfrazy, arabska numer paragrafu w danej ekfrazie.

²² Jw. s. 373.

²³ Tamże.

²⁴ H. G. L i d d e l, R. S c o t t. *A Greck-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars. With a supplement. Ed. 9. Oxford 1940 (przedruk 1973).

Jego ekfrazy to enkomia na cześć przedstawianych postaci. Kallistratos nawiązuje do epoki klasycznej przez odniesienia do przedstawicieli literatury tego okresu: Eurypidesa (zob. opis VIII i XIII), Platona (opis II), oraz do reprezentantów sztuki klasycznej: Lizypa, Skopasa i Praksytelesa. Od Platona zapożycza teorię rzeźby²⁵. Sięga też do epoki archaicznej, mianowicie do Homera (opis XII), oraz do mitycznych czasów Dedala (opis III; VIII; IX). Kallistratos nawiązuje do wielkiego bogactwa greckiej kultury minionych epok, tkwiąc jednocześnie głęboko w czasach sobie współczesnych, co wyraża się chociażby w przyjęciu pewnych idei neoplatońskich (zob. opis II). Oprócz wymienionych epok, duży wpływ na autora ekfraz ma okres aleksandryjski. Hellenistyczne są nie tylko niektóre rzeźby, np. posągi Hindusa, Satyra, opisane przez autora, ale także sposób w jaki je eksponuje.

Epoka aleksandryjska stworzyła nową poetykę, która wyraźnie odróżnia ją od minionych okresów literatury. Jednym z jej postulatów było dążenie do odcięcia się od długich utworów epoki homeryckiej²⁶. Nowy program poetycki dał Kallimach z Cyreny. Według niego miano pełnowartościowej poezji zyskują utwory krótkie, lecz starannie opracowane. Dlatego przedstawiciele poezji hellenistycznej sięgają po małe odmiany gatunków literackich, jak epylliony, sielanki, epigramaty.

Poetyka aleksandryjska odznacza się uczonością²⁷. W dużym stopniu uwarunkowane jest to tym, że pisarstwem zajmowali się wówczas ludzie z niemałym wykształceniem: gramatycy, filologowie (np. Kallimach był bibliografem, sporządził katalog rękopisów Biblioteki Aleksandryjskiej). Erudycyjność poezji wynikała także ze sposobu życia jej twórców. Poeta aleksandryjski zamykał się wśród książek. Izolował się od reszty świata, nie interesował się codziennymi problemami, polityką, sprawami wojskowymi; nawet religia stała się tylko mitologią dla tych nielicznych, którzy uprawiali "sztukę dla sztuki" i zajmowali się jedynie poszukiwaniami, bez wkładu własnych uczuć i wierzeń²⁸. Była to twórczość, która nie trafiła do wszystkich, gdyż w pozornej swojej prostocie była za trudna, często niezrozumiała; miała charakter elitarny²⁹.

Oprócz erudycyjności zauważa się u pisarzy okresu hellenistycznego zwrot do tematyki wiejskiej. Można by to zjawisko nazwać odejściem od wielkomięjskiego życia, od poczynkiem, wyrazem tęsknoty za przyrodą. Rodzi się nowy gatunek – bukolika. Jej twórcą i głównym przedstawicielem jest Teokryt. Poezja wiejska nie jest pozbawiona

²⁵ P o p o w s k i. *Rzeźba w teorii Kallistratosa* s. 80 nn.

²⁶ T. S i n k o. *Literatura grecka*. T. 2. Cz. 1: *Literatura hellenistyczna (wiek III i II przed Chr.)*. Kraków 1947 s. 399 nn.

²⁷ T. Z i e l i Ń s k i. *Literatura starożytnej Grecji epoki powszechnej*. Cz. 1. Warszawa 1931 s. 20 nn.

²⁸ A. C r o i s e t, M. C r o i s e t. *Histoire de la littérature grecque*. T. 5: *Période Alexandrine. Période Romaine*. Paris 1901 s. 19-23.

²⁹ W. S t e f f e n. *Antologia liryki aleksandryjskiej*. Wrocław 1951 s. XXXVIII.

erudycyjności. Jej erudycyjność okrywa się płaszczem przyrody i sielskiego życia pasterzy. Nawet wykształcony czytelnik mógł znaleźć w idyllach Teokryta coś wytwornego dla siebie³⁰. Do najważniejszych elementów sielanki należy wiejska sceneria, czyli ziemia, woda, drzewa, kwiaty, strumyki, łąki, bóstwa pasterskie, jak Pan i nimfy³¹, a także zajęcia pasterzy, zwłaszcza, jak zauważa J. Ławińska-Tyszkowska, gra na syryndze i śpiew³². Śpiew jako wyróżnik bukoliki ma na ogół charakter agonu pasterskiego. Pasterze śpiewają na zmianę, wymieniając imiona wiejskich bóstw. Jest to rodzaj współzawodnictwa śpiewaków³³. Sielanka ukazuje przyrodę, a na jej tle pasterzy. Wszystko to owiane jest nutą romantyzmu, gdzie i miłość ma swoje miejsce. Scenki z życia wieśniaków są wyidealizowane. Autor z reguły nie dostrzega ich ciężkiej pracy, konfliktów społecznych. Widzi jedynie przyjemności płynące z bezpośredniego kontaktu z naturą³⁴.

Na charakter epoki hellenistycznej wywarł także wpływ pewien realizm Eurypidesa, a także komedii attyckiej. Uznane, obok sielanki, zdobywają mimy³⁵. Są to pełne szczegółów realistycznych obrazki z życia miejskiego. W scenkach tych bierze udział kilkanaście osób, często pochodzących z greckiego półświatka. Dlatego mimy niejednokrotnie pełne są frywolności, a nawet wulgarności. Cechą tego gatunku literackiego jest silne eksponowanie ludzkich charakterów, osiąganie poprzez zestawienie kontrastowych typów osobowych oraz poprzez ujawnianie rozmów głównych bohaterów, którzy przedstawiani są w ciągłym ruchu. Mistrzem w sztuce pisania mimów był Herondas³⁶, wzorujący się na Hipponaksie z VI w. przed Chr. Zachowały się także mimy Teokryta.

