

SYLWESTER DWORACKI

OBRAZY W ROMANSIE GRECKIM I ICH FUNKCJA

W zachowanych romansach greckich można znaleźć co najmniej kilka opisów obrazów – dzieł malarzy, a w dwóch utworach obraz stanowi punkt wyjścia do fabuły danego romansu. W podobny sposób jak obraz malarza są prezentowane niektóre przedmioty, zwłaszcza wykonane przez artystę, a także widoki, te ostatnie ze świata przyrody albo będące wynikiem działania człowieka. Tematem artykułu czynię opisy wszystkich wymienionych rodzajów obrazów, ale najwięcej miejsca poświęcam tym, które prezentują dzieła malarzy. Interesują mnie jednak nie tylko opisy obrazów jako takich, ale także ich funkcja w strukturze danej powieści. Prezentacja z konieczności ma charakter skrótowy i nie rości sobie pretensji do wyczerpania tematu, a raczej będzie zwróceniem uwagi na problem, który w literaturze naukowej jest poruszany od dawna, ale zanim powstanie pełniejsze jego opracowanie, warto zajmować się kwestiami szczegółowymi. Gdy chodzi o obrazy malarzkie w romansie, najczęściej spotkać możemy odniesienia do obrazów, które znamy z prologów u Longosa i Achilleusa Tatiosa¹.

Prof. dr hab. SYLWESTER DWORACKI – kierownik Pracowni Prozy Greckiej w Instytucie Filologii Klasycznej UAM; adres do korespondencji: ul. Głogowska 223a, 60-111 Poznań; e-mail: dworacki@amu.edu.pl

¹ Na temat opisów, czyli ekfraz, obrazów malarskich, dzieł sztuki, krajobrazów, widoków w romansie greckim pisali m.in. (podaję w porządku chronologicznym):

– F. Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, [w:] *Bildbeschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von G. Boehm und H. Pfothauer, München 1995, s. 143-155. Artykuł ma charakter ogólny; z romansu greckiego wspomniany jest jedynie obraz, którym rozpoczyna swój utwór Achilleus Tatios.

– E. C. Harlan, *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tatius*, (Ph.D. Diss.), Columbia University 1965. Na pracę tę powołuje się – i tylko stąd jest mi znana – S. Bartsch.

Opisy, zwłaszcza dzieł sztuki i architektury znane są w literaturze greckiej od jej zarania. Klasycznym przykładem jest bardzo obszerny opis tarczy Achillesa w *Iliadzie* Homera (XVIII, 480-607) i równie obszerny opis tarczy Heraklesa u Hezjoda (*Tarcza*, 139-324)². Już w tych opisach poeta „widzi” więcej, takie odnosimy wrażenie, niż od strony technicznej mógł wydobyć wykonawca tarczy, nawet jeśli wykonawcą był sam bóg. To widzenie więcej, a przynajmniej dopowiadanie tego, czego oko nie widzi, jest cechą opisów również w wiekach późniejszych, między innymi w romansach.

– M. C. Mittelstadt, *Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting*, „Latomus”. *Revue d'études latines*, 26 (1967), s. 752-761. Autor zwraca uwagę na związki między literaturą a sztuką w malarstwie krajobrazowym i przyrównuje strukturę romansu Longosa do takiego obrazu. Omawia go szczegółowo, dzieli na 8 epizodów. Używa terminu „seria na oglądanym obrazie”.

– S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989. Praca powstała na podstawie rozprawy doktorskiej. Szczególnie ważne są dwa pierwsze rozdziały: 1. „Description and Interpretation in the Second Sophistic” (s. 3-39), 2. „Pictorial Description: Clues, Conventions, Girls, and Gardens” (s. 40-79). Pracę cechują wnikliwe, rozsądne i bystre obserwacje. Ze szczegółów, ale istotnych: u Heliodora autorka zwraca uwagę m.in. na animację opisów, nawet obiektów nieożywionych, podczas gdy Achilles Tatios nawet żywe istoty traktuje statycznie i opisuje jak prawdziwe obrazy (s. 45). Na s. 63 pisze, że porównanie Europy z obrazu, jej porwanie mogłoby sugerować, że chodzi o Leukippe, główną bohaterkę romansu, tymczasem na wzór porwania Europy z obrazu zostanie wprowadzona Kalligone, bohaterka drugorzędna.

– A. Billaut, *L'inspiration des Εκφράσεις d'œuvres d'art chez les romanciers grecs*, „Rhetorica”. *A Journal of the History of Rhetoric*, 8 (1990), No. 2 s. 153-160. Autor wymienia znane ekfrazy w romansach, podkreśla ich znaczenie, zwraca uwagę na ich związki z drugą sofistyką i retoryką. Szczegółowiej zajmuje się obrazami na początku romansu u Achilleusa Tatiosa i u Longosa, u Heliodora zwraca uwagę na podobieństwo między Andromedą i Charikleją.

