

O ROMANTYCZNEJ IDEI KORESPONDENCJI SZTUK NA PODSTAWIE *TAŃCA* FRYDERYKA SCHILLERA

ALINA BIAŁA*

O północy, gdy ludzie już zasną,
A nam zaświeci księżyc
I migotanie gwiazd –
[...]
Na łąkach pod olchami
Szukamy sobie scen,
By krążyć, by śpiewać,
By tańczyć cichutki sen.

Johan Wolfgang Goethe
Piosenka elfów

WYMIARY KORESPONDENCJI SZTUK

Na określenie wzajemnych relacji różnych dziedzin sztuki istnieją trzy pojęcia: „integracja sztuk”, „korespondencja sztuk”, „synteza sztuk”¹. Terminy pierwszy i trzeci nie są notowane w *Słowniku terminów literackich*. Drugi zaś jest definiowany:

Korespondencja sztuk (ang. *correspondence of the arts*, fr. *correspondance des arts*) – związki i odpowiedniości między poszczególnymi dziedzinami sztuki ujmowane w różnych perspektywach.

* Alina Biała – dr hab., Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach.

¹ Pomijam terminy „ekfrazą”, „hypotypoza” i „przekład intersemiotyczny”, ponieważ opisywane nimi relacje sztuk są asymetryczne względem różnych dziedzin twórczości. Dotyczą powiązań, które nie dokonują się krzyżowo i holistycznie względem wszystkich sztuk, lecz opisują stosunki między jedną z nich (literaturą) a innymi (literatura – malarstwo, architektura, rzeźba, muzyka, taniec, fotografia), ujmując je z perspektywy wytworu powstałego z określonego tworzywa artystycznego (dzieło literackie – dzieło malarskie; dzieło literackie – dzieło architektoniczne; dzieło literackie – dzieło rzeźbiarskie; dzieło literackie – dzieło muzyczne; dzieło literackie – dzieło taneczne; dzieło literackie – dzieło fotograficzne [ekfrazą], dzieło literackie – dzieło malarskie [hypotypozą]) bądź tworzywa artystycznego będącego nośnikiem znaczeń i sensów (język naturalny – barwna plama; język naturalny – budulec architektoniczny; język naturalny – marmur, język naturalny – dźwięk; język naturalny – ruch lub odwrotnie, tzn. barwna plama – język naturalny itd. [przekład intersemiotyczny]).

Ideę korespondencji sztuk rozwinęli szeroko romantycy (a potem – symboliści), pojawiła się ona jednak po raz pierwszy w antyku (*ut pictura poesis*). Wspólnota sztuk wyraża się nie tylko w analogicznych inspiracjach, ale także w tym, iż wrażenia uzyskiwane w obcowaniu z jedną sztuką mogą być niejako tłumaczone na wrażenia rodzące się w kontakcie z inną [...]. W badaniach nad korespondencją sztuk podejmuje się zwykle takie podstawowe problemy, jak: a) współwystępowanie elementów różnych sztuk w jednym dziele (np. tekstu poetyckiego w pieśni), b) przekładalność utworów należących do danej dziedziny sztuki na język innej sztuki (np. próby oddania dzieł plastycznych w poezji <ekfraz>, literackich – w muzyce programowej), c) wzajemne oddziaływanie poszczególnych dziedzin sztuki na siebie.²

Wymienione w zakończeniu definicji problemy badawcze rozumiem jako **wymiary zjawiska korespondencji sztuk**. Pierwszy z nich wiąże się ze „współwystępowaniem elementów różnych sztuk w jednym dziele” [I]. Ten typ relacji między poszczególnymi dziedzinami twórczości obejmuje:

1. wytwory określonej sztuki powstałe z zespolenia co najmniej dwu utworów, które, traktowane suwerennie, są zaliczane do dziedzin twórczości innych niż ta, którą współtworzą. Przykładem może być katedra gotycka, czyli dzieło architektury o bryle syntetyzującej rzeźbę i malarstwo;

2. zjawiska kultury (a) i elementy tradycji (b) uformowane z dzieł należących do różnych sztuk. Egzemplifikują je:

a) starogreckie widowisko spajające teatr (grę aktora), literaturę (pieśń, dramat), taniec (ekspresywne gesty i kroki chórzystów), muzykę (ruch i słowo przy wtórze aulosu), architekturę (budowana scenografia), malarstwo (plastyczne dekoracje);

b) nabożeństwo³ łączące dzieła architektury (świątynia), malarstwa (obrazy, freski, witraże), rzeźby (posągi, płaskorzeźby), muzyki (wokalnej, instrumentalnej, wokalo-instrumentalnej), tańca (gesty kapłana), teatru (gesty kapłana)⁴, słowa (mówionego, śpiewanego, czytanego [literackiego, jeśli wiąże się ze świętą Księgą]).

Procesy artystyczne i kulturowe składające się na „współwystępowanie elementów różnych sztuk w jednym dziele” można określić mianem **syntezy**, gdyż polegają na „łączeniu wielu różnych elementów w jedną całość”⁵.

Zatem synteza sztuk to pojęcie określające jedną z możliwych odmian korespondencji, obejmujące tylko część wszystkich możliwych relacji między sztukami. Każdy przejaw syntezy sztuk jest jednocześnie wyrazem ich korespondencji, ale nie każde zjawisko korespondencji różnych pod względem tworzywa dzieł artystycznych jest wyrazem syntezy.

² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 240.

³ O obrzędach kultowych i kościelnych jako połączeniu sztuk: W. Tatarkiewicz, *Integracja sztuk* [w:] *tenże, Parerga*, Warszawa 1978, s. 102.

⁴ O taneczności i widowiskowości gestów kapłana: S. Witwicki, *O naturze tańca* [w:] A. Nowicki, *Witwicki*, Warszawa 1982, s. 257.

⁵ *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005, s. 807.

Drugi wymiar zjawiska określanego terminem „korespondencja sztuk” obejmuje „przekładalność utworów należących do danej dziedziny sztuki na język innej sztuki” [III]. Odnosi się on do wzajemnych inspiracji twórców artystycznych ukształtowanych w różnych tworzywach. Współtworzą go:

1. literackie opisy (ekfrazy, hypotypozy) i pretekstowe nawiązania utworów pisarzy powstałe pod wpływem dzieł: malarstwa, architektury, rzeźby, tańca, muzyki, teatru, fotografii, filmu. Szczególne miejsce wśród tej kategorii zajmują teksty literackie opisujące konkretne dzieło sztuki niewerbalnej (bądź też wyrażające ogólne refleksje z nią związane), które zostało uformowane w nawiązaniu do literatury⁶.

