

# Laokoon



GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

# Laokoon

ALBO O GRANICACH MALARSTWA I POEZJI

TŁUM. KAZIMIERZ BRONIKOWSKI

## PRZEDMOWA

Ten, kto pierwszy malarstwo i poezję między sobą porównał, był człowiekiem o delikatnych uczuciach: czuł, że obie te sztuki podobnie na niego oddziałują — mianowicie, że obie przedstawiają rzeczy nieobecne jako obecne, pozór jako rzeczywistość, obie ludzą, lecz ludzące działanie obu podoba się ludziom.

Ktoś drugi znowu starał się wniknąć w istotę tego podobań się i odkrył, że pochodzi ono u obu z tego samego źródła. Piękno, którego pojęcie urabiamy sobie najpierw z materialnych przedmiotów, posiada prawa ogólne, dające się zastosować do wielu jeszcze rzeczy: do czynów, myśli, jako też i do form.

Trzeci człowiek, zastanawiający się nad wartością i podziałem tych ogólnych prawideł, zauważył, że niektóre z nich więcej obowiązują w malarstwie, inne więcej w poezji, że przeto przy tych poezja malarstwu, przy owych malarstwo poezji może być pomocnym przez objaśnienia i przykłady.

Pierwszym był miłośnik, drugim filozof, trzecim krytyk sztuki. Dwom pierwszym było łatwym czy to swe poczucie, czy to swe wnioski dobrze zastosować, natomiast przy uwagach krytyka sztuki główna rzecz polegała na trafnym ich zastosowywaniu w poszczególnych przypadkach; skoro zaś na jednego bystrogo krytyka przypada pięćdziesięciu pomysłowych, byłoby dziwnym, gdyby zastosowywano zawsze te uwagi z wszelką ostrożnością konieczną do utrzymania równowagi między obydwoma sztukami.

Gdy Apelles i Protogenes w zaginionych swych pismach o malarstwie potwierdzali i objaśniali prawa malarstwa ustalonymi już przedtem prawami poezji, to możemy z pewnością wierzyć, że czynili to z tym umiarkowaniem i z tą dokładnością, jaką widzimy dziś jeszcze u Arystotelesa, Cyserona, Horacego, Kwintyliana, zastosowujących w swych dziełach zasady i doświadczenia malarstwa do wymowy i poezji. Jest to przywilejem starożytnych, że w żadnej rzeczy nie poszli za daleko, ani też nie uczynili za mało. Ale nam, dzisiejszym ludziom, wydawało się wielokrotnie, że przewyższamy ich już wielce, gdyśmy zamienili ich wąskie ścieżki na szerokie gościńce, choćby inne, krótsze i bezpieczniejsze, gościńce stały się przez to ścieżkami, prowadzącymi przez dzikie pustkowia.

Jaskrawego przeciwstawienia greckiego Woltera, że malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem, nie było chyba w żadnej książce do nauki. Był to pomysł, jakich Symonides miał więcej, a to, co w nim jest prawdą, posiada taką jasność, że wobec niej można nie spostrzec tego, co w nim jest nieoznaczone i złudne. Jednakże starożytni nie przeoczyli tego, ale, ograniczając orzeczenie Symonidesa o oddziaływaniu obu sztuk, nie zapomnieli wyraźnie uwydatnić, że mimo zupełnego podobieństwa tego oddziaływania różnią się one jednak tak w przedmiotach, jak i w sposobie naśladowania. Natomiast, jak gdyby nie było żadnej takiej różnicy, wielu najnowszych krytyków sztuki wyprowadziło wręcz z owej zgodności malarstwa i poezji jak najniedojrzałe wnioski. Bądź to wtłaczają oni poezję w ciasne szranki malarstwa, bądź też każą wypełniać malarstwu całą rozległą sferę poezji. Wszystko, co jednej wolno, ma także uchodzić i drugiej; wszystko, co się w jednej podoba lub nie podoba, musi się koniecznie także w drugiej podobać lub nie podobać — a przesiąknięci tą ideą wypowiadają najpewniejszym tonem sądy najpłytsze, wytykając jako błędy w dziełach poety i malarza, ten sam przedmiot

Sztuka

przedstawiających, różnice w nich zauważone, które zarzucają już to poecie, już to malarzowi, według tego, czy znajdują większe upodobanie w poezji, czy też w malarstwie. Ta zaściankowa krytyka wprowadziła po części w błąd samych artystów, wywołała bowiem w poezji manię obrazowania, w malarstwie zaś manię alegorii, chcąc poezję uczynić mówiącym malowidłem, a nie wiedząc właściwie, co by malować mogła i powinna, malowidło zaś — niemym poematem, nie wchodząc w to, w jakim stopniu malarstwo może wyrażać ogólne pojęcia, a przy tym nie oddalać się od swego przeznaczenia i nie stawać się samowolną jakąś formą sztuki słowa.

Zwalczenie tego fałszywego smaku i owych nieuzasadnionych sądów jest głównym celem następných uwag. Powstały one przypadkowo i urosły więcej z toku mej lektury, niżeli z metodycznego rozwoju ogólnych prawideł: są zatem raczej nieuporządkowanymi materiałami do książki, aniżeli samą książką. Wszelako pochlebiam sobie, że i jako takie nie zasłużą zupełnie na wzgardzenie.

Braku systematycznych książek my Niemcy w ogóle nie odczuwamy. Z kilku ogólnie przyjętych objaśnień wyrazów wszystko, co tylko zechcemy, w najpiękniejszym porządku wywodzić — na tym to już rozumiemy się, wbrew jednemu z narodów świata.

Baumgarten przyznał, iż wielką część przykładów w swej *Estetyce* zawdzięczał słownikowi Gessnera. Może moje rozumowanie nie jest tak zwięzłym jak Baumgartena, ale za to przykłady moje będą przecie bardziej źródłowymi.

Ponieważ z Laokoona niejako wyszedłem i wielokrotnie do niego powracam, przeto chciałem mu przyznać udział w tytule. Małe zboczenia o rozmaitych punktach starożytnej historii sztuki mniej, co prawda, pomagają memu celowi, zamieściłem je zaś tylko dlatego, że nie mogę się spodziewać, abym znalazł dla nich kiedykolwiek lepsze miejsce. Nadmieniam jeszcze, że przez nazwę malarstwa pojmuję w ogóle sztuki plastyczne i nie wykluczam tego, żeby obok poezji nie miał uwzględniać i innych sztuk, których naśladowanie następuje po sobie w czasie<sup>1</sup>.