– B. Zimmermann, *Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, „Poetica”. *Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 31 (1999), s. 61-79. Opracowanie ma charakter ogólny i przeglądowy. Przywołana jest tarcza Achillesa z *Iliady* i Heraklesa z Hezjoda, z romansopisarzy Achilles Tatios i Longos. Wspomniana jest druga sofistyka. Pojawia się też *Herakles* Lukiana i *Tabula Cebetis*.

– T. Witmarsh, *Written on the body: ekphrasis, perception and deception in Heliodorus' Aethiopica*, „Ramus” 31 (2002), No. 1-2, s. 111-125. Autor przywiązuje ogromną wagę do ekfraz w romansie Heliodora. Ciekawe uwagi na temat opisu pierścienia Charikleji (s. 112 nn.) – gra między rzeczywistością a sztuką; obraz jako geneza romansu Heliodora (s. 115); widok przedstawiony na początku romansu, który nagle przeradza się w dynamiczną akcję (s. 118); parada w Delfach i prezentacja Theagenesa i Charikleji (s. 120); fikcja i rzeczywistość w postaci dwóch węzów na sukni Charikleji (s. 121). Artykuł kończy zdanie, że w całym tekście romansu jest akcentowana siła ekfrazy.

W dalszym tekście artykułu, odwołując się do wymienionych autorów, odsyłam do tego przypisu.

² Osobliwym przykładem ekfrazy jest pochodząca z II wieku po Chr. tzw. *Tabula Cebetis*, będąca alegorią życia ludzkiego.

Mówiąc zatem o opisach w romansie, dotykamy dobrze zakorzonej tradycji literackiej tego, co pod wspólną nazwą w literaturze greckiej występuje jako ekfraz. Znanym przykładem ekfraz dotyczących dzieł malarzy jest utwór Filostrata Starszego *Obrazy*³, a opisem rzeźb z pewnego gimnazjonu w Konstantynopolu księga druga *Antologii Palatyńskiej*⁴.

Wróćmy do obrazów w romansie greckim. W artykule zamierzam pokazać, że opisy obrazów malarskich, którymi Longos i Achilleus Tatios rozpoczynają swoje romanse, mogły inspirować Heliodora do rozpoczęcia swojego romansu również opisem, ale nie obrazu, lecz pewnej przestrzeni, która opisana jawi się czytelnikowi na wzór opisu obrazu, a obraz ze statycznego opisu stopniowo przeradza się w akcję⁵. Z romansu Achilleusa Tatiosa chcę również przywołać opisy dwóch obrazów malarskich, nie mających wpływu na przebieg wydarzeń, oraz bardzo krótki opis obrazu malarskiego z dalszej części romansu Heliodora, mający istotne znaczenie dla przebiegu zdarzeń. Na koniec zaprezentuję opis sceny wyrzeźbionej na szlachetnym kamieniu, umieszczonym w pierścieniu należącym do głównej bohaterki Heliodora, jako przykład popisowej ekfrazy w romansie greckim.

Rozpaczynam od prologu romansu Longosa *Dafnis i Chloe*, stanowiącego wydzielony tekst, rodzaj słowa odautorskiego. Narrator, tak jakby sam autor, udał się na polowanie na wyspę Lesbos. Skąd przybył, tego nie zdradził. Gdy znalazł się w gaju Nimf (ἐν ἄλσει Νυμφῶν), trafił na obraz, opowiadający jakąś historię miłosną (εἶδον εἰκόνα γραφνῆν ἱστορίαν ἔρωτος). Narrator nie mówi o usytuowaniu obrazu ani o jego charakterze, ale można domyślać się, że był to obraz ścienny i związany z jakimś przybytkiem Nimf, może znajdował się w jego przedsionku. Te szczegóły jednak narrator pomi-

³ Dzieło ostatnio spopularyzowane w Polsce dzięki przekładowi: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004. Wstęp zawiera przejrzysty wykład na temat ekfrazy. Cenny jest w nim zbiór terminów związanych z ekfrazą i jej odbiorem. Obszerną i przedstawioną opisowo literaturę na temat Filostrata i zagadnień związanych z ekfrazą R. Popowski rozpoczyna od końca XV wieku i doprowadza do 2003 r. Ciekawym uzupełnieniem przekładu są ilustracje do poszczególnych obrazów, pochodzące z wydania tekstu z 1615 r. Wstęp i przekład R. Popowskiego są bardzo pomocne przy omawianiu obrazów w romansie greckim.

⁴ *Anthologia Graeca*, Buch I-VI, griechisch und deutsch, ed. H. Beckby, München 1957, s. 168-193. Księga druga zawiera opisy 80 statui, niektóre z nich mają charakter grupowy. Nadto wiele ekfraz znajduje się w pozostałych księgach, wyrażonych krótkim epigramem. Na przykład Korynna (ks. VI, 352) przywołuje obraz na grobie jakiejś Agatarchidy, wyglądającej jak żywa, a brak jej tylko głosu.