Epoka aleksandryjska pozostawiła pewną ilość hymnów, chociaż twórczość hymniczna nie jest jej wyłączną własnością. Aby przyjrzeć się bliżej temu gatunkowi, należy wrócić do hymnów homeryckich. Na podstawie długości tych hymnów określa się datę ich powstania oraz rolę jaką niegdyś spełniały. I tak J. Danielewicz uważa dłuższe utwory za najstarsze (VII-VI w.) i określa je jako preludia do epiki³⁷, natomiast H. Podbielski za wstępne utwory epiczne uważa jedynie hymny "krótsze", i to nie wszystkie,

³⁰ J. Ł a w i ń s k a - T y s z k o w s k a. *Bukolika grecka*. Wrocław 1981 s. 11.

³¹ Tamże s. 152 nn.

³² Tamże s. 170.

³³ Ł a w i ń s k a - T y s z k o w s k a. *Agon bukoliczny i komiczny*. "Eos" 53:1963 s. 286-289.

³⁴ K. K u m a n i e c k i. *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1964 s. 269.

³⁵ V o n C h r i s t s, jw. s. 14.

³⁶ S i n k o. *Literatura grecka* t. 2 cz. 1 s. 480-489.

³⁷ *Liryka starożytnej Grecji*. Oprac. J. Danielewicz. Wyd. 2. Wrocław 1984 s. LXII nn.

a tzw. "większe" hymny zalicza do samodzielnie istniejących utworów³⁸. Hymn homerycki IV, *Do Hermesa*, ma 580 stychów. Hymn II, *Do Apollina* – 546. Hymny Kallimacha natomiast są utworami o wiele krótszymi, zgodnie z poetyką epoki. Najdłuższy hymn *Na Delos* ma 326 stychów. *Na Artemidę* – 268, *Na Demeter* – 158. Tytuły hymnów zaczynają się z reguły od przyimka εἰς, który z góry sugeruje pochwalny charakter danego utworu. Omownie można by przekładać owo εἰς na "ku czci", "na cześć". Rzeczywiście w hymnach homeryckich występuje pochwała bóstw. Treść hymnów zawiera epitety przypisywane bóstwu, legendę, okoliczności urodzin, czyny i zasługi bóstwa, miejsce kultu. Zakończenie natomiast stanowi pożegnanie bóstwa łączące się często z formą modlitewną, to znaczy prośbą o spełnienie jakiegoś życzenia³⁹. J. Danielewicz w hymnie homeryckim wyróżnia sześć części składowych i tyleż funkcji, tj. ekspozycyjną, laudacyjną, ilustracyjną, salutacyjną, prekacyjną i proemiczną. Za gatunkotwórcze uznaje pierwsze cztery. Według T. Sinki Kallimach łamie kompozycję hymnu homeryckiego, z wyjątkiem hymnów *Na Delos*, *Na Zeusa* i częściowo *Na Apollona*⁴⁰. M. Swoboda i J. Danielewicz uważają jednak, że Kallimach zachowuje kompozycję hymnu w dużym stopniu we wszystkich sześciu hymnach⁴¹. Z pewnością we wszystkich utworach opisuje się swoją erudycją i wiedzą.

Ekfrazy Kallistratosa mają charakter pochwalny i w tytułach zawierają przyimek εἰς. Jednak w przeciwieństwie do hymnów homeryckich, a także hymnów Kallimacha, napisane zostały prozą. Jeśli rozpatrzmy treść tych ekfraz biorąc pod uwagę funkcje, istotne części kompozycyjne, jakie Danielewicz wyodrębnił w hymnie homeryckim, zauważamy w nich szereg cech hymnu. I tak autor zaczyna opis przeważnie od podania lokalizacji danego posągu. Zazwyczaj dokładnie określa krainę i miejsce, np.: "Pod Tebami w Egipcie była grotta" (I 1) lub w opisie VII 1: "Wśród gór Helikonu jest pewne miejsce, święty muz okrąg, pogrążony w cieniu. Tam nad nurtami potoku Olmejos, przy fiołkowym źródle Pegaza". W przypadku rzeźby Memnona (IX) jest to Etiopia, w innym Sykion (opis VI), Akropol (opis XI), Macedonia (opis XIII), Scytia (opis XIV). Niektóre ekfrazy podają lokalizację ogólną, ujawniają sam krajobraz, tło danej rzeźby. Na przykład o *Hindusie*: "Przy źródle stał Hindus" (IV, 1); lub w innych ekfrazach: "Był gaj, w nim ruczaj przepiękny toczył krystaliczne, bardzo czyste wody". (V 1); "Był gaj. Stał w nim Dionizos". (VIII 2). Można by te lokalizacje przestrzenne uznać za pewnego rodzaju ekspozycję, krótkie wprowadzenie do opisu. Po nim następuje prezentacja bohatera, czasem także autora rzeźby. Za ekspozycję uznać można także słowa umieszczane na początku ekfraz: "Zamierzam ci teraz opisać" (IX 1); "Teraz chcę ci przedstawić w słowach" (VI

³⁸ Wstępne rozważania na temat greckiej poezji hymnicznej. "Roczniki Humanistyczne" 12:1984 z. 3. s. 45 nn.

³⁹ M. S w o b o d a, J. D a n i e l e w i c z. *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*. Poznań 1981 s. 18-23.

⁴⁰ Jw. s. 379.

⁴¹ Jw. s. 20.

1); "Słowa moje pragną teraz zostać natchnionymi wieszczami innego świętego dzieła kunsztu" (III 1). Do funkcji ekspozycyjnej możemy zaliczyć także początek opisu II, gdzie autor po zamieszczeniu swoich spostrzeżeń na temat kunsztu mówi: "Ale dlaczego od razu nie opisuję wam tego kunsztu bóstwem napełnionego?" (II 1).

Środkowa część ekfraz zajmuje najwięcej miejsca, przy czym spełnia dwie funkcje: laudacyjną i ilustracyjną. Jest to opis rzeźby z całym bogactwem spostrzeżeń, wyrażający piękno i zachwyty oraz dostarczający czytelnikowi subtelnych wrażeń. Kallistratos bardzo plastycznie przedstawia wygląd swoich bbohaterów: ich głowy uwieńczone bluszczem (I 4; VIII 3), twarze zwracające szczególną uwagę widza. Maluje się na nich obraz duszy. Na przykład na obliczu *Bakchantki* ujawniają się wszystkie jej uczucia, ukazują się szaleńcze doznania (II 3). Twarz *Athamasa*, jego wzrok, zboczona krwią broda wyrażają obłąkanie (IV 1). Przerażenie i strach malują się na twarzy *Ino* (XIV 2), ból i gniew wyraża sylwetka *Medei* (XIII). Bardzo realistyczny jest opis włosów. Kallistratos zwraca szczególną uwagę na ich miękkość i lekkość (III 5; II 3; IV 1; V 1; VI 1; VII 2; VIII 3; X 3; XI 2), na ułożenie i kolor (IV; V). O oczach mówi, że zdradzają myśli, uczucia (III 2; V 1; X 2), obłąkanie (XIV 1), bakchiczny szał (VIII 5). Posągi ukazuje autor w ruchu, sylwetki nagie (I; III; IV) lub odziane w chiton (VII), peplos (V), w skórę jelonka (VIII). Oprócz powyższych opisów wyglądu posągów funkcję ilustracyjną spełniają także przypomnienia mitu (II – *Bakchantka*, V – *Narcyż*, VI – *Kairos*, VII – *Orfeusz*, XIII – *Medea*, XIV – *Athamas*); laudacyjną – wyrażenie zachwyty nad rzeźbą i jej autorem.