## I

Ogólną, główną cechą arcydzieł greckich w malarstwie i rzeźbie upatruje Winkelmann w szlachetnej prostocie i spokojnej wielkości, tak w postawie, jak i w wyrazie twarzy. „Jak głębia morza — powiada — pozostaje zawsze spokojną, chociażby powierzchnia nie wiem jak szalała, tak samo pokazuje wyraz twarzy w postaciach greckich przy wszelkich wzruszeniach duszę wielką i spokojną<sup>2</sup>”. „Ta dusza widoczną jest w oczach Laokoona, i to nie tylko w samych oczach, przy najgwałtowniejszym cierpieniu. Bolesć jego, którą odkrywamy we wszystkich mięśniach i arteriach jego ciała, a którą zdajemy się sami prawie wyczuwać w boleśnie ściągniętym podbrzuszu, pomijając już twarz i inne części ciała, ta bolesć, kładę nacisk, nie objawia się żadną furią ani w twarzy, ani nigdzie w postawie. Nie wydaje on szkaradnego krzyku, jak to Wergiliusz o swym Laokoonie opiewa: otwór ust nie dozwala mu tego; jest to raczej trwożliwy i stłumiony jęk, jak go Sadolet<sup>3</sup> opisuje. Bolesć fizyczną i wielkość duszy Laokoona rozdzielił artysta i odważył niejako z równą siłą w całym układzie postaci. Laokon cierpi, ale cierpi tak jak Sofoklesowy Filoktet; jego niedola porusza naszą duszę, ale pragnęlibyśmy tak znosić cierpienie jak ów mąż wielki”. „Wyrażenie takiej wielkiej duszy wychodzi daleko poza twórcę pięknej natury. Artysta musiał odczuwać w sobie samym tę siłę ducha, którą wtłoczył w swój marmur. Grecja posiadała artystów i mężów z mądrością światową w jednej osobie, i niejednego Metrodora<sup>4</sup>. Mądrość podawała rękę sztuce, tchnąc w jej postaci dusze wyższe ponad zwykłe (...)”.

Uwaga nasuwająca się tu, że bolesć w twarzy Laokoona nie objawia się takim szaleństwem, jaki byśmy powinni przypuszczać przy gwałtowności jego cierpienia, jest słuszną zupełnie. Także i to zaprzeczyc się nie da, że właśnie na tym szczególnie polega mądrość artysty,

<sup>1</sup>sztuk, których naśladowanie następuje po sobie w czasie — wyraz *fortschreitend* albo *consecutiv* u Lessinga oznacza, że nie dostrzegamy od razu całego przedmiotu, jak np. na obrazie, tylko poszczególne jego części powoli, jak po sobie następują. [przypis tłumacza]

<sup>2</sup>Jak głębia morza (...) duszę wielką i spokojną — por. Winkelmann, *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, s. 21–22. [przypis redakcyjny]

<sup>3</sup>Sadolet Jakub (1477–1547) — autor łacińskiego poematu o posągu Laokoona. [przypis tłumacza]

<sup>4</sup>Metrodor z Aten — grecki malarz i filozof z II wieku przed Chr. [przypis tłumacza]





spokoju, to bardzo słusznie upatrują w tym komentatorowie, że poeta chciał przez to tamtych przedstawić jako barbarzyńców, tych — jako ludy uobyczajone. Dziwi mnie to, że oni nie spostrzegli w innym miejscu podobnego charakterystycznego przeciwstawienia. Wojska nieprzyjacielskie zawarły przymierze, zajęte są paleniem ciał swych poległych i czynią to obustronnie nie bez łez gorących. Ale Priam zakazał swym Trojańczykom płakać<sup>10</sup>. „Zakazał im płakać — mówi pani Dacier<sup>11</sup> — z obawy, aby się zanadto nie rozrzewnili i nazajutrz nie walczyli z mniejszą odwagą”. Zgoda, ale pytam: Dlaczego ma się tego tylko Priam obawiać? Dlaczego nie daje i Agamemnon takiego samego zakazu swym Grekom? Myśl poety sięga głębiej: on pragnie nam powiedzieć, że tylko uobyczajony Grek potrafi jednocześnie płakać i być walecznym, gdy, przeciwnie, nieuobyczajony Trojańczyk, aby być mężnym, musi stłumić przedtem w sobie wszelkie ludzkie uczucie. „Zaprawdę, wstydzę się, że nie płaczę” — każe Homer na innym miejscu<sup>12</sup> mówić rozumnemu synowi mądrego Nestora.

Jest to dziwne, że pomiędzy niewielu tragediami, które nas doszły ze starożytności, znajdują się dwie, w których ból fizyczny nie jest najmniejszą częścią nieszczęścia dotykającego cierpiącego bohatera. Oprócz Filokteta jest *Umierający Herakles*<sup>13</sup>. Jemu także każe Sofokles skarżyć się, kwilić, płakać i krzyczeć. Dzięki naszym uprzejmym sąsiadom<sup>14</sup>, tym mistrzom w przyzwoitości, teraz taki kwilący Filoktet, krzyczący Herakles byłiby najśmieszniejszymi i najniecznońszymi osobami na scenie. Wprawdzie odważył się jeden z ich najnowszych poetów<sup>15</sup> przedstawić Filokteta, ale czy się odważył tak, aby im pokazać prawdziwego Filokteta?

Nawet Laokoon znajduje się między zaginionymi sztukami Sofoklesa. Gdyby nam los był i tego Laokooona zachował! Z mało znacznych wzmianek, jakie czynią o nim niektórzy starzy gramatycy, nie możemy wnioskować, jak poeta opracował ten przedmiot. Tego jestem pewny, że nie przedstawił Laokooona w większym stoicyzmie (tj. bardziej nieczułego na ból i radość), aniżeli Filokteta i Heraklesa. Wszelki stoicyzm nie jest teatralnym, a nasze współczucie jest zawsze równe cierpieniu, jakie objawia zajmujący nas przedmiot. Jeśli tylko widzimy, jak swą nędzę wielkodusznie znosi, ta jego wielkoduszność budzi nasz podziw, ale podziw jest uczuciem zimnym, wykluczającym, w swym beczynnym osłupieniu, wszelki afekt gorętszy, jako też wszelki inny wyraz widoczny.

Nareszcie dochodzę do swego wniosku. Jeżeli jest prawdą, iż krzyk przy odczuwaniu fizycznego bólu, zwłaszcza według starego greckiego sposobu myślenia, da się pogodzić z wielkodusznością, to wyrażenie takiej wielkoduszności nie może być powodem, dlaczego artysta wbrew zasadzie nie chciał naśladować tego krzyku w marmurze; musi być inny powód, dlaczego odstąpił w tym od swego współzawodnika, poety, wyrażającego ten krzyk w najlepszym zamiarze.