⁵ Por. Bartsch, op. cit., s. 45 oraz Witmarsh, op. cit., s. 18.

nał, tak jakby nie chciał zbytnio zajmować czytelnika sprawami drugorzędnymi. Powiedział jedynie, że piękny był sam gaj (τὸ ἄλσος πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον), nawodniony jedynym źródłem. Ale wszystko to było nieporównywalne z tym, co było na obrazie. Niewątpliwe piękno przyrody, chce powiedzieć, musi ustąpić przed pięknem obrazu: „Ponad wszystko jednak piękniejsze było owo malowanie, z wielką sztuką wyobrażające zmienne koleje miłości (ἡ γραφή τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττήν καὶ τύχην ἐρωτικήν)”. W tym momencie narrator przypomina sobie, że: „Rozgłos tego miejsca pociągał wielu obcych (πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἦεσαν)”. Jedni przyjeżdżali, aby się Nimfom pokłonić, inni – aby obejrzeć obraz (ἡ εἰκὼν). Wreszcie obraz: „A były tam wymalowane kobiety rodzące i owijające niemowlęta w pieluszki (γυναῖκες ἐπ’ αὐτῆς τίκτουςαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι), widziało się dzieci podrzucone wśród pasących się trzód i pasterzy, którzy je odnajdywali (παιδιά ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι), młode pary [raczej: młodą parę – S. D.] w miłosnym uścisku (νέοι συντιθέμενοι), pochód zbójców (ληστῶν καταδρομή), najazd nieprzyjacielski (πολεμίων ἐμβολή)”. Narrator widział więcej, bo następne zdanie rozpoczyna słowami: „[...] w podziwie patrzyłem na to i na wiele innych rzeczy, a wszystko miłosne (πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά)”⁶. Nie mówi dokładniej, co jeszcze widział, bo w trakcie oglądania zrodziła się w nim myśl opisanie obrazu (...ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ) i tym właśnie dzieli się z czytelnikiem, a tym samym usprawiedliwia z niewchodzenia w dalsze szczegóły. Zaprezentowany obraz rodzi pytanie: jak był on skomponowany? Z opisu wynika, że przedstawiał on serię następujących po sobie wydarzeń. Używając terminu współczesnego, można by przyrównać obraz do swego rodzaju komiksu⁷.

Sztuka starożytna radziła sobie z pokazywaniem na tym samym przedmiocie wielu scen, i to rozgrywanych w różnym czasie. Świadczą o tym m.in. zachowane fryzy w architekturze, wspomniany opis tarczy Achillesa w *Iliadzie* i tarczy Heraklesa u Hezjoda czy zbiorowe sceny malowane na naczyniach ceramicznych. Przykładem historii pisanej płaskorzeźbami biegnącymi spiralnie jest kolumna Trajana z dziejami wojen cesarza z Dakami. Całość składa się z 23 pól obrazowych; łącznie na tym fryzie pokazano 2500 postaci. Z malarstwa wazowego warto wspomnieć wazę z Neapolu, przed-

⁶ Polski przekład na podstawie: L o n g o s, *Dafnis i Chloe*. Przełożył i słowem wstępnym opatrzył J. Parandowski, Warszawa 1999, s. 16.

⁷ Z i m m e r m a n n, op. cit., s. 73.

stawiającą aktorów i chór w dramacie satyrowym⁸, krater z Monachium ze sceny jakiejś wersji *Medei* Eurypidesa z IV wieku przed Chr. oraz krater z Neapolu ze zbiorową sceną z tragedii *Persowie* nieznanego autora z IV wieku przed Chr.⁹

Możemy przyjąć, że złożonym obrazem był ten prezentowany na początku romansu Longosa i niedopowiedziany w słowach narratora. Sam obraz nie był jednak dla narratora wystarczająco czytelny. Mówi: „... i znalazłem takiego, co mi treść obrazu wyłożył (καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνοσ) i spisałem cztery księgi (τέτταρα βιβλίου ἐξεπονησάμην) – upominek [rodzaj dedykacji – przyp. S.D.] malowany dla Erosa, dla Nimfy i dla Pana, dla wszystkich zaś ludzi miły nabytek, który choremu będzie ulgą, smutnemu pociechą, znającemu miłość przypomnieniem, nieświadomemu pouczeniem”. To nie wszystko, bo narrator na krótko przechodzi w nutę pewnego uogólnienia, które – jak można sądzić – ma towarzyszyć czytelnikowi w trakcie lektury i po jej zakończeniu: „Albowiem nikt jeszcze nie uciekł ani nie ucieknie przed Erosem, jak długo piękność istnieje i jak długo oczy patrzą. Nam zaś niech bóg zdarzy opowiedzieć innym tę rzecz z trzeźwym umysłem (ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν)”. (W słowie γράφειν możemy widzieć analogie do obrazu określonego jako γραφή). Na tym kończy się prolog romansu. Nie będzie już powrotu do obrazu, a sam obraz zmieni się w żywe opowiadanie. Pojawią się w nim jednak znane z prologu Nimfy, którym główni bohaterowie oddają cześć, tym samym domyślamy się też obecności ich świątynki, w której w przyszłości pojawi się obraz. Ale to tylko refleksje czytelnika. Dodajmy jeszcze, że romans i bez prologu z obrazem jest w pełni zrozumiały i czytelny. Opis obrazu stanowi zatem wartość naddaną, rozgrywającą się na innej płaszczyźnie. Ma coś z prologu w dramacie greckim, z tych prologów, które nie są integralną częścią sztuki, ale które mają zachęcić do jej oglądania. Nasuwa się jeszcze porównanie do tego, co pod koniec prologu *Odludka* Menandra zostało nazwane τὰ κεφάλαια (w. 45), czyli główne punkty, których rozwinięciem będą τὰ καθ' ἕκαστα, inaczej szczegóły, rozwinięcie głównych punktów. Przybysz zobaczył w gaju na Lesbos jedynie τὰ κεφάλαια, a sam napisał τὰ καθ' ἕκαστα.