Każda ekfraz ma swoje zakończenie. Stanowi ono zwykle porównanie z innymi dziełami sztuki. Należy jednak zwrócić szczególną uwagę na zakończenie opisu X. Ma ono charakter modlitewny, typowy dla hymnów homeryckich, a także spełnia funkcję salutacyjną, pożegnania bóstwa. "My zatem, o Peanie, złożyliśmy ci oto pierwociny słów świeżo dojrzałych, Pamięci potomków, bo tego, jak sądzę, sobie życzysz. Gotów jestem śpiewać ci także pieśnią, jeżeli zechcesz dać zdrowie" (X 4). W zamian za pochwałę bóstwa następuje prośba o zdrowie.

Ponieważ Kallistratos stosuje w tytułach swoich ekfraz hymniczny przyimek εἰς, spodziewamy się również pochwały jakiegoś bóstwa, a że są to opisy dzieł sztuki, pochwała przejawia się zachwytem nad nimi. Z każdego krótkiego utworu Kallistratosa samoistnie wydobywa się podziw nad wspaniałością danej rzeźby. Tu realizuje się także wspomniana wyżej funkcja laudacyjna, charakterystyczna dla hymnów, a także dla *Opisów* Kallistratosa. Autor często ujawnia swój zachwyty bezpośrednio: τοῦτον θαυμάσας, ὦ véοι, ὅν Νάρκισσον, "Sam kiedyś zachwycony tym Narcyżem, młodzieńcy" (V 5); lub καὶ τὸ μὲν ἡμῖν θαύμα τοιοῦτον ἦν, "Nam to cudowne dzieło sztuki takim się okazało" (VI 4); czy chociażby tak: ἰδεῖν μὲν κάλλιστον "cud dla oczu" (VII 1). Jego reakcja na oglądane wspaniałości jest bardzo spontaniczna. Nie może się powstrzymać od wyrażenia swojego zdumienia. Tak na przykład w ekfrazie

Na posąg Dionizosa czytamy: ὁ δὴ καὶ παντὸς ἦν ἐπέκεινα θαύματος, "a już, ponad granicami wszelkiego cudu było to" (VIII 3); lub w opisie *Na posąg Memnona* krótkie i trafne określenie tytułowej postaci: τὸ Μέμνονος θαῦμα, "cud Memnona" (IX 1). Autor tak plastycznie przedstawia piękno opisywanych dzieł, że nie sposób czytając nie podzielić jego zachwytu. Pośrednio Kallistratos oddaje wspaniałą nastrój chwili oglądania danej rzeźby przez doskonałe jej przedstawienie. Postaci poruszają się (I 2; II 2; III 3; IV 3, 4; XI 3), grają (I 2; V 5; VII 2), cieszą się (I 5; IX 1), tańczą (I 2), żyją całą pełnią (II 2), oddychają (I 1; XI 2), uśmiechają się (III 2; VIII 3), ujawniają stan upojenia winem (IV 3), przeglądają się w lustrze wody (V, 3), rumieniają się (IV 1; VI 2; VIII 2; XI 2), wyrażają uczucia lęku (I 5; XIV 2), bólu (I 5; V 1; IX 1; XIII 1), przyjemności (I 5; VIII 3), zdolne są także do wydawania głosu (IX 1; VII 2). Wewnętrzny stan narratora, oglądającego posągi, ujawnia się poprzez użycie takich przymiotników, jak παράδοξος, "niezwykły", κάλλιστος, "wspaniały", θαυμαστός, "godny podziwu". Niemal każde zdanie wyraża zachwyt. Artyzm ujawnia się w mistrzowskim malowaniu każdego posągu, w doskonałym, przemyślanym doborze słowa, a także w zwięzłości i zarazem trafności spostrzeżeń. Kallistratos hołduje aleksandryjskiej zasadzie krótkości. W wydaniu The Loeb Classical Library⁴² najdłuższe ekfrazy, a mianowicie *Na posąg Bakchantki* (II), *Na posąg Narcyza* (V) i *Na posąg Kairosa w Sykionie* (VI), zajmują po dwie strony.

Bardzo bogato przedstawia się synonimika, co świadczy o erudycyjności autora ekfraz. Już z pierwszego opisu warto przytoczyć cały wstęp: "Ἄντρον ἦν τι περὶ Θήβας τὰς Αἰγυπτίας προσεικασμένον σύριγγι εἰς ἔλικας αὐτοφυῶς ἐν κύκλῳ περὶ τοὺς τῆς γῆς ἐλιττόμενον πυθμένας· οὐ γὰρ ἐπ' εὐθείας ἀνοιγόμενον εἰς εὐθύπορους ἀυλώνας ἐσχίζετο, ἀλλὰ τὴν ὑπέρειον περιτρέχον κάμπην ὑπογεύους ἔλικας ἐξέτεινεν εἰς δυσεῦρετον πλάνην ἐκπίπτον." "Pod Tebami w Egipcie była grota, obwodem wylotowi sztolni podobna. Naturalnymi zakosami aż ku fundamentom ziemi zawracała. Choć otwór miała płaski, nie na wyrównane chodniki dalej się dzieliła. Szła łukiem w głąb góry i wydłużała się w podziemnych pętłach, stając się trudną do rozwikłania zagadką" (I 1). Na przedstawienie skomplikowanego labiryntu groty autor używa wielu bliskoznacznych określeń. I tak mamy rzeczowniki: αἱ ἔλικες "zawoje", ὁ κύκλος "koło", ἡ κάμπη "zgięcie", ἡ πλάνη, "błądzenie"; czasowniki: ἐλιττομαι "skrecać, wić się", περιτρέχω, "obiegać kołem"; a także wyrażenie przymiotnikowe: οὐ 'επ' εὐθείας, "nie na proste", οὐ εὐθύπορος, "nie idący prosto", δυσεῦρετον, "nie do odnalezienia". Interesująco przedstawia się sposób, w jaki Kallistratos ukazuje włosy swoich bohaterów. Określa ich puszystość, lekkość, sploty, żywość. I tak na nazwanie włosów używa najczęściej wyrazów: ἡ κόμη (I 4; II 3; V; VI 2; VI 4; VII 2; XI 2; XI 3; XIV) i ἡ θρίξ (II 3; III 4; IV; V; VI 2; XI; XIII; XIV), a także posługuje się określeniami takimi jak: ὁ πλόκαμος, "warkocz, lok, czupryna",

⁴² Zob. przyp. 2 niniejszego artykułu.