## II

Czy to jest bajką czy prawdą, że pierwszy czyn w sztukach plastycznych podjęła miłość, to pewna, że ona wspierała niestrudzenie dawnych wielkich mistrzów. Jeżeli bowiem obecnie malarstwo w ogóle uchodzi za sztukę przedstawiającą naśladowniczo ciała na płaszczyźnie, to mądry Grek zakreślił był mu daleko ciaśniejsze granice, ścieśniając je tylko do naśladownictwa pięknych ciał. Artysta grecki przedstawiał tylko piękno; nawet zwyczajnym pięknem, pięknem niższego rzędu, zajmował się tylko przypadkowo, jako ćwiczeniem, rozrywką. Doskonałość samego przedmiotu musiała zachwycać w jego dziele; on czuł się za wielkim, by żądać od widzów zadawalniania się samą tylko zimną przyjemnością, wypływającą z utraconego podobieństwa, z rozważania jego indywidualnej zręczności; w sztuce nic mu miłszym, nic szlachetniejszym nie było nad ostateczny cel samej sztuki.

<sup>10</sup>Priam zakazał swym Trojańczykom płakać — *Iliada*, VII 421. [przypis redakcyjny]

<sup>11</sup>Dacier, Anna (1654–1720) — wstawiła się swym tłumaczeniem i objaśnieniami Homeryckich epopiej. [przypis tłumacza]

<sup>12</sup>każe Homer na innym miejscu mówić rozumnemu synowi mądrego Nestora — *Odyseja* IV, 195. [przypis redakcyjny]

<sup>13</sup>*Umierający Herakles* — Lessing ma tu na myśli *Trachinki* Sofoklesa, jak to widać z rozdziału IV *Laokooona*, w którym wyraźnie o *Trachinkach* mówi. [przypis tłumacza]

<sup>14</sup>naszym uprzejmym sąsiadom — Francuzom. [przypis tłumacza]

<sup>15</sup>jeden z ich [Francuzów] najnowszych poetów — Chataubrun. [przypis redakcyjny]

„Kto by cię chciał malować, gdy cię nikt nie chce oglądać!” — powiada starożytny epigramatyk<sup>16</sup> o jakimś nader niekształtnym człowieku. Niejeden nowszy artysta powiedziałby: „Bądź najniekształtniejszym, jak tylko być może: ja przecież będę cię malował, choćby nikt nie chciał ciebie oglądać; obraz mój wszakże każdy chętnie zobaczy, nie dlatego, że przedstawia ciebie, ale że uwydatnia mą sztukę, umiejącą taką brzydotę tak podobnie odtworzyć”. Oczywiście, pociąg do takiego pustego przechwalania się niezgorzszą istotnie zręcznością, której bynajmniej nie uszlachetnia treść przedmiotu, jest tak naturalnym, że i Grecy mieli swego Pausona<sup>17</sup> i Pyreika<sup>18</sup>. Oni ich mieli, ale osądza-  
li ich z surową sprawiedliwością. Pauson, którego poziomy smak najchętniej przedstawiał wadliwości i brzydotę ludzkich kształtów, ale do poziomu piękna zwykłej natury nie dorastał (A)<sup>19</sup>, żył w pogardliwym ubóstwie. Pyreikos zaś, malujący golarnie, brudne warsztaty, osły i warzywa, z całą skrupulatnością flamandzkich mistrzów — jak gdyby tego rodzaju przedmioty miały rzeczywiście tyle powabu w naturze i jak gdyby tak rzadko widzieć je można było — otrzymał przydomek malarza błota (*Rhyparographos*), chociaż lubieżny bogacz kupował jego dzieła na wagę złota, aby podnieść ich nicość przez cenę urojoną<sup>20</sup>. Rząd nawet nie uważał za niegodne swej troskliwości utrzymywać przemocą artystę w jego prawdziwej sferze. Znane jest prawo Tebańczyków nakazujące artyście przy naśladowaniu pewnych przedmiotów przedstawiać je piękniejszymi, zabraniające zaś przedstawiania ich szpetniejszymi.

Nie było to prawo przeciw partaczom, za jakie zwykle, nawet u Juniusa<sup>21</sup>, uchodzi. Potępiało ono greckich Ghezzych tj. starających się o uzyskanie podobieństwa za pomocą niegodnej sztuczki, która polega na przesadnym uwydatnianiu szpetniejszych szczegółów modelu, słowem, potępiało karykaturę. Z tego samego ducha piękna wypłynęło także prawo Hellanodików<sup>22</sup>. Każdy zwycięzca olimpijski otrzymywał statuetkę, jednakże tylko trzykrotnemu zwycięzcy stawiano statuetkę ikońską<sup>23</sup>. Miernych portretów między dziełami sztuki nie chciano mieć za wiele. Jakkolwiek bowiem portret może być ideałem (tj. skończonym arcydziełem), to przecież musi przede wszystkim oddawać podobieństwo: jest to zatem idealny obraz pewnego człowieka, ale nie w ogóle ideał człowieka. Śmiejemy się, słysząc, iż takie sztuki u starożytnych podlegały prawom państwowym; ale śmiejąc się, nie zawsze mamy słuszność. Niezaprzeczenie, prawa nie mogą sobie przywłaszczać panowania nad umiejętnościami, gdyż ostatecznym celem umiejętności jest prawda. Prawda jest potrzebą duszy; zadawanie jej choćby najmniejszego gwałtu w zaspokajaniu tej istotnej potrzeby byłoby tyranią.