⁸ M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, s. 10, fig. 31-33; A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, IInd ed. rev. by T. B. L. Webster, Oxford 1970, Plate XII, Nr 85.

⁹ Oba obrazy w: Bieber, op. cit., s. 10-11 i 12.

U Achilleusa Tatiośa również obraz stanowi pretekst do „napisania” romansu. Tu jednak samo „wyprowadzenie” utworu z obrazu wygląda nieco inaczej. Narrator, podobnie jak u Longosa, rozpoczyna w pierwszej osobie. Na samym początku w kilku zdaniach informuje o położeniu Sydonu (pierwsze słowo romansu), miasta w Fenicji, jego związku z Tebami, opisuje port i jego otoczenie, by wreszcie powiedzieć, że tu właśnie dotarł szczęśliwie statkiem po przeżyciu strasznej burzy. W świątyni bogini Astarte (odpowiednik greckiej Afrodyty) złożył stosowną ofiarę za szczęśliwe ocalenie (σῶστροα ἔθυσον – I, 1, 2), stamtąd udał się na zwiedzanie miasta, a przy okazji oglądał dary wotywnie – należy rozumieć, że w innych świątyniach. W którymś momencie zobaczył obraz przedstawiający równoczesny widok na ziemię i na morze (I, 1, 2). Opis obrazu jest bardzo szczegółowy i profesjonalny. Z długiego opisu (I, 1, 2-13) przytoczę wybrane miejsca:

[...] ujrzałem obraz (γραφή) przedstawiający zarówno ląd, jak i morze (γῆς ἄμα καὶ θαλάσσης), morze Fenickie [= Śródziemne] i ziemię Sydońską. Na lądzie znajdowała się łąka i grupa dziewcząt (χορὸς παρθένων). Przez morze płynął byk, na którego grzbiecie siedziała piękna dziewczica (παρθένος). Oboje unosili się w kierunku Krety. Łąka pokryta była różnorodnymi kwiatami. Mieszały się wśród nich szeregi drzew i krzewów. Drzewa rosły tak blisko siebie, że ich listowia stykały się ze sobą [...] Artysta przedstawił nawet cień stworzony przez liście. Słońce przeciskało się łagodnie tu i tam na łąkę [...] Zagony kwiatów rosły rzędami w cieniu krzaków. Były to narcyzy, róże, mirty. Przez środek namalowanej łąki płynął strumyk [...] Ukazano także i ogrodnika trzymającego motyle. Pochylił się nad kanałem [...] Na końcu łąki, tam gdzie ląd wciskał się w morze, artysta umieścił dziewczęta. W ich zachowaniu radość mieszała się ze smutkiem. [...] Stały nad brzegiem morza, fale lekko obmywały im stopy. Wydawało się, że chcą biec za bykiem, lecz obawiają się wejść w wodę [...] Morze miało dwie barwy [...] Fale wzbierały i rozbijały się o skały na pęcherzyki piany. W środku morza ukazano byka [...] Dziewczyna siedziała na grzbiecie, nie okrakiem, lecz na boku, po prawej stronie, nogi miała złączone, róg zwierzęcia trzymała lewą ręką niczym woźnica ściskający lejce. Byk dał się kierować uciskom jej dłoni. Chiton, który okrywał piersi dziewczyny, kończył się na biodrach, dalszą część ciała zasłaniała suknia (χλαῖνα). Chiton był koloru białego, suknia purpurowego. Poprzez odzienie można było ujrzeć ciało (σῶμα) dziewczyny. Pępek miała głęboki (βαθὺς ὀμφαλός), brzuch (γαστήρ) naprężony, łono wąskie (λαπάρα στενή). [...] sutki łagodnie sterczały z piersi (μαζοὶ τῶν στέρνων ἡρέμα προκύπτοντες). Jej ręce były rozsunięte, jedna spoczywała na rogu, druga na zadzie byka. Wydęte fałdy płaszczu klebiły się ze wszystkich stron. W ten właśnie sposób artysta przedstawił wiatr (ἄνεμος). Europa siedziała na byku niczym na płynącym statku, korzystając z płaszczu

(πέπλος) jak z żagla (στῆλον). Wokół byka tańczyły delfiny, bawiły się małe erosy [...] Byka prowadził Eros [...] Zwracał się w kierunku Zeusa, uśmiechając się słodko, jakby dla zabawy, ponieważ to za jego sprawą tamten stał się bykiem¹⁰.