(II 3; III 4; VI 2), ó βόστριχος, "lok, pukiel" (III 4; VI 2; VIII 3; X 3; XI 3), ή χαίτη, "długie, rozpuszczone włosy", (IV 1), τὸ τρίχωμα, "włosy, owłosienie" (V 4), ή ἔλιξ, "lok, splot" (X 3; XI 2). Ujawnia się przy tym wiele metafor, ponieważ włos traktowany jest jak żywy. Spływa, błyszczący, faluje, jest εὐανθής, "pięknokwiecisty, puszysty" (VII 2). Nie sposób jednak nie zacytować z ekfrazy VII *Na posąg Orfeusza* zdania szczególnie poświadczającego to stwierdzenie: κόμη δὲ οὕτως ἦν εὐανθῆς καὶ ζωτικὸν ἐπισημαίνουσα καὶ ἔμπνουν, ὡς ἀπατᾶν τὴν αἴσθησιν, ὅτι καὶ πρὸς τὰς ζεφύρου πνοᾶς σειομένη δονεῖται, "Włos był tak bujny, tak życiem naznaczony, napełniony duchem, że zwodził zmysły udając, iż faluje, podmuchami zefiru pobudzany" (VII 2). Włosy Orfeusza spływały, χυθείσα, i opadały, ἐπιβαίνουσα. W opisie XI *Na posąg Młodości* autor w jednym zdaniu trzykrotnie używa nazwy "włos", za każdym razem inaczej: ή κόμη, ή θρίξ i ó πλόκαμος: 'Ο δὲ τῷ τελαμῶνι καταστέφον τὴν κόμην καὶ ἐκ τῶν ὀφρύων ἀπωθούμενος τῷ διαδήματι τὰς τρίχας γυμνὸν πλοκάμων ἐτήρει τὸ μέτωπον, "On jednak, obwiązując czuprynę opaską i nie dopuszczając włosów diademem do brwi zachował czoło wolne od kosmyków" (XI 3). Nie tylko na określenie rzeczy realnie istniejących, takich jak włosy, potrafi autor znaleźć mnóstwo trafnych wyrazów czy zwrotów, zaskakując bogactwem sformułowań. Potrafi także doskonale oddać barwę posągu, a nawet odcienie barw. I tak w ekfrazie XI *Na posąg Młodości* czytamy: 'Εκοινοῦτο δὲ τὰς παρειὰς ἐρυθρήματι [...] χαλκοῦ τικτόμενον ἔρευθος, "Rodząca się z brązu różowość użyczała [...] licom rumieńca" (XI 2). W opisie VI *Na posąg Kairosa w Sykionie* młodzieniec z brązu również potrafi oblać się rumieńcem: αἱ παρειαὶ δὲ αὐτοῦ εἰς ἄνθος ἐρευθόμεναι νεοτήσιον ὠραίροντο ἐπιβάλλουσαι τοῖς ὄμμασιν ἀπαλὸν ἐρύθημα. "Jego młodzieńcze lica rumieniły się świeżym kwiatem i delikatnego zaróżowienia użyczały też oczom" (VI 2). Włosy Hindusa natomiast nie lśniły czystą czernią, lecz rywalizowały z pianką małża tyryjskiego. Włosy jego były ciemne i rozjaśniały się: ή θρίξ ἐκ ῥιζῶν ἀνιοῦσα μελάντερος πρὸς τοῖς ἄκροισ ἐπόρφυρεν. "Włos jego, choć z korzenia wyrastał ciemniejszy, przy szczytach zarumieniał się" (IV 1). Także Dionizos "będąc brązem zarumieniał się" (VIII 2), χαλκὸς μὲν ὢν ἠρυσθραίνετο.

Narrator jest znawcą sztuki i literatury. Odwołuje się do wiedzy mitologicznej czytelnika. Zakłada także jego znajomość literatury. Powołuje się na *Medeę* Eurypidesa (XIII 3) i na jego *Bakchantki* (VIII 3). Raz odwołuje się do Homera (opis Centaura, XII 1). Podaje autorów niektórych rzeźb: Praksytelesa (III; XI), Lizypa (VI) i Skopasa (II) i zestawia ich z Dedalem czy Demostenesem, przy czym palmę pierwszeństwa przyznaje zawsze twórcy opisywanego przez siebie dzieła sztuki. Zajmuje go przede wszystkim życie wewnętrzne postaci. Opisuje wygląd zewnętrzny, ale zwraca szczególną uwagę na stany psychiczne każdego posągu, traktując go jak żywą istotę. Autor opisów jest wspaniałym obserwatorem. Patrząc na rzeźbę widzi więcej niż przeciętny człowiek. Widzi uczucia i potrafi je doskonale wyeksponować. Inne uczucia przeżywa Satyr grający na flecie, inne stojący obok Pan i Echo (I), a jeszcze inne Narcyz, nieprzeciętnej urody młodzieniec, o

którym sam autor mówi: "Jakby blask z jego ciała promieniował" (V 1), i dalej: "Odział się jak Erosy. Również rozkwitającą młodzieńczością do nich był podobny" (V 2). Kallistratos dokładnie opisuje wygląd Narcyza: złote loki, śnieżnobiały przeświecający peplos, odsłaniający piękno ciała. To wszystko podkreśla wspaniała przyroda: gaj, krystalicznej czystości strumyk służący za zwierciadło. Jednocześnie wyczuwa się jakiś dramatyzm. Ujawnia się on już na początku tej ekfrazy: "jakiś ból w oczach się usadowił" (V 1). Przyczyna tego daje się szybko poznać. Narcyz "zapragnął z tą zjawą się połączyć" (V 4)⁴³. Mamy więc jako dominujące dwa uczucia: pożądanie i miłość Narcyza do samego siebie. Sam autor zdradza, że uległ zachwytowi, podobnie jak niegdyś ów młodzieniec: "Sam kiedyś zachwycony tym Narcyzem przywiódłem go przed was, młodzieńcy" (V 5). Narrator ujawnia tu adresata swej wypowiedzi, co tym bardziej potęguje atmosferę urody i młodzieńczości. Narcyz ukazany jest w postawie stojącej, ale przeżywane przez niego uczucia oraz cały dramatyzm wewnętrznej rozterki stwarzają wrażenie dynamizmu.