Ostatecznym celem sztuki jest przyjemność, przyjemność zaś jest rzeczą zbytkową. Może to więc zależeć od prawodawcy: jakiego rodzaju przyjemności i w jakiej mierze zechce nam udzielić. Sztuki plastyczne szczególnie, oprócz niechybnego wpływu, jaki wywierają na charakter narodu, zdolne są także wywierać skutek domagający się nadzoru prawa. Gdy piękni ludzie tworzyli piękne posągi, i to one znów na nich nawzajem oddziaływały, państwo zaś zawdzięczało pięknym posągom pięknych ludzi. U nas delikatna wyobraźnia matek objawiać się zdaje tylko w okropnościach. Z tego stanowiska zdaje mi się, że można dostrzec nieco prawdy w niektórych starodawnych opowieściach, zazwyczaj odrzucanych jako kłamstwa. Matkom Arystomena, Arystodamasa, Aleksandra Wielkiego, Scypiona, Augusta, Galeriusa, kiedy były w błogosławionym stanie, śniło się, że obcują z węzami. Wąż był godłem bóstwa (B). Rzadko się zdarzało, aby piękne

<sup>16</sup>starożytny epigramatyk — Antichus (*Anthologia*, lib. II, c 4). Harduin o Pliniuszu (lib. 35 sec. 36, p. m. 698) przyznaje ten epigramat jakiemuś Pisonowi, ale wśród epigramatyków greckich, jacy są, nie ma ani jednego tego imienia. [przypis redakcyjny]

<sup>17</sup>Pauson — malarz grecki z V wieku przed Chr. [przypis tłumacza]

<sup>18</sup>Pyreikos — lichego malarza greckiego rodzajowy. [przypis tłumacza]

<sup>19</sup>(A) — oznakowane wielkimi literami w porządku alfabetycznym przypisy znajdują się na końcu publikacji, w części *Przypiski oryginalne Lessinga w wydaniu z r. 1766, niepomieszczone w samym tekście niniejszego przekładu*. [przypis edytorski]

<sup>20</sup>lubieżny bogacz kupował jego [Pyreikosa] dzieła na wagę złota, aby podnieść ich nicość przez cenę urojoną — Arystofanes, *Bogactwo* w. 602, *Acharnejczy* w. 854; tudzież Pliniusza lib. XXX sec. 37 ed. Harduina. [przypis redakcyjny]

<sup>21</sup>u Juniusa — [zob.] *De Pictura vet.*, lib. II c. IV § 1. [przypis redakcyjny]

<sup>22</sup>Hellanodikowie — tak nazywano sędziów na igrzyskach olimpijskich. [przypis tłumacza]

<sup>23</sup>tylko trzykrotnemu zwycięzcy stawiano statuetkę ikońską — tj. podobną, od słowa *eikon*: obraz; Pliniusz lib. XXXIV sec. 9. [przypis tłumacza]

posągi i malowidła Bakchosa, Apollona, Merkurego, Heraklesa obywateli się bez wężów. Uczciwe kobiety we dnie wodziły wzrok po posągu, a sen, mącący zjawiska, obudzał obraz zwierzęcia. Tak ocalam sny same, dając za wygraną ich wykład, będący dumą synów, a bezwstydem pochlebców. Nie mogło to bowiem być bez przyczyny, że fantazja wiarołomstwa wężową wytwarzała postać. — Ale odchodzę od przedmiotu. Chciałem tylko stwierdzić, że u starożytnych piękno stanowiło najwyższe prawo sztuk plastycznych. Ze stwierdzenia zaś tego wynika nieodbito to, że wszystko inne, co sztuki plastyczne równocześnie mogą wyrażać, musi, jeśli nie zgadza się z pięknem, zupełnie mu ustąpić, jeśli się zaś zgadza, przynajmniej poddać się jego porządkowi.

Przy tym wyrażeniu pragnę pozostać. Są namiętności i stopnie namiętności uwidoczniające się w twarzy najszeptniejszymi wykrzywieniami, nadające całemu ciału tak gwałtowny układ, że wszelkie piękne linie, przedstawiające je w stanie spokojnym, giną. Starożytni artyści albo od przedstawienia takich namiętności całkowicie się wstrzymywali, albo też oddawali je w stopniu niższym, na którym jeszcze zachowywały nieco piękna. Szał i zwątpienie nie zniesławiły żadnego z ich dzieł. Mogę śmiało twierdzić, iż nigdy nie przedstawili furii (C). Gniew uśmierzali w powagę. U poety ciskał pioruny Jowisz zagniewany, u artysty tylko poważny. Rozpacz łagodzący na smutek. Gdzie zaś nie można było zastosować tego złagodzenia, gdzie rozpacz zarówno zmniejszałaby jak psuła wrażenie — co wtedy uczynił Timantes? Znany jest jego obraz *Ofiarowanie Ifigenii*. W nim nadał on wszystkim obecnym postaciom właściwy stopień smutku, natomiast zakrył zupełnie oblicze ojca, które musiałoby przedstawiać smutek w najwyższym już stopniu. Wydano już o tym wiele bystrych sądów. Wyczerpawszy się, powiada Pliniusz, w malowaniu smutnych fizjognomii, malarz zwątpił, czy potrafi nadać ojcu wyraz twarzy jeszcze smutniejszy<sup>24</sup>. Przyznał tym sposobem, powiada inny krytyk<sup>25</sup>, że boleść ojca przy tego rodzaju zdarzeniach przechodzi wszelki wyraz.

Co do mnie, to nie spostrzegam w tym ani nieudolności artysty, ani nieudolności sztuki. Wraz ze stopniem uczucia zarysowują się silniej odpowiadające mu rysy twarzy, najwyższy stopień okazuje rysy najbardziej stanowcze, nie ma zaś nic dla sztuki łatwiejszego niż je wyobrazić. Jednakże Timantes znał granice, jakie Gracje nakładają na jego sztukę. Wiedział, że rozpacz przypadająca Agamemnonowi jako ojcu objawia się wykrzywieniami, szpetnymi zawsze. O ile piękność i powaga dały się połączyć z wyrazem twarzy, o tyle uwidocznił ten wyraz. Szpetność byłby chętnie pominął, chętnie złagodził, ponieważ jednak kompozycja nie dozwalała mu obu rzeczy, cóż mu innego pozostawało, jak twarz zakryć? Czego nie mógł odmalować, tego się kazał domyślać. Jednym słowem, to zakrycie jest ofiarą, którą artysta poniósł na rzecz piękna. Jest ono przykładem, jak nie trzeba posuwać wyrazu poza granice sztuki, jak trzeba go poddawać pod pierwsze prawo sztuki, tj. prawo piękna. Skoro to zastosujemy do Laokoona, jasną okaże się przyczyna, której szukam. Mistrz usiłował stworzyć największą piękność wśród znanych okoliczności fizycznego bólu. Ból ten, przy swej szpetnej gwałtowności, nie dał się połączyć z pięknnością. Musiał go zatem artysta obniżyć, musiał złagodzić krzyk w jęk, nie dlatego, żeby krzyk okazywał duszę nieszlachetną, lecz dlatego, że wykrzywia twarz w sposób wstrętny. Albowiem rozedrzymy, choćby w myśli, Laokoonowi usta — i sądzić. Każmy mu krzyczeć — i patrzmy. Był to utwór wzniecający współczucie, pokazujący równocześnie piękność i ból; teraz stał się utworem szpetnym i wstrętnym, od którego chętnie wzrok się odwraca, ponieważ widok bólu wywołuje niemiłe uczucie, piękno zaś cierpiącego przedmiotu nie zdoła przemienić tego uczucia przykrego w słodkie uczucie litości. Samo szerokie otwarcie ust, nie mówiąc już o tym, jak gwałtownie i wstrętnie przez to wykrzywają się i przesuwają one części twarzy, tworzy w malarstwie plamę, a w rzeźbie zagłębienie, sprawiające najwstrętniejsze wrażenie. Monfaucon<sup>26</sup> dowiódł małego gustu, biorąc jakąś starą brodatą głowę z rozdartymi ustami za wyrokującego Jowisza. Czyż