Tatios przedstawił obraz profesjonalnie. Łatwo można odtworzyć schemat prezentacji, poddany wymogom ekfrazy. Autor popisał się nią, ale nie była ona celem samym dla siebie. Niemniej wyrazista i dynamiczna prezentacja obrazu w zamierzeniu autora mogła być traktowana jako zachęta do lektury jego utworu. Miała również do odegrania ważną rolę w konstruowaniu początku romansu. Młodzieniec, który opisał obraz, w konkluzji nie mówi już o jego artyzmie, bo ten wydaje się dlań oczywisty, lecz o potędze Erosa, mającego władzę na niebie, lądzie i morzu (I, 2,1). Mówi niby do siebie, ale obok stoi inny młodzieniec i reaguje na usłyszane słowa. Gotów jest potwierdzić prawdziwość tych słów własnymi doświadczeniami z Erosem.

Narrator był jednak nie tylko znawcą malarstwa, ale też młodzieńcem, na którym tematyka obrazu wywarła ogromne wrażenie, a najbardziej widok Erosa, który prowadził byka. Głośno wypowiedziana uwaga o potędze Erosa na niebie, ziemi i morzu sprawiły, że nawiązał się dialog między nim a drugim młodzieńcem, który przyznaje, że na sobie samym doświadczył potęgi Erosa. Jeszcze moment, zajęcie wygodnego miejsca i drugi młodzieniec o imieniu, jak sam podaje, Klejtofont (I, 3,1) opowiada pierwszemu historię swojej miłości, a ten ją spisał i tak powstał romans o przygodach Leukippe i Klejtofonta. Opowieść, w pierwszej osobie (osobą tą jest Klejtofont), wypełnia całe osiem ksiąg utworu, niestety nie zachował się jego koniec, a byłoby ciekawe dowiedzieć się, jak autor pozamykał ramy, które otworzył pomysłowo na początku: narrator pierwszy wnet zamienia się w słuchacza, na plan pierwszy wysuwa się narrator drugi i jego opowieść o własnych perypetiach miłosnych wypełnia treść romansu.

Sytuacja wyjściowa romansu Tatiosa jest podobna do tej, którą znamy z Longosa: romans rozpoczyna się prezentacją obrazu – dzieła sztuki malarzkiej (przypuszczalnie w obu wypadkach są to obrazy ściennie). U Longosa jest ona wynikiem nie tylko zainteresowania się obrazem, ale także jego pełną treścią, niedającą się wyczytać z obrazu. Narrator dociera do osoby, która wiedziała, jaką w skrócie historię przedstawia obraz. Obraz był zatem jedynie skrótem miłosnej historii, rodzajem „albumu zdjęć”, rejestrujących ją w różnym czasie. Temat obrazu u Achilleusa Tatiosa nie jest skrótem ro-

¹⁰ Przekład: Achilles Tatios, *Opowieść o Leukippe i Klejtofoncie*. Z języka greckiego przetłumaczył, wstępem i komentarzem opatrzył R. K. Zawadzki, Częstochowa 2002.

mansu. Mit o porwaniu Europy znany był w literaturze greckiej od jej zarania, czyli już u Homera (*Iliada*, XIV, 321 n.), dobrze znany jest również w ikonografii greckiej¹¹. Achilleus Tatios bierze z tematu przedstawionego w formie obrazu jedynie motyw miłości, która nawet władcę Olimpu potrafi zamienić w byka, dającego prowadzić się posłusznie. Właściwy romans dopiero się rozpocznie i podobnie jak u Longosa będzie miał postać narracji, z tym że narratorem jest ów przypadkiem poznany młodzieniec. Można by puścić wodze fantazji i sugerować, że przychodził on tu często, szukał kogoś, komu mógłby opowiedzieć o swojej miłości, i wreszcie znalazł.

Obraz Europy na początku romansu Achilleusa Tatiosa nie jest dziełem przypadku. Akcja powieści rozpoczyna się w Fenicji i właśnie stąd niegdyś Zeus w postaci byka uprowadził na Kretę córkę Agenora. Widok uprowadzonej Europy jest zatem nie tylko symbolem miłości, ale także przypomnieniem rzeczywistości mitologicznej, związanej z krajem, w którym rozpoczyna się akcja romansu. Krótko mówiąc, nie jest dziełem przypadku, że przybysz trafia w Sydonie na obraz porwania Europy¹².