2. dzieła sztuk niewerbalnych (obrazy malarskie, budowle⁷, rzeźby, tańce⁸, utwory muzyczne, ekranizacje, przedstawienia teatralne) ukształtowane na kanwie tekstu literackiego bądź w nawiązaniu do niego lub ukształtowanej w związku z nim tradycji literackiej.

Ten typ wzajemnych relacji poszczególnych dziedzin twórczości przejawia się w transpozycji znaków języka na znaki innych sztuk, czyli w p r z e k ł a d z i e i n t e r s e m i o t y c z n y m.

Pierwszy [I] i drugi [II] wymiar korespondencji wiążą się z relacjami zachodzącymi wewnątrz sztuk, ich łączeniem (synteza) i transponowaniem (przekład intersemiotyczny). Obydwa te procesy można określić wspólnym mianem: i n t e g r a c j a s z t u k, oznaczającym organiczne zespolenie się różnych dziedzin twórczości zarówno w warstwie tworzywa, jak i treści.

Oprócz nich istnieje typ artystycznych powinowactw dokonujący się niejako na zewnątrz sztuk, wynikający nie z integracji tworzących je dzieł, ale z „oddziaływania poszczególnych dziedzin sztuki na siebie” [III]. Przejawia się on:

1. we wzajemnych inspiracjach różnych odmian twórczości w zakresie idei, stylu i środków wyrazu. Ilustracją zjawiska mogą być malarskie, literackie czy muzyczne dzieła impresjonistyczne o treści niezawisłej względem siebie i ujętej przy pomocy podobnych środków wyrazu przetransponowanych z obszaru malarstwa;

2. w podobieństwie ideowym i formalnym dzieł rozmaitych sztuk, wynikającym z faktu, że wrażliwość ich twórców kształtowała się w tożsamej przestrzeni

⁶ Przykładem mogą być: 1. opis tympanonu ukazany w *Imieniu róży* U. Eco (tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1999, s. 49–51), ukazujący fragment (fikcyjnego) dzieła architektury zainspirowanego *Biblią*; 2. refleksje na temat związków literatury i architektury zawarte w powieści W. Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu* (tłum. H. Szumańska-Gross, brak miejsca wydania, 2005, s. 185–187), w których autor docieka podobieństw między tworzywami obydwu sztuk czy też ukazuje ich powiązania w trakcie wielowiekowego rozwoju.

⁷ Na przykład obiekty o charakterze labiryntowym jako nawiązanie do mitu o Minotaurze.

⁸ Na przykład starogrecki taniec labiryntowy wykonywany przez chłopców i dziewczęta trzymających się za ręce i podążających na przemian w lewo (ku śmierci) i w prawo (ku życiu), stanowiący nawiązanie do mitu o Tezeuszu: jego wędrówki korytarzami labiryntu w celu dotarcia do mieszkającego w nim Minotaura i zglądzenia go.

kulturowej. Ten aspekt korespondencji dokumentuje wspólnota stylistyczna sztuki średniowiecza: gotyckość architektury, rzeźby, malarstwa, literatury tego okresu. Przykładem może być również idea szklanych domów wyrażona w niezależnych dziełach: literackim (*Przedwiośnie* S. Żeromskiego) oraz architektonicznym (budowle według projektów Waltera Gropiusa);

3. w myśli estetycznej na temat istoty i podobieństw rozmaitych dziedzin twórczości, uchwytnej w refleksji artystów należących do tej samej epoki czy też tworzących ten sam kierunek artystyczny⁹. Egzemplifikacją mogą być poglądy estetyczne romantyków czy symbolistów.

Sądzę, że do wymienionych tu za *Słownikiem terminów literackich* wymiarów „korespondencji sztuk” można zaliczyć jeszcze jeden: podobieństwo w zakresie motywów i tematów, a także przekąźnika poszczególnych sztuk [IV]. Obejmuje on zagadnienia związane:

1. z pojawieniem się tych samych motywów kultury i wątków fabularnych w różnoartystycznych dziełach powstałych zarówno bez wzajemnej inspiracji, jak i bez zapośredniczeń duchowością epoki. Przykładem może być wiersz *Chwila* Leopolda Staffa oraz obraz Salvadora Dali *Miękkie zegary*. Dzieła te powstały niezależnie od siebie, nie łączy ich także żaden nurt artystyczny ani wspólna obydwu twórcom wrażliwość epoki, a mimo to są spojone motywem czasu i przemijania;

2. z występowaniem tych samych nośników (mediów) sztuk w różnych jej odmianach bądź z refleksją na temat źródeł sztuki i powiązań tworzących ją dyscyplin. Może to dotyczyć, na przykład, ogólnych rozważań na temat powinowactw między dziełami malarstwa, literatury, fotografii, filmu, (także innych sztuk), które wynikają z ich obrazowego charakteru czy też z faktu przynależności do ikonosfery¹⁰. Może też wiązać się z ogólnymi dociekaniem na temat wspólnych źródeł sztuki.

Wymienione zjawiska znacznie rozszerzają pojęcie „korespondencja sztuk”. W odróżnieniu od współtworzących ten termin fenomenów typu „I”

⁹ Praktyczna integracja sztuk (termin W. Tatarkiewicza [*Integracja sztuk*, dz. cyt., s. 101]), czyli korespondencja sztuk w praktyce dokonała się w antyku, a jej podstawę stanowił teatr starogrecki. Z kolei teoretyczna integracja sztuk, czyli korespondencja sztuk w teorii pojawiła się w romantyzmie. Jak zauważa I. Woronow (*Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 21) refleksja ta mogła się rozwinąć dopiero w XIX w. z dwu powodów. Po pierwsze, do XVIII w. nie istniało pojęcie „sztuki piękne” (wyodrębnił je Charles Batteux w książce *Les Beaux-Arts réduits a un meme principe* z 1747), a tym samym nie było „nadrzędnej kategorii estetycznej, która łączyłaby wszystkie sztuki” (s. 21). Po drugie zaś, ze względu na akcentowanie przez romantyków rangi artysty „powstały szczególnie dogodnie warunki do mówienia o sztuce w ogóle i do zestawiania wszystkich dyscyplin artystycznych” (s. 21). Do czasów romantyzmu – zauważa I. Woronow – „najczęściej porównywano określone pary sztuk, jak na przykład, malarstwo i poezję, malarstwo i rzeźbę, poezję i muzykę” (s. 21).