Kallistratos przedstawia wszystkie posągi w ruchu. Opisane postaci tworzą niemalże scenki rodzajowe, na wzór aleksandryjskiego mimu, z tą jednak różnicą, że w obrazach Kallistratosa nie ma frywolności, występuje przeważnie jedna osoba, postaci nie rozmawiają między sobą. Przemawiają za to swoim ruchem, gestem, wyrazem twarzy, dynamiką. Postaci w opisach ukazują się kolejno jak aktorzy na scenie: *Satyr* tańczący i grający na flecie (I), *Bakchantka* z koźlęciem na ręku spiesząca na Kitajron (II), delikatny *Eros* (III), *Hindus* zdradzający oznaki upicia się (IV), piękny *Narcyz*, który zakochał się we własnym źródlanym odbiciu (V), symboliczna postać *Kairosa* (VI), *Orfeusz* z lirą w ręku (VII), *Dionizos* w rozkwicie młodości (VIII), *Memnon* wydający głos (IX), *Pean* (X), *Młodość* (XI), *Centaur*, półczłowiek – półzwierzę (XII), *Medea* (XIII) i *Athamas* w towarzystwie *Ino* (XIV). Wszyscy grają swe role jakby byli aktorami w teatrze. *Satyr* stanął w grocie na jakimś podwyższeniu. Stał, a jednocześnie wyrażał ruch. Czytając ten opis Kallistratosa, dostrzegamy działanie rzeźby – postaci. *Satyr* przygotowywał swoje ciało do tańca, wysunął do tyłu prawą stopę i wygiął ją do góry. W ręku trzymał flet. Nabrał powietrza i zaczął grać. "Mogłeś zobaczyć i te żyły nabrzmiałe, jakby nadęte powietrzem, i jak *Satyr* z piersi dech dobywał, by flet mógł rozbrzmieć, i jak ta figura już chciała działać, i jak ten głaz się zabierał do tanecznych zawodów" (I 3). Dynamizm postaci podkreśla stojący obok *Pan*, zabawiający się grą *Satyra*: *παρειστήκει δὲ ὁ Πᾶν γανόμενος τῇ ἀύλητικῇ*, "Obok *Pan* stanął i weselił się grą na flecie" (I 5). Trudno nie zauważyć, że nie jest to posąg statyczny. Tak samo, a może jeszcze wyraźniej ujawnia się dynamika *Hindusa*. Ta krótka ekfaza uderza realizmem i naturalnością przedstawienia młodzieńca. Opis zaczyna się od podania lokalizacji: "Przy źródle stał *Hindus*, wotum nimfom złożone" (IV 1). Dalej autor opisuje wygląd *Hindusa*: kolor skóry, oczy, włosy, następnie stan w jakim się znajduje: "Mocne wino go zmogło" (IV 3).

⁴³ Chodziło o wodne odbicie Narcyza.

Teraz dopiero Kallistratos bardzo plastycznie ukazuje zachowanie się młodzieńca: "Stan ten jednak" – czytamy – "ujawnia się postawą, bo stojąc zataczał się i był bezwładny. Nie mógł na nogach się utrzymać. Chwiał się i chylił ku ziemi". (IV 3). I dalej: "To marmur upodobił się do porażonego tą dolegliwością. To on jakby dyszał i kołysał się od przepicia" (IV 4). Nie sposób uwierzyć, że jest to jedynie opis posągu, który w rzeczywistości nie ma prawa ruchu, a jednak ruch ten ujawnia. Podobnie Kallistratos mówi o posągu Erosa: "nie zniósł tego, że jest tylko brązem i w całości stał się Erosem" (III 1). Kamień przekształcił się w miękkie ciało chłopca. Stał, uśmiechając się. Zginał prawą rękę wzniesioną ku górze, w lewej trzymał łuk. Aby utrzymać równowagę wychylał się w lewo, jednocześnie wysuwając biodro. Uśmiechał się dumnie i serdecznie. Nawet jego włosy były naturalne: "A kto włosy dotykał, on, wyczuwając to, miękł i ugiął się" (III 4).

Ruch postaci potęgowany jest przez przedstawienie ich w otoczeniu wspaniałej przyrody, niekiedy zwierząt. Jednocześnie spełnia się tu następny postulat aleksandryzmu – sielankowość. Jawi się nam *Orfeusz* (opis VII) w cudownej scenerii: cień gór Helikonu, potok Olmejos, źródło Pegaza. On sam, jako centralna postać, odziany jest w chiton i perską tiarę. Gra na lirze. Towarzyszą mu zachwycone muzyką zwierzęta. *Orfeusza* otacza cały ptasi ród, zwierzęta górskie i morskie, koń, byk i lew. Wszystkie milczą upojone pieśnią lirnika. Cała przyroda poddaje się tym tonom: rzeki, skały i rośliny. W gaju natomiast, w pobliżu strumyka, usadowił się *Narcyz* (V). Otoczony nimfami przeglądał się w krystalicznej tafli wody. W rękach trzymał syryngę, a "pierwociny jej muzyki składał w ofierze pasterskim bóstwom. I ilekroć zatęsknił za akompaniamentem psalterionu, wypełnił pustkowie muzycznym echem" (V 5). *Narcyz* był pierwotnie młodzieńcem, który zginął z miłości do siebie. Teraz jest wspaniałym kwiatem zdobiącym łąkę. *Przerażona Ino* (XIV) z maleńkim dzieckiem biegnie na przylądek Skirona, w kierunku stromych, budzących lęk skał, u podnóża których znajduje się morze z całym swym bogactwem. Spokojną tafłę morza mącą igrające delfiny. Pojawia się także groźna *Amfitryta* w otoczeniu serdecznych nereid, tańczących na falach morskich. Z tyłu ukazują się wody *Okeanosu*. Gałązki bluszczu wieńczą skronie *Dionizosa* (VIII) i *Satyra* (I) umieszczonego w grocie, przedstawionej w postaci labiryntu. Tyrs, na którym wspiera się *Dionizos* (VIII), zdaje się posiadać zielone listki. Włosy *Hindusa* pielęgnowane są przez mieszkające w sąsiedztwie nimfy (IV). Oprócz tego pojawiają się w opisach gwiazdy (X) i konstelacje gwiazdne (VII; X). Widzimy także postaci związane z sielankowym krajobrazem. Występują centralnie: *Satyr* (I), *bakchantka* (II), *centaur* (XII) oraz ubocznie *Pan* (I), *Echo* (I; IX; V), *Zefir* (II; XIV), *nimfy* (V). Dla uzupełnienia wiejskiego pejzażu i jakby dla spełnienia głównych wymogów bukoliki bohaterowie często wyposażeni są w takie atrybuty, jak: łuk, strzały (III) oraz instrumenty pasterskie: flet (I), lira (VII), syrynga (V).