Tyle na temat obrazów – pretekstów do rozpoczęcia akcji obu romansów. Przechodzę do początkowej sceny romansu Heliodora *Opowieść etiopska o Theagenesie i Charikleii*. Heliodor rozpoczyna romans techniką *in medias res*, a nie jakimś tradycyjnym prologiem. Brak jest formalnego prologu, ale mamy początek romansu i z niego musimy odczytać jak najwięcej. Przy jednym z ujść Nilu rozpoczyna się słoneczny dzień. Na szczycie przybrzeżnej góry pojawia się grupa rabusiów. Przyszli, by szukać na brzegu łatwej zdobyczy. Na morzu niczego nie zobaczyli, natomiast na brzegu kołysał się statek towarowy bez śladu załogi. W pełni zaskoczył ich widok pobojuwiska na plaży po jakiejś niedawno rozegranej bitwie albo raczej bijatyce. Zbójcy patrzą no to wszystko jak widzowie w teatrze. Ogólny obraz jest prawie całkowicie nieruchomy, jedynie nieznacznie kołysze się statek i jeszcze dogorywają niektórzy z poległych. Każdy z nich zginął inaczej, a większość padła od strzał z łuku. W ten martwy krajobraz, w którym może jakieś bóstwo nagromadziło tak wiele na małej przestrzeni, postanowili wkroczyć chciwi łupów rozbójnicy. Zatrzymują się jednak przerażeni w pół drogi, bo na plaży dostrzegli siedzącą dziewczynę i u jej stóp nieruchomo leżącego młodzieńca. W tym momencie narrator zostawia zbójców i przenosi czytelnika do znaj-

¹¹ Zob. T. Polański, *Ancient Greek Orientalist Painters. The Literary Evidence*, Kraków 2002, s. 67-88 oraz tablice X-XVI.

¹² Na wzór opisu obrazu porwania Europy napisana jest również *Europa* Moschosa.

dującej się na dole pary. Padają pierwsze słowa wypowiedziane przez dwoje młodych, po nich dziewczyna wstaje i nieruchomy dotąd obraz nabiera życia. Dziewczyna wzięła w objęcia rannego, opatrywała go i równocześnie lamentowała. Dla znajdujących się jeszcze na górze był to znak, że mogą wreszcie ruszyć w dół. Ale zanim obraz przejdzie w prawdziwą akcję, następuje etap pośredni: dziewczyna zachowuje się jak w teatrze i lamentuje w stylu bohaterek niektórych tragedii. To jednak nie pomoże i wkrótce parę młodych ludzi spotka los niewolników, nieważne, że za sprawą kolejnej bandy. W przedstawionym w bardzo dużym skrócie początku romansu, zajmującym jego trzy początkowe rozdziały, najpierw można dopatrzeć się sceny rozgrywanej w teatrze, ale zanim „rozpocznie się przedstawienie”, to, co je poprzedza, bardzo przypomina obraz z planem dalszym i bliższym, z opisem szczegółów, ze zbliżeniem do postaci umieszczonych w centrum i jego opis z użyciem terminów stosowanych przy opisie rzeczywistych obrazów: εἶδος, θαῦμα, σκηνὴ – jako widok, ἐκπληξίς – emocjonalna reakcja na widok kogoś z elementów obrazu. A zatem: obraz – teatr – akcja. W taki sposób rozpoczął Heliodor – jak sądzę, świadomie – romans o przygodach Theagenesa i Charikleii.

Mamy również do czynienia u Heliodora z rzeczywistym obrazem. Chodzi o obraz Andromedy, uwolnionej przez Perseusza¹³. Pierwszy raz czytamy o nim w liście – wstążce, zostawionej przez matkę przy porzuconej córce (IV, 8). Matka pisze: „Otóż w czasie zbliżenia z mężem wzrok mój spoczął na obrazie Andromedy, całkowicie nagiej (Perseusz sprowadził ją dopiero co ze skały) i płód nieszczęśliwie do niej się upodobił. Postanowiłam sama uniknąć haniebnej śmierci, świadoma, że z powodu koloru twojej skóry zostanę oskarżona o cudzołóstwo i nikt mi nie uwierzy, jeśli opowiem, jaki to był zbieg okoliczności”¹⁴. Odczytanie listu matki uruchomiło ciąg wydarzeń, które zakończą się rozpoznaniem. Można powiedzieć, że na początku romansu Heliodora mamy również obraz – dzieło malarza, co zbliża nas do obrazów Longosa i Achilleusa Tatiosa wykorzystanych na początku ich romansów. Jest zatem u Heliodora obraz, od którego rozpoczyna się ciąg wydarzeń jego romansu, ale – i to jest też nowość Heliodora – obraz ten pojawia się ponownie w scenie rozpoznania: „Słudzy na rozkaz przynieśli obraz [czyli był to obraz ruchomy, tablicowy – przyp. S.D.] i gdy postawili obok

¹³ Opis takiego obrazu znamy z *Obrazów Filostrata Starszego*: 29 – Perseusz. Może ten właśnie obraz widział Heliodor.

¹⁴ Przekład: Heliodor, *Opowieść etiopska o Theagenesie i Charikleii*. Z języka greckiego przełożył, wstępem i przypisami opatrzył S. Dworacki, Poznań 2000.