¹⁰ A. Biała, *Malarskość literatury* [w:] *Teksty literackie w przestrzeni kultury i komunikacji językowej. Tradycja i współczesność*, pod red. Z. Ożóg-Winiarskiej, Kielce 2013, s. 15–17.

i „II” (obejmujących relacje między dziełami) oraz „III” (odnoszącego się do związków dokonujących się na zewnątrz dzieł różnych dziedzin sztuki, wynikających z ich trwania w synchronii), wymiar „IV” dotyczy sztuki w ogólności. Obejmuje zagadnienia dotyczące twórczości jako sposobu wyrażania odwiecznych doświadczeń egzystencjalnych, a także powiązań między różnymi formami i tworzywami artystycznymi. Dotyczy „c h o r e i”: ekspresji s ł o w n e j, d ź w i ę k o w e j i r u c h o w e j jawiącej się w postrzeżeniu o b r a z o w y m. Dotyczy kodu genetycznego sztuki.

TANIEC F. SCHILLERA W KONTEKŚCIE ROMANTYCZNEGO MALARSTWA

Taniec Fryderyka Schillera to wyraz korespondencji sztuk realizującej się w materii poetyckiej w kilku wymiarach. Odnoszą się one do: przekładu intersemiotycznego (ekfrazy wyimaginowanego tańca), [II 1]; oddziaływania poszczególnych sztuk na siebie (pokrewieństwo obrazu literackiego z dziełami romantycznego malarstwa), [III 2]; myśli estetycznej na temat istoty i podobieństw różnych dziedzin twórczości (odzwierciedlenie romantycznej idei korespondencji sztuk) [III 3]; możliwości ujęcia wiersza w kontekście dyskursu o sztukach [IV 2].

Spójrz, jak posuwistym krokiem pary niczym morskie fale
Wirują, stopa skrzydlata ziemi nie tknie.
Czy widzę cienie ulotne, z ciężaru ciała uwolnione?
Czy w świetle księżycy elfy obejmą tany świetne?
Jak kołysany Zefirem lekki się dym w górę wznosi,
Jak na srebrzystych wodach czółno lekko przemyka,
Tak stopa świadoma taktu płynie na falach melodii,
I dźwięczny ton strun eteryczne ciało unosi.
Nagle, jakby chcąc przerwać zwarty łańcuch tańca,
Odważna para pojawia się w tancerzy szeregach,
Otwiera się przed nią droga i zaraz zamyka,
Jakby magiczna dłoń nakreśliła ich szlak.
Patrz, teraz zniknęli z oczu, w dzikim tumulcie,
Burzy się delikatny dom ruchomego świata.
Nie, tam powstaje na powrót radośnie, rozplatał się węzeł
I w zmienionym powabie tworzy się nowy porządek.
Wciąż się rozpada wiecznie kręcący się twór,
A jakieś tajemne prawo kieruje zmianami tej gry.
Powiedz, jak to się dzieje, że wciąż nowe się tworzą figury;
A jednak spokój panuje wśród tej ruchomej postaci?
Każdy jest wolnym swojego serca panem,
Lecz jak w tym biegu jedyną znajduje drogę?
Chcesz wiedzieć? To harmonii przemożna bogini,
Która w taniec zamienia, w porządek, dziki skok,

Niczym Nemezis, co rytmu złote wędzidła
 Trzyma i rozkosz nadmierną i rozjuszoną koi.
 Czy nadaremno ci dźwięczą melodie wszechświata?
 Nie porywa cię nurt, ten jakże podniosły ton?
 Ten jakże zwodniczy takt, co kusi wszelkie istoty?
 Czy nie jest to taniec, który przez wieczne przestrzenie
 Słońca świetliste porusza na ich orbitach splątanych?
 Po to, byś w grze i w działaniu dostrzegł właściwą miarę.¹¹

Apostrofa rozpoczynająca wiersz inicjuje uobecniający się przed oczami czytelnika obraz tańca wykonywanego na łonie natury. W tle ledwie zasygnalizowanej scenerii literackiego nokturnu (*w świetle księżycy*) płasają tancerze, jawiący się niczym mgła poruszana przez wiatr (*kołysany Zefirem lekki dym w górę się wznosi*).



Johan August Malmström, *Taniec elfów*, 1866, Nationalmuseum, Sztokholm

Wiersz F. Schillera łączy z obrazem szwedzkiego malarza J. Malmströma motyw tańca oraz sposób jego obrazowania. W obydwu utworach tancerze zostali upostaciowani z materii mgieł spowitych światłem księżycy. Punkty styeczne obydwu dzieł nie wynikają tu z bezpośredniej inspiracji jednego tekstu kultury innym, ale ze wspólnej wrażliwości twórców, ukształtowanej pod wpływem romantycznej idei.

Przeświadczenie o szczególnym znaczeniu świata natury miało istotne znaczenie dla myśli I połowy XIX wieku. Romantycy, utożsamiający pierwiastek materialny z duchowym, byli wyrazicielami panteizmu znoszącego cechy oso-

¹¹ F. Schiller, *Taniec*, tłum. K. Lipiński [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. I, *Poezje, proza, pisma estetyczne, pisma historyczne, listy do Goethego*, wybór, wstęp i oprac. S. H. Kaszyński, Poznań 2006, s. 37.

bowe Boga i łączącego Jego Istotę z Naturą. Dzięki temu Natura zyskała wymiar osobliwy. Stała się przejawem Absolutu. Takie właśnie wyobrażenie o świecie przyrody uczyniono przesłanką sztuki romantyzmu. Niemiecki malarz romantyczny Philip Otto Runge tak pisał do brata Daniela w liście z 9 marca 1802 roku:

[...] sztuka jest najpiękniejszym dążeniem, jeśli wychodzi od tego, co przynależy do wszystkich i jeśli stanowi z tym jedność. Chcę tu jeszcze raz zestawić wymagania, jakie musi spełniać dzieło sztuki, tak jak one po sobie następują nie tylko pod względem ważności, ale i kolejności, w jakiej powinny być spełnione:

1. nasze przeczucie Boga,
2. odczucie nas samych w związku z całością,
a stąd:
3. religia i sztuka; to znaczy wyrażenie naszych najwznioślejszych odczuć w słowach, dźwiękach lub obrazach [...].¹²

Naturocentrycznie zorientowane malarstwo romantyczne (także poezja) szczególną estymą darzyło pejzaże. Przyroda była ukazywana zarówno w wymiarze realnym, jak i mistycznym. Alina Kowalczykowa pisze na ten temat:

W wiernym odtworzeniu kształtów natury [...] ma objawiać się jej wewnętrzna, duchowa istota. Nie był to odwrót od realności ani też postulat zastępowania świata istniejącego jakąś formą symboliczno-mistyczną. Mistyczną istotę rzeczy należało wykrzyć i przedstawić w pejzażu rzeczowym. [...] artysta nie mógł być tylko wiernym odtwarzaczem kształtów, musiał przeniknąć istotę świata. I zawrzeć ją w sztuce.¹³

Tak nakreślony cel twórczy doprowadził do zespolenia czysto plastycznego wymiaru malarskich i poetyckich pejzaży z myślą kontemplacyjną, co pozwoliło zbliżyć „sztuki siostrzane” do filozofii. Przyroda przestała w nich pełnić funkcję dekoratywną, stała się sama w sobie wartością zdolną wyrażać treści filozoficzne. Artysta zaś nabrał rangi myśliciela odkrywającego w Naturze najgłębszą istotę świata. Samuel Taylor Coleridge tak ujmował jego powinność:

[...] uporządkować [...] obrazy [Natury – A.B.], scalić i dostosować do granic umysłu ludzkiego, [...] uczynić zewnętrzne wewnętrznym, wewnętrzne zewnętrznym, uczynić naturę myślą, a myśl naturą – oto tajemnica geniuszu w Sztukach Pięknych.¹⁴

W panteistycznych pejzażach Natury pędzla Caspera Dawida Friedricha ujawnia się bogactwo związanej z nimi myśli romantycznej. Akcentują one potęgę sił przyrody (np. C. D. Friedrich, *Przejście między skałami w Utterwalder Grund*), zwłaszcza w kontekście znikomości ludzkiego bytu (np. C. D. Friedrich, *Ocean*

¹² P. O. Runge, *Do Daniela* [w:] *Historia doktryn artystycznych*, red. J. Białostocki, cz. II, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzącka, PWN 1974, s. 333.

¹³ A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 41–42.

¹⁴ S. T. Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, tłum. J. Kamionkowa [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 83–84.

Lodowaty) oraz nietrwałości dzieł człowieka (C. D. Friedrich, *Ruiny w Eldenie*), a także jej wymiar metafizyczny (np. C. D. Friedrich, *Mnich nad morzem*) oraz historiozoficzny (np. C. D. Friedrich, *Wejście na cmentarz*).

W porównaniu z obrazami C. D. Friedricha, *Taniec elfów* J. Malmströma włącza w wizję Natury elementy fantastyczne, jednocześnie zespalając je z refleksją o sztuce tańca. Oto bowiem na oczach spektatora smugi miesięcznej poświaty, odbiwszy się w rzecznej tafli, powracają ku źródłu światła, niesione płynną linią mgieł przypominających taneczny korowód. Księżyc symbolizuje tu treści metafizyczne¹⁵. Rozświetlając drugi plan dzieła, jest znakiem Absolutu, zaś jego poświata zanikająca ku dolnej krawędzi obrazu wyraża połączenie duchowego i materialnego aspektu rzeczywistości. *Taniec elfów* można zatem zinterpretować jako romantyczny nokturn „odsłaniający” boską proveniencję ruchu jako tworzywa artystycznego a zarazem wyjaśniający piękno sztuki tańca.

Ponieważ dzieło J. Malmströma jest „rozpięte” na tych samych motywach co obraz literacki, może się okazać pomocne w skonkretyzowaniu literackiego obrazu. Jednocześnie zainicjowany Schillerowskim obrazem rozbudowany poetycki dyskurs o tańcu może posłużyć jako kontekst interpretacyjny do sprezywania i rozwinięcia symboliki *Tańca elfów*.

Casus ten pozwala spojrzeć na korespondencję sztuk jako zjawisko ujmujące jedność kultury. Pokazuje, że sztuki mogą wzajemnie o sobie „orzekać” i być podstawą arbitrażu w kwestiach nie w pełni dających się wypowiedzieć na gruncie każdej z nich.

EIDOS TAŃCA

Wiersz F. Schillera jest ekfrazą wymyślonego tańca¹⁶. W jego opisach wraz z prezentacją elementów choreograficznych może występować prezentacja wykonawców. Taniec jest bowiem sztuką, w której artysta jest zespolony z artystycznym wytworem.

¹⁵ Na temat światła w pejzażach romantycznych oraz romantycznej symboliki światła (na podstawie obrazów C. D. Friedricha): „Przez stopniowe rozświetlanie tego, co na obrazie jawi się jako najbardziej odległe, dalszy, a nie pierwszy plan przyciąga uwagę widza; to, co jest bliskie, znajduje się w cieniu, i choćby najdokładniej było przedstawione, wydaje się mniej ważne. Prawa perspektywy nie są pogwałcone – lecz odwróciła się ustalona w tradycji [...] ranga poszczególnych planów obrazu. Akcentowanie dali i wzmagającej się z dalą świetlistości to oczywiste [...] symbolika obecności Boga [...]” [A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 47].

¹⁶ Ekfrazą jako opis wyimaginowanego dzieła tańca: „Zwolennicy semiotycznego pojmowania ekfrazy utrzymują, że polega ona na werbalizacji tekstów realnych lub tekstów fikcyjnych, skomponowanych w systemie znaków niewerbalnych. Dobra ekfrazą jest ikonizną projekcją dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej, muzycznej, choreograficznej, i to zarówno realnie istniejących, jak i wymyślonych” [podkreślenia – A.B.]. (R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece* [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, tłum., wstęp, komentarze, przypisy R. Popowski, Warszawa 2004, s. 36–37.