<sup>24</sup>powiada Pliniusz (...) malarz zwątpił, czy potrafi nadać ojcu wyraz twarzy jeszcze smutniejszy — Plinius, *Nat. hist.*, lib. XXXV sec. 5: „Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere”. [przypis redakcyjny]

<sup>25</sup>powiada inny krytyk — Valerius Maximus: „Summi moeroris acerbitatem arte esprimi non posse offensus est”; lib. VIII cap. II. [przypis redakcyjny]

<sup>26</sup>Monfaucon, *Bernard de* (1655–1741) — słynny archeolog francuski, autor dzieła *L'antiquité expliquée et représentée en figures*; Lessing odsyła do t. I, s. 50. [przypis tłumacza]

bóg musi krzyczeć, objawiając przyszłość? Czy delikatny zarys ust uczyniłby mowę jego podejrzaną? Nie wierzę także Waleriuszowi, aby Ajaks w pomyślanym tylko obrazie Timantesa miał krzyczeć<sup>27</sup>. Daleko gorsi artyści z czasów już upadku sztuki nie pozwalają nawet najdzikszym barbarzyńcom otwierać ust aż do krzyku, skoro ich pod mieczem zwycięzcy napada strach i obawa śmierci<sup>28</sup>.

Jest rzeczą pewną, że obniżenie największego fizycznego bólu na niższy stopień czucia było widocznym w wielu starożytnych dziełach sztuki. Cierpiący Herakles w zatrutej szacie, przedstawiony przez starożytnego, nieznanego artystę, nie był dziełem Sofoklesa, u którego właśnie tak okropnie krzyczał, że od tego krzyku rozbrzmiewały skały lokryjskie i eubejskie przylądki. Był on więcej ponurym aniżeli dzikiem<sup>29</sup>. Filoktet Pitagorasa leontyńskiego<sup>30</sup> zdawał się udzielać swej boleści przypatrującym się, a tego wrażenia nie wywołałby najmniejszy szczegół straszny. Można by zapytać: skąd wiem, że ten artysta wykonał posąg Filokteta? Z jednego miejsca u Pliniusza, które nie spodziewało się pewnie mej poprawki, tak widocznie jest sfalszowane albo zepsute (D).

### III

Jak już nadmienilem, przyznano sztuce w nowszych czasach nierównie szersze granice. Naśladownictwo jej, mówią, obejmuje całą widomą naturę, której piękno jest tylko małą częścią. Prawda i wyraz mają być jej głównym prawidłem, a jak natura sama poświęca każdego czasu piękność celom wyższym, tak samo winien i artysta poddawać ją pod jej ogólne przeznaczenie i nie troszczyć się o nią więcej, aniżeli na to pozwalają prawda i wyrazistość. Dość, że przez prawdę i wyrazistość najszeptniejsza natura zamienia się w piękno sztuki. Lecz nie spierajmy się o to, czy te pojęcia mają jakąś wartość lub jej nie mają; czyż nie możemy czynić innych spostrzeżeń, niezależnych od tych pojęć: dlaczego mimo to artysta musi utrzymywać miarę w wyrazie i nie może nigdy nadawać mu najwyższej siły? Jedyne moment, sądzę, z którym materialne<sup>31</sup> granice sztuki łączą wszelkie naśladownictwo, naprowadzi nas na tego rodzaju uwagi.

Skoro artysta nie może z ciągle zmieniającej się natury użytkować nigdy nic więcej oprócz jednej jedynej chwili, malarz zaś w szczególności tę jedyną chwilę tylko z jednego punktu widzenia; gdy przy tym dzieła jego służą nie tylko do jednorazowego obejrzenia, ale do częstszego oglądania: przeto jest rzeczą pewną, że nie można wybrać dość płodnej<sup>32</sup> tej jedynej chwili i tego jedyne punktu widzenia tej chwili; to zaś tylko jest jedynie twórczym, co pozostawia wolne pole wyobraźni. Im więcej widzimy, tym więcej musimy się tego umieć domyślić, im więcej zaś przy tym się domyślamy, tym więcej wierzyć musimy, że widzimy. W całym atoli przebiegu uczucia nie ma chwili mniej odpowiadającej takiemu powołaniu niż chwila przedstawiająca najwyższy stopień uczucia, afekt. Ponad nią nie ma już więcej nic, pokazywać zaś oku ostateczność znaczy to krępować skrzydła wyobraźni i zmuszać ją do zajmowania się obrazami słabszymi, przez to że, mogąc posunąć się poza zmysłowe wrażenie i znajdując w tym właśnie dla siebie zaporę, obawia się ona oddania uczucia w całej pełni. Gdy zatem Laokoon jęczy, wyobraźnia może go słyszeć krzyczącego, gdy atoli krzyczy, wtedy nie może od tego krzyku ani stopień wyżej, ani niżej zstąpić, chyba że ukaże go w stanie znośniejszym, a więc mniej interesującym. Ona go słyszy dopiero wzdychającego albo widzi go już umarłym.