Chariklej, wywołało to ogólne oklaski..., wszyscy z radością oglądali wyraźne podobieństwo” (X, 15). Podobieństwo musiało zatem dotyczyć nie tylko koloru skóry, ale także całej sylwetki. Córka poczęta przy białym obrazie jest zatem niby jak druga Andromeda, ale to już odrębny temat¹⁵. Nie znamy takiej gry z obrazem u Longosa i Tatiosa, choć nie możemy wykluczyć, że w jakiś sposób w niezachowanym zakończeniu również u Tatiosa pojawi się jeszcze obraz uprowadzenia Europy, pokazany na początku.

U Tatiosa mamy jeszcze dwa inne obrazy, przedstawiające Andromedę w chwili jej uwolnienia i Prometeusza uwalnianego przez Heraklesa (III, 7 i 8). Obrazy znajdowały się na ścianie w świątyni Zeusa w Pelusium w Egipcie. Obrazy oglądają i podziwiają dwaj młodzieńcy, jednym z nich jest główny bohater. Na obu obrazach uchwycony został moment uwolnienia. Andromeda jest jeszcze przywiązana do skały, z morza wychodzi potwór, ale z nieba schodzi już Perseusz, przygotowany do zadania bestii śmiertelnego ciosu. Pomijam szczegóły wnikliwego opisu postaci umieszczonych na obrazie oraz innych szczegółów. Na drugim obrazie, równie dramatycznym jak poprzedni, jeszcze orzeł wyszarpuje skazańcowi wątrobę, ale nadchodzi już Herakles i mierzy do ptaka z łuku. Oba obrazy to w sumie dwie wymowne ekfrazy, dane dla popisu, bez wpływu na dalszy bieg zdarzeń.

Heliodor także popisał się ekfrazą, można rzec, samą dla siebie, choć może niezupełnie, bo przedmiot, o którym mowa, odgrywał rolę w dalszym przebiegu wydarzeń. Opis dotyczy ametystu, osadzonego w pierścieniu (V, 13-14):

Był on równy wielkością oku dziewicy, a pięknnością górował znacznie nad iberyjskimi i brytyjskimi. Tamte mają kolor białoróżowego kwiatu i przypominają różę, która tylko co z pączka zaczęła dzielić się na płatki i po raz pierwszy zabarwiła się od promieni słońca. Ametyst etiopski promieniuje czystym i z głębi płynącym wiosennym pięknem. Gdy obracasz go w ręce, rzuca złoty promień, który jednak nie oślepia ostrością, a tylko jasno świeci. Ma on również większą moc, niż te z zachodu. Nie kłamie też swoją nazwą, lecz naprawdę chroni przed pijaństwem

¹⁵ Trzeba jednak pamiętać, że w otoczeniu zasadniczo nie powinno być białych ludzi, stąd wystarczył ten sam kolor skóry, by mówić o całkowitym podobieństwie, i może tylko to miał na uwadze autor romansu. Z kolei Persinna bała się, że będzie sądzona za zdradę z białym mężczyzną, czyli na dworze króla Etiopii byli także biali ludzie. Nikogo też nie dziwi widok pary białoskórych jeńców. Ciekawie na temat podobieństwa czy wręcz upodobnienia się Chariklej do Andromedy pisze M. Cieśluk w rozprawie doktorskiej pt. „Bohater i gra przeznaczenia w *Opowieści etiopskiej* Heliodora”, Poznań 2003, s. 51 nn. Praca dostępna w Bibliotece Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu. Autorka pokazuje drogę Chariklej od obrazu Andromedy do pokazania bohaterki romansu w finale, podobnej do postaci na obrazie. Praca ukaże się niebawem drukiem.

tego, kto go nosi, i dzięki niemu pozostaje trzeźwym na ucztach [ἀ-μέθυστος]. Taki jest ametyst z Indii i Etiopii. Ten zaś, który Nausiklesowi podał Kalasiris, był jeszcze piękniejszy. Był bowiem na nim wyryty obrazek przedstawiający rodzajową scenę (γραφῆ γὰρ ἔξεστο καὶ εἰς μίμημα ζώων ἐκεκοίλαντο). Wyglądał tak: Chłopiec pasł owce, stał na niewielkiej skale, by lepiej mógł widzieć, przepędzał stado na pastwiska grając na fujarce. Owce zdawały się go słuchać i zostały na pastwisku, posłuszne dźwiękom melodii. Można by powiedzieć, że owce miały złote runo¹⁶, ale nie była to zasługa sztuki, lecz naturalny kolor ametystu, który barwił im grzbiety. Były też na obrazku wesoło skaczące baranki. Jedne wbiegały na skałę, inne otaczały kręgiem pasterza i skałę przemieniały w pasterski teatr (ποιμενικὸν θέατρον); oświetlone promieniem ametystu jak słońcem, końcami kopytek skrobały skałę. Starsze i odważniejsze z nich, wydawało się, że chcą wyskoczyć poza krąg, lecz powstrzymywała je ręka artysty (τέχνη), który złotym obramowaniem, tak jak ogrodzeniem, zamknął owce i skałę. Skała była zresztą prawdziwa, a nie wyrzeźbiona (οὐχὶ μίμημα), bo artysta (τέχνητης) tak właśnie wykorzystał górną część kamienia. Pokazał więc naprawdę to, co chciał, bo uznał za zbyt cenne tworzyć kamień w kamieniu. Taki był to pierścień.