Wiersz F. Schillera jest oszczędny w charakterystyce tancerzy, za to wyraziście opisuje ich sztukę. Eteryczni (*stopa skrzydlata*), idealnie komponujący się w korowodzie (*zwarty łańcuch*), choć niezawisli od niego (*Każdy jest wolny swego serca panem*), wykonawcy są świadomi swego miejsca w płaszącym łańcuchu (*spokój panuje wśród tej ruchomej postaci*) i pomni porządku ruchów (*tajemnego prawa kierującego zmianami tej gry*). Mimo determinacji (*Każdy [...] w tym biegu jedyną znajduje drogę*), czerpią przyjemność z tańca (radośni). Poruszają się z gracją (posuwicie), a ich kroki są płynne (*niczym morskie fale; Jak na srebrzystych wodach czółno lekko przemyka*). Takie rozłożenie elementów opisu sugeruje, iż najważniejszym przedmiotem dociekań poety jest istota sztuki tańca. Enigmatyczni wykonawcy to przede wszystkim fantastycznie upostaciowane nośniki materii ujętej w ruchu i podniesionej do rangi duchowej.

Uchwytne zmysłami, kolejne figury taneczne obejmują podążanie za sobą kolejnych par (*posuwisty krok par*), ich obracanie się dokoła własnej osi (*wirowanie*), unoszenia nad ziemią (*cienie ulotne; cienie ulotne*), wzbijanie w górę (*Jak kołysany Zefirem lekki się dym w górę wznosi*), a także płąsy w korowodzie (*zwarty łańcuch*) oraz rwanie się wirującego łańcucha (*rozplatał się węzeł*) i jego ponowne splatanie (*powstaje na powrót*). W opisie choreografii, podobnie jak i w prezentacji sztuki artystów, poeta koncentruje się na pozacielesnej stronie tanecznego ruchu. Wskazuje zarazem jej istotę i proveniencję.

Ukazaniu sublimacji ruchu, przejścia w kategorię estetyczną, służą elementy porównujące zastosowane przez F. Schillera w stylistyce opisu tańca. Oscylują one wokół świata Natury: płynny krok jest jak morskie fale, delikatne wirowanie ciał przypomina dym kołysany przez wiatr, a nieuchwytność istot przywodzi na myśl ulotne cienie. Wskazuje to na kinetyczny pierwiastek Natury jako źródła tańca, na ruch jako genzę tanecznych zachowań człowieka i wzorzec miar jednej z gałęzi uprawianych przez niego sztuk¹⁷.

Dynamiczność jako walor tańca podkreśla F. Schiller nie tylko w warstwie semantycznej wiersza, ale też i w jego wersyfikacji ukształtowanej dzięki wypowiedziom pytajnym (pytaniom retorycznym). Generują one płynność związanych z nimi sensów. Retoryczność składni, a więc swoista „ozdobność” pytań, podkreśla bowiem piękno orzekanych dzięki niej przymiotów tańca. Z kolei pytajny charakter wypowiedzi zdaje się służyć wyrażeniu dynamiki tej dziedziny sztuki, sygnalizując jednocześnie niepewność co do treści pierzchliwych spostrzeżeń powstających w umyśle spektatora w trakcie oglądania jej dzieł.

W reguły retorycznej składni ujęte jest także refleksyjne zakończenie zaczynające się od słów: *Chcesz wiedzieć?...* Wplecione tu apostrofy włączają czytelnika w tok współodczuwania i współmyślenia z „ja” lirycznym. Dokonywa się to w myśl romantycznego zamysłu twórczego wyrażonego przez Philippa Otto

¹⁷ A. Białta, *Literatura i taniec. Korespondencja sztuk*, Częstochowa 2013, s. 68.

Rungego: „Wyrażamy [...] myśli w słowach, dźwiękach lub obrazach i wzbudzamy w ten sposób w piersi drugiego człowieka to samo odczucie”¹⁸.

Pospołu z uduchowionym poetą, czytelnik-spektator „widzi” obraz świata, zgodnie z sugestią artysty przeobraża się też w czytelnika-myśliciela „patrzącego” wskroś widzialnych form, by „ujrzeć” dynamikę Natury (*kręcący się twór*), a także jej mechanizm (*taniec, który przez wieczne przestrzenie / Słońca świetliste porusza na orbitach splątanych*) oraz przedsiębraną z niego harmonię (*nurt; takt*).

Schillerowskie pojmowanie mechaniki świata na sposób taneczny bliskie jest myśli starożytnych Greków. Odkąd Pitagoras ogłosił, że wszystko jest liczbą, a liczba stanowi harmonię bytu, poczęto postrzegać trajektorie ruchu ciał niebieskich w kategoriach estetycznych. Planety wyobrażano jako tancerzy doskonałych, a ich istnienie wiązano z genealogią sztuki ruchu. Doszukując się początków sztuki tańca, Lukian, antyczny retor z Samosat, pisał:

Ci, co jego genealogię najrzetelniej zbadali, powiedzą [...], że taniec zrodził się u samego zarania wszechświata [...]. Toć płasy ciał niebieskich, planet z gwiazdami stałymi splecenie się, ich rytmiczna współzależność, z taktem ujęta harmonia, to wszystko dowodzi o przedwiecznym pochodzeniu tańca.¹⁹



Nils Johan Olsson Blommér, *Elfy tańczące na łące*, 1850, Nationalmuseum, Sztokholm

¹⁸ P. O. Runge, *Do Daniela*, dz. cyt., s. 331.

¹⁹ Lukian, *Dialogi*, t. I, tłum. K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Madyda, Wrocław 1960, s. 173.

Podobieństwo starożytnej i romantycznej myśli o tańcu bierze się tu z tożsamej perspektywy jego postrzegania, z Platońskiej jaskini zakreślającej spojrzenie „pod światło”, pokazującej, by rzecz słowami Novalisa, że „Świat zewnętrzny jest światem cieni, rzuca swój cień w obszary światła.”²⁰

TANIEC O MUZYCE

Wykreowany przez F. Schillera taniec odbywa się z towarzyszeniem muzyki. Przywołuje ją synestezyjna fraza łącząca sztukę ruchu ze sztuką dźwięku (*fale melodii*), a także enigmatyczny instrument strunowy (*dźwięczy ton strun*) oraz utożsamiony z kosmosem artysta (*dźwięczą melodie wszechświata*). Idea muzyki zasygnalizowana przez romantycznego poetę bierze początek w pankwantyfi-stycznym stanowisku Pitagorasa.