Teoretycy literatury, a także sami greccy literaci epoki cesarstwa rzymskiego chętnie stosowali w swych dziełach metodę porównawczą. Zestawienie i porównanie życia

wybitnych ludzi jest zasadą kompozycyjną całego dzieła Plutarcha Βτοι παράλληλοι. Wiemy również, że Pseudo-Longinus w traktacie Περί ὕψους porównuje *Iliadę* i *Odyseję*, Hiperydesa z Demostenesem, Demostenesa z Cyceronem. Tę ostatnią parę zestawiał wcześniej w osobnej rozprawie Cecyliusz z Kale Akte⁴⁴. Także Kallistratos korzysta z metody porównawczej. Zestawiając i porównując postaci w swoich ekfrazach, idzie z prądem epoki, lecz równocześnie spełnia jedno z głównych założeń aleksandryjskiej bukoliki. Współzawodnictwo śpiewane pasterzy, występujące w sielankach Teokryta, realizuje się również w ekfrazach Kallistratosa w bardzo interesującej i wyrafinowanej postaci. Jest to agon odmienny od tego, jaki poznajemy w epoce aleksandryjskiej, ponieważ w opisach nie ma śpiewu ani wymiany zdań między bohaterami. Jednakże każda ekfraz posiada agon. We wszystkich opisach autor daje najpierw zestawienie (σύγκρισις) dwóch przedmiotów lub osób i pozwala im ze sobą rywalizować. Przyznanie zwycięstwa pozostawia na ogół czytelnikowi, czasem jednak sam sugeruje rozwiązanie na korzyść jednego ze współzawodników.

W pierwszym opisie Kallistratos porównuje posąg Satyra z posągiem Memnona. *Satyr* układał swą figurę do tańca (I 2). Dłońmi przytrzymał flet, a kiedy nabrał powietrza, rozpoczął grę. "Przekonywał nas" – czytamy – "że wrodzona mu jest zdolność oddychania i że potrafi tchnienie z siebie dobywać drogami do tego niezdolnymi" (I 3). Grę jego podziwiali Pan i Echo. Po dosyć dokładnym opisie *Satyra* i jego umiejętności autor jednym zdaniem wspomina o kolosie Memnona, który potrafił wydawać głos. W tę zdolność *Memnona* narrator wierzy dopiero pod wpływem *Satyra*, o czym sam tak mówi: "Po obejrzeniu tego posągu uwierzyłem, że owa etiopska skała Memnona głos wydawała" (I 5). O przyznaniu przez autora wyższości *Satyr*owi w sztuce wydawania głosu świadczy użycie wyrazów εἶδωλον, "wizerunek", na określenie posągu *Satyra*, a jedynie λίθος, "kamień", na określenie postaci *Memnona*.

W ekfrazie II Demostenes mierzy się ze Skopasem. Tutaj mamy wyraźne rozstrzygnięcie o wyższości jednego z nich. Zwycięzcą jest Skopas, twórca przedstawionej *Bakchantki*. Oddajmy głos autorowi opisu: "Tak Demostenes, tworząc pomniki w dziedzinie wymowy, ukazywał niemal idee słów jako dostępne zmysłom, gdyż pomysły rodzące się z myśli i doświadczenia zaprawił czarami sztuki. I zaraz zauważycie, że przedstawionemu do kontemplacji posągowi nie tylko nie brakuje wewnątrz rodzącego się ruchu, lecz że on samodzielnie sobą włada, a nadto cechami wewnętrznymi zachowuje przy życiu swego rodziciela" (II). W tym opisie można by dostrzec drugi agon: wewnętrzny agon życia i śmierci, *bakchantki* i jej ofiary, to jest koźlecia. Postać kobiety ukazana jest w bakchicznym szale. Charakteryzuje ją dzikość. Twarz ujawnia przeżywane uczucia. *Bakchantka* wznosi okrzyk. Ofiarę jej stanowi martwe już koźle. Kobieta zdolna jest wyrazić swoje doznania, koźle natomiast jest tej możliwości pozbawione.

⁴⁴ T. S i n k o. *Literatura grecka*. T. 2. Cz. 2: *Literatura hellenistyczna (wiek I przed Chr.)*. Kraków 1948 s. 71.

O zwycięstwie *Bakchantki* (życia) przesądza fakt, że szał jest dziełem Dionizosa. Nie może więc ponieść klęski nic, co pochodzi od bóstwa.

Opis III daje zestawienie Praksytelesa, autora *Erosa*, z Dedalem, mitycznym artystą rzeźbiarzem, twórcą "chóru" zdolnego do ruchu po płaszczyźnie. *Eros* jest chłopcem ze skrzydełkami i łukiem. Objawia zdolność poruszania się w przestworzach i swą postawą przekonuje widza, że istotnie taką możliwość posiada. Wykonany jest w brązie, ale zdradza oznaki myślenia. Kallistratos mówi: "Ale tutaj Praksyteles wszczepił figurze niemalże myślenie i sprawił, że zdolna jest przecinać skrzydłami powietrze" (III 5). W ten sposób autor sam przyznaje zwycięstwo Praksytelesowi, a tym samym i jego rzeźbie.

Zaskakująca rywalizacja występuje w następnej, IV ekfrazie. Kallistratos przedstawia posąg Hindusa, opisuje jego wygląd oraz fizyczną niemoc, spowodowaną przez nadużycie wina. W bogatym obrazie rywalizują z sobą jedynie barwy, a właściwie odcienie: "Miał bujne, faliste, rozpuszczone loki. Nie lśniły czystą czernią, lecz krańcami rywalizowały z pianką małża tyryjskiego" (IV 1).