Opisany ametyst oprawiony w pierścieniu sam zasługiwałby na dłuższą uwagę. Zatrzymam się jedynie przy kilku sprawach. Z punktu technicznego mamy do czynienia z miniaturą, którą potrafi wykonać jedynie doskonały mistrz. Ale równie doskonały pisarz, wręcz poeta, potrafi zauważyć i opisać takie dzieło sztuki czy wręcz dostrzec nawet to, co może być intencją starożytnego jubilera, a nie do końca zrealizowane z uwagi na barierę techniczną, związaną z tworzeniem miniatury. Bardzo ważna jest również gra między tym, co naturalne, a tym, co tworzone ręką człowieka, co naśladowane, a co zostawione samej naturze w dziele sztuki rzeźbiarskiej. Natura i sztuka przenikają się tu wzajemnie, rywalizują, znajdują kompromis i uzupełniają.

KONKLUZJA

W romansie greckim opisy obrazów malarskich były przyjętym sposobem wzbogacania utworu od strony treści i konstrukcji. Służyły jako pretekst do rozpoczęcia akcji danej powieści, były również opisami tworzonymi dla opisu. Nieobce romansowi były też opisy dzieł sztuki, krajobrazów, a także

¹⁶ Złote runo miały także owce (μῆλα) Hesperosa i Atlasa, stąd zwali je złotymi jabłkami (μῆλα). Tak podaje Diodor Sycylijski (IV, 27, 1), tłumacząc, skąd się wzięły rzekome jabłka w micie o Atlasie.

widoków będących dziełem człowieka. Heliodor, korzystając z doświadczeń poprzedników, wprowadził nowe, niekonwencjonalne sposoby posługiwania się opisami do swej *Opowieści o Theagenesie i Chariklej*.

BIBLIOGRAFIA

- Achilleus Tattios: *Opowieść o Leukippe i Klejtofoncie*. Z języka greckiego przetłumaczył, wstępem i komentarzem opatrzył R. K. Zawadzki, Częstochowa: Wyd. Wyższej Szkoły Pedagogicznej 2002.
- Filostat Starszy: *Obrazy*. Przetłumaczył, wstępem i komentarzem opatrzył R. Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004.
- Heliodor: *Opowieść etiopska o Theagenesie i Chariklej*. Z języka greckiego przetłumaczył, wstępem i przypisami opatrzył S. Dworacki, Poznań: Wyd. UAM 2000.
- Longos: *Dafnis i Chloe*. Przetłumaczył i słowem wstępnym opatrzył J. Parandowski, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.
- Bartsch S.: *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press 1989.
- Bieber M.: *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton: Princeton University Press 1961.
- Billaut A.: L'inspiration des Ἐκφράσεις d'œuvres d'art chez les romanciers grecs, „Rhetorica”. *A Journal of the History of Rhetoric*, 8 (1990), No. 2, s. 153-160.
- Cieśluk M.: *Bohater i gra przeznaczenia w Opowieści etiopskiej Heliodora*, Poznań 2003. Niepublikowana rozprawa doktorska, dostępna w Bibliotece Uniwersyteckiej UAM.
- Graf F.: *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike, [w:] Bildbeschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von G. Boehm und H. Pfothenauer, München: Wilhelm Fink Verlag 1995, s. 143-155.
- Harlan E. C.: *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tatius*, Ph.D. Diss., Columbia University 1965.
- Mittelstadt M. C.: Longus: *Daphnis and Chloe* and Roman Narrative Painting, „Latomus”. *Revue d'études latines*, 26 (1967), s. 752-761.
- Pickard-Cambridge A.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, IInd ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford: Oxford University Press 1970.
- Polański T.: *Ancient Greek Orientalist Painters. The Literary Evidence*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2002
- Witmarsh T.: *Written on the body: ekphrasis, perception and deception in Heliodorus' Aethiopica*, „Ramus”. *Critical Studies in Greek and Roman Literature*, 31 (2002), no. 1-2, s. 111-125.
- Zimmermann B.: *Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, „Poetica”. *Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 31 (1999), s. 61-79.

THE PICTURES AND THEIR FUNCTIONS IN GREEK NOVEL

Summary

In Greek Novel as well as in the early periods of Greek literature are known descriptions of pictures made by painters or by other artists. This paper is concentrated mainly on the paintings that are the starting points Longus' *Daphnis and Chloe*, and Achilles Tatius' *The Adventures of Leucippe and Cleitophon*. A special attention is given to the beginning Heliodorus' *Aethiopica*, where though the opening scene is not a description of a painting, nevertheless it is presented like a painting. Also other paintings are discussed which occur in the above mentioned novels. In conclusion, a stress is put on the novelty of Heliodorus who introduces to Greek novel a new way of using description of paintings, and different objects, and also creates scenes similar to paintings.

Summarised by Sylwester Dworacki

Słowa kluczowe: romans grecki, obraz, obrazowanie.

Key words: Greek novel, picture, description of paintings.