Idźmy dalej. Jeżeli owa jedyna chwila uzyska od sztuki niezmienną trwałość, wtedy nie może niczego innego wyrażać oprócz tego, co się tylko da pomyśleć jako przejściowe, przemijające. Wszystkie zjawiska występujące, według naszych pojęć, nagle, ginące nagle, mogące zaś być tym, czym są, tylko przez jedną chwilę — wszystkie tego rodzaju zjawia-

<sup>27</sup>nie wierzę także Waleriuszowi (...) — wskazuje on następujące stopnie smutku oddane przez Timantesa: Kalchas smutny, Ulisses tonący w bólu, Ajax utyskujący, Menelaus rozpościerający żale. Krzyczący Ajax musiałby być postacią ohydną, ponieważ ani Cyceron, ani Kwintylijan w swoich opisach tego malowidła wcale o nim nie wspominają, wolno mi go przeto uważać za dodatek, którym Valerius chciał obraz wzbogacić z własnej swej głowy. [przypis redakcyjny]

<sup>28</sup>Daleko gorsi artyści z czasów już upadku sztuki (...) — Bellorii, *Admiranda*, tab. 11, 12. [przypis redakcyjny]

<sup>29</sup>Cierpiący Herakles w zatrutej szacie (...) więcej ponurym aniżeli dzikiem — Plinius, *Natur. hist.*, lib. XXXIV sec. 19. [przypis redakcyjny]

<sup>30</sup>Pitagoras leontyński — sławny rzeźbiarz grecki z Sycylii, żyjący w V wieku przed Chr. [przypis tłumacza]

<sup>31</sup>materialne granice sztuki — tj. skrupowanie artysty przez sam materiał. [przypis tłumacza]

<sup>32</sup>płodnej — [niem.] *fruchtbar*. [przypis tłumacza]



ska, bądź przyjemne, bądź straszne, otrzymują przez utrwalenie w sztuce tak przeciwną naturze postać, że przy każdym ponownym ich oglądaniu wrażenie słabnie i nareszcie cały przedmiot albo napęlnia nas wstrętem, albo też odstrasza od siebie. La Mettrie<sup>33</sup>, który dał się malować i rytować jako drugi Demokryt, śmieje się tylko kilka pierwszych razy, które go oglądamy. Gdy mu się częściej przypatrujemy, staje się z filozofa głupcem, a śmiech jego jest grymasem. Tak samo ma się rzecz z krzykiem. Gwałtowny ból, który krzyk wywołuje, albo wkrótce ustępuje, albo zabija cierpiący podmiot. Jeżeli zatem najcierpliwszy i najwytrzymalszy mężczyzna krzyczy, to nie krzyczy przecie bezustannie, lecz tylko ta pozorna bezustanność w materiale naśladowniczej sztuki jest tym, co mogłoby z jego krzyku czynić niemoc kobiecą, albo dziecinną nieznośność. Tego przynajmniej musiał twórca Laokoona się strzec, chociażby krzyk nie zaszkodził piękności, a nawet choćby jego sztuka miała prawo wyrażać cierpienie niepięknym.

Wśród starożytnych malarzy zdaje się Timomachus<sup>34</sup> obierał najchętniej tematy z najskrajniejszych uczuć. Jego *Szalejący Ajaks*, *Dzieciobójczyni Medea* były obrazami sławnymi. Ale z opisów, które o nich mamy, pokazuje się, że artysta wybornie wyrozumiewał ów moment, w którym widz ostateczności jeszcze nie dostrzega, tylko jej się domyśla — owo zjawisko, z którym nie łączymy pojęcia czegoś przejściowego tak koniecznie, żeby nam utrwalenie jego w sztuce się nie podobało. Medei nie przedstawił Timomachus w tej chwili, w której rzeczywiście morduje swe dzieci, ale kilka chwil przedtem, gdy miłość macierzyńska jeszcze walczy z zazdrością. Przewidujemy koniec tej walki. Drżymy naprzód przed ujrzeniem wkrótce samej okrutnej Medei, a nasza wyobraźnia przewyższa wszystko to, co by nam mógł pokazać malarz w tej okropnej chwili. Dlatego też nie razi nas jakiś czas na obrazie trwające wahanie się Medei; co więcej, życzymy sobie, aby wszystko, jak tu jest, i w rzeczywistości pozostało, aby starcie namiętności nie było się nigdy rozstrzygnięło albo przynajmniej trwało tak długo, póki by czas i rozważa nie osłabiły szału i nie zapewniły zwycięstwa uczuciom macierzyńskim. Ta świadomość postępowania darzyła Timomachusa często wielu pochwałami i wyniosła jego sławę wysoko ponad innego, nieznanego malarza, który był tak nierozsądnym, iż pokazał Medeę w największym obłędzie, a przez to nadał trwałość temu szybko przemijającemu stopniowi ostatecznego szału, przed którym wzdryga się wszelka natura. Poeta, ganiący go z tego powodu, powiada też bardzo bystro, przemawiając do samego obrazu: „Pragniesz ty ciągle krwi swoich dzieci? Czy ciągle znajduje się nowy Jazon, ustawicznie nowa Kreuza, aby napęlniać cię bez ustanku goryczą? Ruszaj do kata, choćś tylko w obrazie!” — dodaje z głęboką przykrością<sup>35</sup>.

O *Szalejącym Ajaksie* Timomachusa możemy sądzić z wiadomości podanej przez Filostrata<sup>36</sup>. Ajaks nie ukazuje się tam szalejący wśród trzód, wiążący i mordujący woły i barany jako ludzi; artysta ukazał nam go, jak siedzi zmęczony po tych szalonych bohaterstwach i jak go ogarnia myśl zabicia samego siebie. A jest to rzeczywiście szalejący Ajaks, nie dlatego, że teraz właśnie szaleje, tylko ponieważ widzimy, iż już szalał przedtem, ponieważ pojmujemy ogrom jego szału nader żywo z jego rozpaczliwego wstydu, jaki z tego powodu odczuwa. Burzę widzimy w zwaliskach i trupach, które na łąd wyrzuciła.

## IV

Rozpatrując przytoczone przyczyny, dla których twórca Laokoona w wyrazie bólu fizycznego musiał zachować pewną miarę, widzę, że wszystkie one wypływają z właściwości sztuki samej i z jej koniecznych granic i wymagań. Z trudnością zatem dałaby się którakolwiek z tych przyczyn zastosować do poezji. Nie badając, jak dalece może się udać poecie przedstawianie pięknych ciał, zauważyć muszę, że niezaprzeczenie ta widoczna osłona, pod którą doskonałość zamienia się w piękność, może być tylko jednym z najdrobniejszych środków, jakimi potrafi nas poeta dla swych kreacji zainteresować. Często nie korzysta on wcale z tego środka, przekonany, że gdy raz już jego bohater pozyskał

<sup>33</sup>La Mettrie (1709–1751) — filozof francuski, słynny z dowcipu. [przypis tłumacza]

<sup>34</sup>Timomachus — malarz grecki, z Bizancjum rodem; żył w epoce poaleksandryjskiej. [przypis tłumacza]

<sup>35</sup>Poeta (...) powiada (...) przemawiając do samego obrazu — Philippus (*Anthol.*, lib. IV, cap. 9 ep. 10). [przypis redakcyjny]

<sup>36</sup>z wiadomości podanej przez Filostrata — Filostrat starszy, sofista i retor grecki z II wieku po Chr.; Lessing odsyła do jego *Vita Apollonii*, lib. II cap. 22. [przypis tłumacza]

naszą życzliwość, wtedy szlachetniejsze jego przymioty albo nas tak dalece zajmują, iż nie myślimy wcale o jego fizycznej postaci, albo, gdy o niej myślimy, wtedy tamte nas tak ujmują, że przyznajemy mu dobrowolnie, choćby nie piękną, to przynajmniej obojętną postać.