O wiele wyraźniej i pełniej, a przede wszystkim bardziej interesująco niż w IV ekfrazie, przedstawia się agon i *synkryzis* w opisie V. Tutaj zestawiona jest postać Narcyza, wykonana w marmurze ze źródlanym jego odbiciem. Narcyz jawi się jako młodzieniec niepospolitej urody. Złote loki spływają mu na barki. Oczy wyrażają tęsknotę. Ubrany jest w przezroczysty peplos, spięty na prawym ramieniu. W ręku trzyma syringę. Stoi i przegląda się w wodzie niczym w zwierciadle, a jego źródlane odbicie tak wiernie go naśladowuje, że staje się nim samym. Woda zmiękcza twardość marmuru, i choć sam kamień zamienia się w chłopca, to jednak jego wizerunek w wodzie jest doskonalszy, lepiej ujawnia miękkość i życie. Sam *Narcyz* zakochuje się w tym nietrwałym wyobrażeniu samego siebie, w obrazie, który sprawia wrażenie rzeczywistego bytu. Zakochuje się i ginie. W kunszcie wyrażania idei piękna zwycięża zatem nie *Narcyz*, lecz jego wodna podobizna.

W ekfrazie VI przedstawiony jest *Kairos*, młodzieniec z pierwszym zarostem na twarzy. *Kairos* stoi na kuli. Ma skrzydełka u stóp. Bujne włosy wyrastają mu jedynie z przodu głowy, z tyłu zaś jest ich pozbawiony. *Kairos* wykonany jest z brązu. Brąz jednak, choć z natury twardy, poddaje się woli kunsztu i staje się miękki. Choć nie ma możliwości zmieniania koloru, rumieni się. Niewrażliwy na doznania, a jednak je okazuje. Stoi w bezruchu, lecz ma zdolność poruszania się. Jest tu, jak widzimy, walka natchnionego kunsztu z naturą brązu. W tym opisie znajduje się także drugi agon: agon dwóch metod interpretowania wytworów kunsztu artystycznego. Kallistratos opisuje posąg *Kairosa*, jak wszystkie inne, według metody mistycznej. W drugiej jednak części ekfrazy daje próbę opisu alegorycznego. Metoda mistyczna polega na ukazaniu rzeźby jako dzieła natchnionego, a nawet wypełnionego przez bóstwo. Wyraża pogląd, że wytwór kunsztu rzeźbiarskiego nie powstaje jedynie dzięki ludzkim rękóm i talentom artysty. Potrzebne jest inspirujące natchnienie bóstwa. Bez tego natchnienia posąg jest tylko zwykłym

przedmiotem. Druga metoda, alegoryczna, realizuje się poprzez podawanie przenośnego sensu całego dzieła sztuki i jego poszczególnych elementów. Kallistratos dając próbę tej metody, tak interpretuje posąg Kairosa: "Skrzydełka przy stopach oznaczają chyżość, bo on, powożąc porami roku, mknie, by okrążyć rozległy wiek; a młodzieńcza uroda – że wszystko, co w porę poczęte, jest stosowne; że "właściwy moment", Kairos, jest jedynym twórcą piękna; że cokolwiek przekwitło, nie należy już do dziedziny Kairosa; włosy na czole – że gdy Kairos zbliża się, łatwo go chwycić, lecz gdy przejdzie obok, ta najlepsza chwila na czyn odchodzi wraz z nim" (VI 4). Sam autor opowiada się za wyższością metody mistycznej, wybierając ją dla wszystkich ekfraz.

W opisie VII nie ma na pozór żadnego zestawienia, ale tylko na pozór, ponieważ przy głębszej analizie i porównaniu z pozostałymi ekfrazami dostrzeżemy w nim rzecz bardzo charakterystyczną. Zwykle podziw nad przedstawianymi dziełami sztuki wyraża sam narrator. W tym opisie zastępuje go w pewnym sensie przyroda. Zachwyt bowiem dla natchnionego piękna wyrażają ptaki, oniemiałe pod wpływem pieśni, górskie i morskie zwierzęta, koń, byk i lwy, ujarzmione tonami cudownej muzyki. Nawet rzeki płyną w zachwycie do tych śpiewów, także wszelka roślinność skłania się w tę stronę, z której dochodzą dźwięki liry. Przyroda ulega ekstazie w wyższym stopniu niż autor. Ona zamilkła zauroczona, narrator zaś, chociaż często podkreśla swoje "oniemienie" na widok jakiegoś dzieła (II 3; VI 3), zwykle potrafi znaleźć słowa wyrażenia zachwytu.

W ekfrazie VIII Praksyteles zestawiony jest z Dedalem. Podobnie jak w opisie III, sukces odnosi Praksyteles, ponieważ tworzy postaci całkiem żywe. Dedal zaś tworzył dzieła zdolne jedynie do ruchu. Poza tym Kallistratos osobiście ogląda wytwór sztuki Praksytelesa, a rzeźb Dedala nie mógł widzieć. "Dedal" – czytamy w ekfrazie – "potrafił konstruować, jeżeli można wierzyć w kreteńskie cudy, dzieła zdolne do ruchu" (VIII 1). Podaje zatem w wątpliwość istnienie owych niezwykłych uzdolnień Dedala w kunszcie rzeźbiarskim. Praksyteles jest w tym wypadku autorem posągu Dionizosa, wykonanego w brązie. Brąz żyje, staje się miękki, przemienia się w bluszcz, wieńczący głowę Dionizosa. Naśladuje skórę jelonka, a nawet pod wpływem kunsztu zdolny jest wyrazić stany duszy, takie jak rozkosz i boskie, bakchiczne oszołomienie. Potrafi także naśladować uśmiech. Kunszt sprawił, że brąz staje się prawdziwym Dionizosem.

Kunszt odnosi zwycięstwo nad naturą materii także w ekfrazie IX. Kallistratos przedstawia tu posąg Memnona. *Memnon* wykonany jest w kamieniu. Dzięki kunsztowi swego wykonawcy posiadał zdolność mowy. *Memnon*, dzieło Etiopczyków zestawiony jest ponownie z rzeźbami Dedala i chociaż ten potrafił tworzyć dzieła obdarzone ruchem, to "nieosiągalne zaś było dla niego i zgoła nie do pokonania tworzyć dzieła głosem obdarzone. A tu właśnie ręce Etiopów znalazły drogę do tego, co było niedostępne, pokonały niemotę kamienia" (IX 3).