Dla tradycji pitagorejskiej [...] mikro- i makrokosmos (świat, w którym żyjemy, i cały wszechświat) zdają się być związane jedną tylko regułą, matematyczną i estetyczną zarazem. Owa reguła objawia się w *musica mundana*, muzyce sfer: chodzi o skalę muzyczną wytwarzaną przez planety krążące wokół nieruchomej Ziemi; każda wydaje swój dźwięk, tym wyższy, im dalej od Ziemi się znajduje i im szybciej się porusza. Ze wszystkich razem płynie słodka muzyka, której my jednak nie słyszymy, nie mając odpowiednich do niej zmysłów.²¹



Karl Friedrich Schinkel, *Gwiezdna hala Królowej Nocy*, 1815,
projekt scenografii do *Czarodziejskiego fletu*

²⁰ Novalis, *Kwiatny pył*, tłum. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu...*, dz. cyt., s. 175.

²¹ *Historia piękna*, pod red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 82.

Wyrazem tego stanowiska w romantycznym malarstwie może być projekt scenografii Karla Friedricha Schinkela do *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Kompozycja obrazuje wszechświat zorganizowany według matematycznych proporcji. Sferę niebios przywołuje tu półkula wykreślona siatką gwiazdnej materii. Ciała niebieskie rozkładają się w niej według proporcji liczbowych, nośników geometrycznie zorganizowanego piękna. Jest to źródłem rytmu, widomego przejawu muzyki, o czym pisał Friedrich Wilhelm Joseph Schelling:

Rytm należy do najbardziej podziwu godnych tajemnic przyrody i sztuki [...]. Starożytni przypisywali rytmowi wprost najwyższą siłę estetyczną; [...] wszystko, co w muzyce lub w tańcu (itd.) można nazwać prawdziwie pięknym, wywodzi się z rytmu.²²

Patrząc na pracę Schinkela „widzimy” niesłyszalną muzykę, taką jak wyobrażali ją sobie romantycy: płynącą skoś niebios, z głębi kosmicznych przestworzy jako *dictum* Absolutu. Zdaniem romantyków niemożność usłyszenia muzyki krążących planet nie oznacza dla człowieka niemożności obcowania z boskim dźwiękiem. Ten można usłyszeć w szumie wiatru. Jest szczególnie piękny i wymowny, gdy da się usłyszeć jako „gra” Natury na specjalnie skonstruowanym instrumencie – harfie Eola, pudle rezonansowym z naciągniętymi strunami, które ustawiano na łonie przyrody.

[...] na harfie eolskiej grały wiatry, wichury, burze, huragany. Gdy nie było wiatru, harfa eolska, która była instrumentem plenerowym, beznadziejnie milczała – była wręcz skazana na milczenie. Niewątpliwie właśnie dlatego instrument ten tak bardzo podobał się romantycznym pisarzom. Fascynujące musiało być dla nich i to, że na harfie eolskiej grały jakieś tajemnicze siły, i to, że taka harfa odzywała się tylko wtedy, kiedy te siły wprawiały ją w ruch i szarpały jej struny – a więc tylko wtedy, gdy pojawiający się w naturze lub przebywający w niej duch (można to było tak rozumieć) miał ochotę przemówić. Krótki opis [...] muzyki, którą wydobywa z niej burza – można znaleźć w powieści Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna *Kota Mruczysława poglądy na życie* (*Lebensansichten des Katers Murr*), napisanej na początku lat dwudziestych XIX wieku. [...] „Kazałem napiąć harfę Eola, która [...] rozciąga się nad dużą sadzawką, na której wicher, niczym tęgi muzyk, nieźle sobie hulał. W wyciu i poszumie huraganu, w grzmocie gromów straszliwie zabrzmiały akordy tych straszliwych gromów. Szybciej, coraz szybciej dźwięczały mocarne tony, tak że można było mniemać, iż słyszy się balet furii”.²³

Tak więc, wedle romantyków, muzyka Natury mogła się urzeczywistnić w dźwiękach „niesłyszalnych”, przeczuwanych, i „słyszalnych”, rozbrzmiewających jej siłami. Właśnie z towarzyszeniem tych pierwszych odbywa się taniec wykreowany w wierszu F. Schillera. Dokonuje się on w księżycową, spokojną

²² F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 173.

²³ J. M. Rymkiewicz, *Harfa eolska* [w:] tenże, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 155–157.

noc, gdy duch, mówiąc słowami J. M. Rymkiewicza, „nie ma ochoty przemawiać”. Siły Natury milczą, więc *dźwięczenie tonu strun czy melodii wszechświata* należy skonkretyzować jako wyraz brzmień niesłyszalnych dla ludzkiego ucha, jako znak melodii planet.

Istotną funkcję w Schillerowskiej ekfrazie zdaje się pełnić metafora *stopa świadoma taktu płynie na falach melodii*. Przywołuje się w niej rytm, przymiot spajający muzykę z tańcem. Falistość, czyli powtarzalność tanecznego kroku jest tu odpowiednikiem sieci gwiazd ukazanej w pracy K. F. Schinkela *Gwiazdna hala Królowej Nocy*, a także odpowiednikiem twierdzeń wypowiedzianych przez F. W. J. Schellinga w *Filozofii sztuki*.

IDEA ROMANTYCZNEJ KORESPONDENCJI SZTUK

Pisze Iwona Woronow:

Wyrażenie *correspondance des artes* w XIX wieku nie istniało. Wyrażenie *korespondencja sztuk* w postaci, w jakiej posługujemy się nim dzisiaj, wypromował [...] dopiero E. Souriau w swej książce *La correspondance des art. Elements d'esthetique comparee* z 1947.²⁴

Mając na uwadze, że „korespondencja sztuk” stanowi stosunkowo nowy termin, należy pamiętać, że wiążący się z nim desygnat począł się kształtować już w teoretycznej myśli starożytnych (*ut pictura poesis*). Miano refleksji obejmującej wszystkie sztuki nadali mu dopiero romantyczni artyści i filozofowie. Ich wspólną strategię estetyczną określa się dziś pojęciem „romantyczna korespondencja sztuk”.