A już jeżeli gdzie, to przy każdym poszczególnym rysie, nieprzeznaczonym wyraźnie dla oka, nie będzie poeta właśnie zmysłowi wzroku hołdował. Jeżeli Laokoon Wergiliusza krzyczy, komu przyjdzie przy tym na myśl, że do krzyku potrzebne są wielkie usta i że takie wielkie usta są szpetne? Dość, że „*clamores horrendos ad sidera tollit*<sup>37</sup>” jest dla ucha rysem wzniosłym, choćby dla oka był jakimkolwiek bądź. Kto tutaj żąda pięknego obrazu, dla tego nie istnieje wrażenie zamierzone przez poetę. Nic nie zmusza prócz tego poety do skoncentrowania obrazu w jednej jedynej chwili. Każdą czynność, gdy zechce, przedstawia od początku i przeprowadza ją przez wszystkie możliwe odmiany aż do jej zakończenia, każda zaś z tych odmian, do której przedstawienia artysta potrzebowałby osobnego dzieła, wymaga od poety tylko jednego rysu, a gdyby ten rys sam w sobie obrażał wyobraźnię słuchacza, to bądź przygotowały ją do niego poprzedzające ustępy, bądź też następujące go złagodziły, tak, że słuchacz zatracą poszczególne wrażenie, i rys ten w połączeniu z innymi wywiera jak najdoskonalszy skutek. Choćby zatem nie przystało mężowi przy gwałtownym bólu krzyczeć, ta mała przejściowa nieprzystojność nie może uwłaczać temu, którego inne zalety już nas ujęły.

Laokoon Wergiliusza krzyczy, ale ten krzyczący Laokoon jest tym samym, którego już znamy i cenimy jako wielce przewidującego patriotę, jako najprzywiązanego ojca. Nie wiążemy też jego krzyku z jego charakterem: wiążemy go jedynie z jego nieznośnym cierpieniem. Jedynie to słyszymy w jego krzyku, poeta zaś mógł nam jedynie to cierpienie krzykiem uzmysłwić. Kto by go zatem jeszcze ganił? Kto nie musi raczej przyznać, że jeżeli artysta dobrze zrobił, iż nie kazał Laokoonowi krzyczeć, tak samo dobrze uczynił i poeta, iż krzyczeć mu kazał. Ale Wergiliusz jest tu tylko opisowym poetą. Czy, usprawiedliwiając go, usprawiedliwiamy równocześnie i poetę dramatycznego?

Inne wrażenie sprawia opowiadanie o czymś krzyku, inne krzyk sam. Dramat, jako przeznaczony do żywego malowania dla aktora, powinien może właśnie dlatego trzymać się silniej prawideł malarstwa. W dramacie nie tylko wydaje nam się, iż widzimy i słyszymy krzyczącego Filokteta: my go rzeczywiście krzyczącego widzimy i słyszymy. Im więcej aktor zbliża się do natury, tym dotkliwiej musi obrażać nasze oczy i uszy, albowiem jest rzeczą niezaprzeczoną, iż oczy i uszy nasze doznają obrazy, gdy słyszymy tak głośne i gwałtowne objawy bólu. Oprócz tego ból fizyczny w ogóle niezdolny jest wywołać takie współczucie, jakie wywołują w nas inne nieszczęścia. Nasza wyobraźnia może za mało w nim rozróżniać, ażeby już sam jego widok mógł w nas wywołać uczucie pokrewne. Dlatego może by łatwo dało się powiedzieć, że Sofokles przekracza granice przyzwoitości, nie tylko dowolnej, ale uzasadnionej samą istotą naszych uczuć, gdy każe Filoktetowi i Heraklesowi tak kwilić i płakać, tak krzyczeć i ryczeć. Przyglądający im się nie mogą w ich bólach brać takiego udziału, jakiego zdają się żądać te nieumiarkowane wybuchy. Nam jako widzom wydawać się one będą przy porównywaniu ich obojętnymi: a przecie nie możemy za nic innego ich współczucia uważać, jeno za miarę naszego własnego.

Do tego trzeba dodać, że aktor może tylko z trudem uzmysłwić ból fizyczny, nie może zaś doprowadzić go aż do złudzenia: a kto wie, czy nie wypadnie nam raczej pochwalić nowszych dramatycznych poetów, że albo zupełnie pominęli ten szkopał, albo objechali go z lekka. Ileż to rzeczy przedstawiałoby się w teorii jako niewzruszone, gdyby się nie było udało geniuszowi dowieść czynem, że dzieje się z nimi wręcz przeciwnie!

Wszystkie te uwagi nie są nieuzasadnione, a jednak *Filoktet* pozostanie jednym z arcydzieł scenicznych. Albowiem jedna część tych uwag nie dotyczy właściwie Sofoklesa: a tylko przeskakując przez drugą, osiągnął on piękność, o jakiej krytyk nieśmiały bez tego przykładu nie byłby nawet marzył.

Następne uwagi udowodnią to lepiej.

1. Jak dziwnie potrafił poeta wzmocnić i rozszerzyć wyobrażenie fizycznego bólu! Wybrał ranę (możemy bowiem przypuszczać, iż na jego wybór wpłynęły także poszczególne okoliczności tego zdarzenia, a że te okoliczności okazały się dlań korzystnymi, przeto dla

<sup>37</sup>*clamores horrendos ad sidera tollit* (łac.) — krzyki okropne zanosi ku gwiazdom. [przypis tłumacza]

nich i całe zdarzenie przedstawił), wybrał zatem ranę, powtarzam, a nie chorobę wewnętrzną, ponieważ ranę możemy sobie żywiej wyobrazić, aniżeli chorobę, choćby nie wiem jak bolesną była.