Pean, w kolejnym opisie, zestawiony jest z okrętem Argo, zbudowanym przez Atenę. Argo miała dzięki bogini zdolność przemawiania ludzkim głosem. W posąg Peana sam

Asklepios włożył swe moce. Z jednej strony mamy dzieło stworzone z pomocą bóstwa, z drugiej *Peana*, który sam stał się bogiem. W przyznaniu zwycięstwa oddajmy głos autorowi tekstu: "Ten kunszt nie tylko potrafi przejawiać charakter, ale tak się do boga upodobił, że staje się nim samym" (X 2).

W ekfrazie XI po raz kolejny rysuje się rywalizacja sztuki z naturą. Brąz, z którego wykonany jest posąg Młodości, poddaje się sztuce Praksytelesa. Kamień ten potrafi oddychać, chociaż w rzeczywistości nie jest to możliwe. Jest on delikatny i miękki. Naśladuje puszystość loków, oddaje gładkość i jędrność ciała. Zdolny jest nawet do wyrażania dumy, wdzięku i ruchu.

Bardzo ciekawie przedstawia się agon XII opisu. Ekfrazja ta, przedstawiająca *Centaury*, utrzymana jest w nieco humorystycznej tonacji. Podobnie ukazany jest centaur w epigramacie zamieszczonym w *Antologii Palatyńskiej*⁴⁵. W opisie Kallistratosa współzawodniczą dwie części jednego ciała. Od głowy do bioder to postać człowieka, druga połowa to czworonożny tors konia. Zwycięża część ludzka, ponieważ panuje nad resztą ciała. Dominacja tej części zaznaczona jest jej lokalizacją – umieszczona jest wyżej. Na twarzy jednak maluje się dzikość zwierzęcia. Te dwie natury: ludzka i zwierzęca, wzajemnie na siebie oddziałują. Człowiek ujarzmił drugą naturę, poskramia swoje zwierzęce instynkty. A jednak według opisu Kallistratosa ujawniają one swoje istnienie. Tak samo, jak wiemy z mitologii, swoją zwierzęcą naturę obnażyli Centaury na weselu u Lapitów.

Podobnie w jednym ciele *Medei* współzawodniczą dwa uczucia (zob. opis XIII). Przedstawione są dwa stany psychiczne posągu: gniew z pragnieniem zemsty oraz macierzyńska miłość. Miłość do potomstwa odwołuje do haniebnego czynu pozbawienia życia własnych dzieci. Jednak urażona duma kobiety bierze górę nad tą miłością. Gniew popędza naturę do działania. Mścicielka pokonuje matkę. A wynik tej wewnętrznej walki ujawnia nam ostatnie zdanie XIII ekfrazy: "Włos zaniedbany zmazę oznaczał, a podła szata urodzajem duszy się zgadzała" (XIII 4).

Inny rodzaj zestawień i rywalizacji przedstawia opis XIV. Jest to opis płaskorzeźby. Agon rozgrywa się tu na tle skalistych gór, między oszalałym Athamasem a uciekającą przed nim Ino z dzieckiem. Ten przejmujący grozą krajobraz górski zestawiony jest z obrazem spokojnego morza, gdzie toczy się idylla Amfitryty i nereid, pełna tanecznego powabu i uroku. Między jednym a drugim pejzażem rysuje się wyraźne napięcie. Ino ucieka przed Athamasem i szuka ocalenia w morzu. Trudno jest rozstrzygnąć o zwycięstwie którejś postaci. Wiemy bowiem z mitologii, że Ino ginie w falach morskich, a Athamas skazany jest na wygnanie. Według przekonania starożytnych Greków świat opływają wody Okeanosu. To przeświadczenie ujawnia się także w ostatniej ekfrazie

⁴⁵ A. P. XVI 115, 116.

Kallistratos, poświęconej Athamasowi i Ino. Centralną bowiem scenę tej płaskorzeźby opływa Okeanos. To umieszczenie Okeanosu jest takie samo jak na tarczy Achillesa⁴⁶.

We wszystkich ekfrazach Kallistratos zaznacza się wielki wpływ, jaki na ich autora wywarła epoka aleksandryjska. W bardzo osobliwy sposób spełnia się w dziele program poetyki hellenistycznej. Kallistratos zachowuje w swych opisach zasadę krótkości. Unika wyrazów nie poświadczonych tekstami autorów epoki klasycznej. Wykazuje erudycję. Jego ekfrazy są opisami posągów zdynamizowanych przez charakterystyczny sposób ich oglądania. Zbliżają się przez to do scenek rodzajowych, przypominających aleksandryjski mim. Jednocześnie dzięki rozmieszczeniu rzeźb na tle wspaniałej przyrody jego dzieło graniczy z teokrytyjską sielanką. W bardzo indywidualny sposób realizuje autor aleksandryjskie agony, w których zwycięstwo odnoszą postaci wypełnione bóstwem bądź te, które z mocy bóstwa zostały stworzone.

DIE REALISIERUNG DER PRÄMISSEN DER POETIK
DES ALEXANDRINISMUS
IN DEN *BESCHREIBUNGEN* DES KALLISTRATOS

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

In allen Ekphrasen des Kallistratos zeichnet sich der grosse Einfluss ab, den die alexandrinische Epoche auf den Autor ausübte. Auf sehr spezifische Weise erfüllt sich im Werk das Programm der hellenistischen Poetik. Kallistratos behält in seinen *Beschreibungen* das Prinzip der Kürze bei. Er vermeidet Ausdrücke, die nicht durch Texte von Autoren der klassischen Epoche bezeugt sind. Er zeigt Gelehrsamkeit. Seine Ekphrasen sind Beschreibungen von durch eine charakteristische Weise ihres Beschauens dynamisierten Bildsäulen. Dadurch nähern sie sich den Genrebühnen, die an die alexandrinische Posse erinnern. Gleichzeitig grenzt sein Werk Dank der Verteilung der Bildsäulen auf dem Hintergrund der wunderbaren Natur an die theokritische Idylle. Auf sehr individuelle Weise realisiert der Autor die alexandrinischen Agonen, in denen die von der Gottheit erfüllten Gestalten den Sieg erringen bzw. diejenigen, die aus deren Kraft geschaffen wurden.

⁴⁶ Zob. II. XVIII 600-601.