Z racji metaforyki języka poetów i myślicieli współkształtujących ten termin niełatwo ująć zawarte w nim treści w jeden model. Wydaje się jednak, że wielość obejmowanych nim zjawisk może spajać dziewiętnastowieczne przeświadczenie o analogii między wszystkimi bytami świata. Zgodnie z nim pomiędzy wszelkim Absolutem a Artystą, tak jak i pomiędzy Naturą a Sztuką, istnieje ścisła analogia. Jej źródłem jest Akt Kreacji oraz Dzieło Kreacji. Twory Człowieka mogą wyrażać część Tworu Absolutu, jeżeli zdołają pochwycić Ideę Natury. Tę można wyrażać w tworzywie naturalnym (filozofia), literackim, plastycznym, muzycznym, kinetycznym, bowiem, według Heinricha Heinego:

Dźwięki i słowa, barwy i formy, to zwłaszcza, co widzialne, są to wszak symbole idei, symbole rodzące się w duszy artysty, kiedy podnieca go święty duch świata.²⁵

²⁴ I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, dz. cyt., s. 9, 17.

²⁵ H. Heine, *Salon 1831 roku*, tłum. E. Grabska [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 391.

Tak więc, w pojęciu romantyków, mimo wielości Sztuk, jest ona jedna dzięki Idei zorganizowanej wokół Natury. I ta właśnie perspektywa łączy rozmaite tendencje artystyczne obejmowane terminem „romantyczna korespondencja sztuk”. Píše I. Woronow:

Pod hasłem *romantycznej korespondencji sztuk* kryją się w istocie trzy zjawiska: niezwykle popularna w tym czasie praktyka artystycznych przekładów interdyscyplinarnych (obrazów na wiersze, dzieł operowych na opowiadania, wierszy na ballady itp.), specyficzny język krytyków oraz refleksja nad związkami między sztukami.²⁶

Pojęcie „romantyczna korespondencja sztuk” jest zatem w miarę uporządkowanym systemem spraw objętych terminem „korespondencja sztuk”. Syntetyzuje poszczególne zjawiska „korespondencji sztuk”, tworząc „romantyczną” strategię ich rozumienia.

Taniec F. Schillera w pełni wpisuje się w dziewiętnastowieczną idealistyczną taktykę pojmowania sztuki, ale i wyraża ją. Jako romantyczne dzieło literackie stanowi: 1. ekfrazę dzieła tańca, która 2. wykazuje punkty styeczne zarówno z ówczesnym malarstwem, jak i 3. refleksją filozoficzną. Jedność zaś wszystkich wymienionych płaszczyzn dzieła wynika z ówczesnego pojmowania świata przyrody.

MIĘDZY RUCHEM A SŁOWEM

Wiążąca się z *Tańcem* F. Schillera problematyka korespondencji sztuk może być także rozpatrywana w kontekście dyskursu o sztukach [wymiar IV 2] wiążącego się z zagadnieniami przenikania tańca do literatury oraz powiązań poszczególnych sztuk ze światem natury. Pierwsze zagadnienie dotyczy mechanizmu transponowania dzieła tańca na dzieło literackie.

Jako komponent tworzywa sztuki, ruch może przejawiać się w połączeniu z ludzkim ciałem (taniec), dźwiękiem (muzyka), a także dźwiękiem artykułowanym (literatura). Tak więc ruch ciała może stać się tańcem, ruch dźwięków – muzyką, a ruch słów (werbalny) – literaturą.²⁷

Bez względu na to, w jakiej materii artystycznej r u c h się urzeczywistnia, czynnikiem nadającym mu walor estetyczny jest o b r a z i r y t m. O ile korespondencja tańca i muzyki dokonuje się na płaszczyźnie rytmu, wspólnota l i t e - r a t u r y i t a ń c a przebiega w warstwie o b r a z u oraz r y t m u.

W jaki sposób [...] taniec może „zaistnieć” w utworze literackim? Powiemy, że przede wszystkim jako przedmiot ekspresji werbalnej. [...] poeci i prozaicy, świadomi walorów ekspre-

²⁶ I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, dz. cyt., s. 211.

²⁷ A. Biała, *Literatura i taniec. Korespondencja sztuk*, dz. cyt., s. 23–25.

syjnych tańca, często czynili go tematem lub choćby motywem swoich utworów. Ale taniec nie zawsze musi być bezpośrednio stematyzowany w utworze literackim. Często ani razu nie pada słowo „taniec”, a jednak dany wiersz „tańczy”, eksponuje muzyczne tempo. Taniec bowiem ukryty bywa także w samej formie utworów, w sekwencjach fonetycznych współbrzmień, w strukturze składniowej wersów. Rytm i tempo kroków tanecznych wyznaczane są również za pomocą odpowiedniego wzorca metrycznego oraz siły i rozkładu czynników prozodycznych, a więc akcentów, pauz, intonacji.²⁸

Sztuka *Terpsichory* może więc przenikać do dzieła literackiego duktem malarzkim (jako konstrukcja obrazu ze słów), a także muzycznym (jako konstrukcja rytmu dźwięków języka). Warstwy brzmieniowa i wersyfikacyjna wiersza *Taniec* nie stanowią nośnika przeniesienia materii tańca w materię literacką. Powtarzalność jednostek wypowiedzi nie sugeruje bowiem wyobraźni czytelnika rytmu gestów czy układu kroków tanecznych. Fraza wierszowa nie porusza go w wir miarowych brzmień. Spokojna i rozlewna, pozwala za to skoncentrować się mu na imaginowaniu. Służy temu także plastyczność słownictwa i metaforyki utworu. Współ pobudzają wyobraźnię odbiorcy do konstruowania ruchomego obrazu werbalnego.

Przenoszenie materii tańca w materię literacką dokonuje się więc w wierszu F. Schillera za pośrednictwem sztuki malarskiej. Ponieważ w porównaniu z malarskim, obraz literacki ma charakter pośredni (nie ikoniczny, lecz językowy) i czasowy (dynamiczny), czytając wiersz romantycznego poety, „widzimy” bieg tańca, a więc jego choreografię, co nie byłoby możliwe w zorientowanej na obrazowanie chwili/sytuacji sztuce malarskiej. Wszystko to wskazuje jak złożony jest status sztuki urzeczywistnionej w innej sztuce.

Kolejne zagadnienie łączące taniec z czwartym wymiarem korespondencji sztuk wiąże się z zależnością wszystkich sztuk od świata natury. Ze względu na rozległość i niejednorodność zjawisk obejmowanych terminem „sztuka” pojęcie to jest trudne do zdefiniowania²⁹. Na podstawie dociekań myślicieli oraz historyków sztuki Władysław Tatarkiewicz rekonstruuje sześć różnych określeń tego pojęcia, wykazując jednocześnie, iż żadne z nich nie oddaje w pełni tego, co dzieli sztukę „od innych rodzajów wytwórczości [...], co jest jej cechą swoistą, *differentia specifica*”³⁰. Jednak mimo braku definicji, stwierdza W. Tatarkiewicz, „*Genus* sztuki nie był i nie jest sporny: jest nim świadoma wytwórczość ludzka”³¹. Tę konkluzję objaśnia przykład podany przez Igora Strawińskiego:

²⁸ A. Pomarańska-Szumaska, *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, pod red. E. Czaplejewicza, Warszawa 1999, s. 7.

²⁹ W. Tatarkiewicz, *Definicja sztuki* [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 17.

³⁰ W. Tatarkiewicz, *Definicja sztuki*, dz. cyt., s. 12.

³¹ Tamże, s. 12.

Wezmę najprostszy przykład: przyjemność, jakiej doznaje się słuchając szumu wiatru w drzewach, szmeru strumyka, śpiewu ptaka. Wszystko to się nam podoba, bawi nas, czaruje. Gotowi jesteśmy powiedzieć: „Cóż za piękna muzyka!” Mówi się to oczywiście tytułem porównania. Ale właśnie: porównanie to nie równanie. Elementy dźwiękowe przywodzą nam na myśl muzykę, lecz muzyką jeszcze nie są. [...] elementy dźwiękowe tworzą muzykę jedynie w wyniku ich organizacji, ta zaś zakłada świadome działanie człowieka. [...] Bowiem sztuka nie spada nam z nieba wraz ze śpiewem ptaka.³²

Takie frazy jak: „śpiew ptaka”, „taniec godowy ptaków” czy „ptasia architektura” świadczą o estetyzującym postrzeganiu niektórych zjawisk natury. Taka postawa była szczególnie bliska romantykom.

Według Marii Gołaszewskiej istnieją trzy koncepcje wyjaśniające mechanizm pojmowania świata przyrody w kategoriach piękna³³. Pierwsza z nich głosi, że przyglądając się tworam natury, człowiek modeluje jej obraz, podług doświadczeń związanych z życiem codziennym lub kontaktami ze sztuką. Polega to na geometryzowaniu kształtów, wyodrębnianiu planów pejzażu, wyłanianiu z niego dominanty kompozycyjnej. Gdy „owa strukturyzacja parametryczna zostanie przeprowadzona z wynikiem pozytywnym, wówczas odbiorca doznaje przeżyć estetycznych, kiedy zaś nie uda się tak ustrukturuować układu naturalnego, wówczas traktuje się go jako estetycznie obojętny”³⁴. Druga koncepcja głosi, że postawa estetyczna wobec natury jest niezależna od schematów związanych z recepcją sztuki. Przyglądając się przyrodzie, istota wrażliwa niejako spontanicznie postrzega ją jako źródło piękna („postawa estetyczna”³⁵) bądź też projektuje na nią własne uczucia, doznania, stany psychiczne („teoria wczucia”³⁶). Wedle trzeciej koncepcji zarówno świadoma, jak i spontaniczna estetyzacja postrzeżeń natury mają charakter pierwotny.

We wczesnych stadiach rozwoju ludzkości owo „strukturowanie naturalne”, przednaukowe, i przedartystyczna estetyzacja były jednocześnie warunkiem przetrwania i wynikiem trwania, mającego z konieczności charakter przemian, rozwoju. Z czasem, w toku owych przemian coraz bardziej świadomych i ukierunkowanych, wyspecjalizowały się w naukę i sztukę, jednakże owe pierwotne, niejako żywiołowe czy instynktowne właściwości, dążenia, tendencje nie zamilkły bynajmniej, lecz towarzyszą wciąż ludzkości jako „naturalna mądrość” oraz tęsknota do naturalnego piękna.³⁷

Ostatnia teoria sugeruje, że Naturę, pierwotnie jawiącą się jako nieprzyjazna, groźna, niszczycielska siła, z biegiem lat człowiek począł oswajać. Dokonało się to dzięki wykształceniu się estetyzacji jako formy mechanizmu przetrwania.

³² I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 18–19.

³³ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 23–24.

³⁴ Tamże, s. 23.

³⁵ Tamże, s. 24.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

Z czasem rozwinął się on w sztukę oraz naukę. I tak w człowieku wykształciła się zdolność zarówno tworzenia rzeczy wyrażających uczucia, doznania i refleksje, jak i systematyzowania i obiektywizowania myśli o świecie.

Ujęty w perspektywie zagadnień podejmowanych przez M. Gołaszewską, *Taniec* F. Schillera można uznać za literackie świadectwo estetyzującego postrzegania świata przyrody. Uchwycone w wierszu spojrzenie na mgłę (realną czy wyobrażoną – wszystko jedno) dowodzi, że dla spektatora staje się ona konstrukcją jej widzenia. Zewnętrzne czy wewnętrzne, oko poety patrzy, modeluje spostrzeżone i wreszcie konstruuje jego obraz jako ekfrazę wymyślonego tańca.

Alina Biała

THE ROMANTIC IDEA OF THE CORRESPONDENCE OF ARTS:
FRIEDRICH SCHILLER'S *THE DANCE*

Summary

The article examines the idea of the Romantic correspondence of arts, firstly, as a concept rooted in the 19th century idealistic philosophy and, secondly, in one of its poetic embodiments, Friedrich Schiller's *The Dance*. The theoretical aspects of the concept of the correspondence of arts are discussed under four heads: 1) synthesis of the arts, 2) intersemiotic translation, 3) interaction of different types of creativity; 4) art in general. This analysis is followed by a reading of Schiller's *The Dance* which shows that the poem's descriptions combine a literary *ekphrasis* with a string of references to Romantic painting and the Romantic reflection on nature and creativity. This type of multidimensional *ekphrasis* both ensures the poem's philosophical and ethical unity and provides an exemplification of the Romantic idea of the correspondence of arts. More complex and refined than the general concept of the correspondence of arts, its Romantic variant is an intellectual and artistic strategy that can be used to explore the essence of art.