Wewnętrzny żar sympatyczny, który pożerał Meleagra<sup>38</sup>, gdy go matka, wznecając fatalny ogień, poświęcała swemu siostrzanemu szalowi, wydawałby się zatem mniej teatralnym od rany, ta rana zaś była karą boską. Coś większego niż naturalna trucizna szalało w niej bezustannie, a tylko przy silniejszym napadzie bólów był Meleager spokojniejszym, po czym nieszczęśliwy zapadał każdym razem w odurzający sen, w którym krzepiła się jego zmęczona natura, aby móc znów przechodzić te same wciąż cierpienia. Chataubrun przedstawia go tylko jako ranionego strzałą jednego z Trojan. Co można sobie nadzwyczajnego obiecywać po tak zwyczajnym przypadku? Na taki przypadek w dawnych wojnach każdy był wystawiony: skądże by on tylko u Filokteta miał tak okropne skutki? Trucizna naturalna, która całe dziewięć lat działa, a nie zabija, jest daleko mniej prawdopodobną, aniżeli owe wszystkie bajeczne dodatki, w jakie ją Grek przybrał.

2. Choć Sofokles fizyczne cierpienia swego bohatera przedstawił jako bardzo wielkie i okropne, to przecież czuł dobrze, że same one nie wystarczyłyby do wywołania silniejszego współczucia. Połączył je zatem z innymi nieszczęściami, które również same przez się nie mogły wzruszać nadzwyczajnie, jednakże wskutek tego połączenia otrzymały taki sam pozór melancholijny, jakiego udzielały znów owym cierpieniom fizycznym. Tymi zaś nieszczęściami były: zupełne pozbawienie ludzkiego towarzystwa, głód i wszelkie niewygody życia, na jakie jest się narażonym pod ostrym niebem w takim opuszczeniu (E).

Pomyślmy sobie człowieka w tych warunkach, użyjemy mu sił i zdrowia, i pomysłowości, a będzie to Robinson Crusoe, roszczący sobie mało pretensji do naszego współczucia, jakkolwiek zresztą los jego nie jest nam obojętnym. Rzadko bowiem jesteśmy tak dalece zadowoleni z towarzystwa ludzkiego, aby nam spokój, jakiego poza tym towarzystwem zażywamy, nie miał się wydawać ponętnym, zwłaszcza pod naciskiem wyobrażenia, schlebającego każdemu osobnikowi ludzkiemu, że powoli możemy się nauczyć obywać bez obcej pomocy.

Z drugiej strony wystawmy sobie człowieka nawiedzonego najdotkliwszą, nieuleczalną chorobą, przy tym jednak wyobraźmy go sobie otoczonego jednocześnie życzliwymi przyjaciółmi, niepozwalającymi, aby mu czegokolwiek brakowało, łagodzącymi, o ile to w ich mocy, jego bóle — przyjaciółmi, wobec których może on jawnie się uskarżać i narzekać: niezaprzeczenie będziemy czuli dlań współczucie, ale to współczucie nie będzie długotrwałym, nareszcie ruszymy ramionami i zalecimy mu cierpliwość.

Tylko gdy oba wypadki zejdą się razem, tj. gdy samotnik taki nie ma władzy w ciele, gdy choremu tak samo nikt inny pomóc nie może, jak i on sam sobie pomóc nie zdoła, a skargi jego ulatniają się w pustym przestworzu — wtedy widzimy całą nędzę, jaka ludzką naturę dotknąć może, gromadzącą się nad tym nieszczęśliwym, a myśl przelotna, w której samych siebie wystawiamy sobie na jego miejscu, wzbudza w nas przestrasz i zgrozę. Nie widzimy nic przed sobą prócz rozpacz w najokropniejszej postaci, żadne zaś współczucie nie jest silniejszym, żadne nie ogarnia tak silnie całej duszy naszej niż to, które się łączy z wyobrażeniem rozpacz. Tego rodzaju jest też współczucie, które odczuwamy względem Filokteta, odczuwamy zaś je najsilniej w tej chwili, w której go widzimy pozbawionym łuku, tej jedynej rzeczy mającej mu pomóc do utrzymania nędznego jego życia.

O, Francuzie, który nie miałeś rozumu nad tym się zastanowić, który nie miałeś serca tego odczuć! A jeżeli je miałeś, byłeś zbyt małodusznym i poświęciłeś to wszystko mizernemu smakowi swego narodu! Chataubrun otacza Filokteta towarzystwem, każe księżęcej córce zejść do niego na pustą wyspę; a i ta córka nie jest sama, ma swą ochmistrzynię przy sobie: nie wiem, czy poeta więcej jej potrzebował, czy księżniczka. Całą znakomitą scenę

<sup>38</sup>Meleager — był synem króla Ojneosa z Etolii. W siedem dni po jego urodzeniu się przybyły w dom jego rodziców Parki, aby dziecię obdarować. Jedna z nich, Atropos, oświadczyła wtedy, że chłopiec tak długo żyć będzie, dopóki nie wygaśnie płomień żarzący się właśnie na ognisku. Usłyszawszy to, matka dziecięcia wyjęła szybko polano z ogniska i, zagasiwszy je, przechowała. Meleager, podrośszy, urządził polowanie na dzika, którego z pomocą Atalanty ubił. W nagrodę za pomoc ofiarował Atalancie głowę i skórę zwierza, czym uczuli się dotkniętymi wujowie Meleagra i wszczęli z nim bójkę, w której z jego ręki poległ. Matka, dowiedziawszy się o tym, zagniewana na Meleagra, wydobyla z ukrycia owe polano i rzuciła na ognisko. Wkrótce zmarł Meleager wśród najokropniejszych boleści. Do tej tragicznej jego śmierci odnoszą się powyższe słowa: „wewnętrzny żar sympatyczny”. [przypis tłumacza]

z łukiem opuścił; za to każe się czulić. Oczywiście, łuk i strzały wydałyby się rycerskiej młodzieży francuskiej czymś wielce uciesznym. Natomiast nie ma nic poważniejszego od gniewu pięknych oczu. Grek męczy nas okrutną troską, że biedny Filoktet będzie musiał bez łuku pozostać na odludnej wyspie i zginąć marnie; Francuz zna pewniejszą drogę do naszych serc: on każe nam się obawiać, aby syn Achillea nie był zmuszonym opuścić wyspy bez swej księżniczki. Toteż paryscy krytycy kazali Chataubrunowi tryumfować nad starożytnym poetą, a jeden z nich zaproponował, aby sztukę jego nazwać: „*La difficulté vaincue*”<sup>39</sup>.

3. Po wrażeniu z całości przyjrzymy się bliżej poszczególnym scenom, w których Filoktet nie jest już opuszczonym chorym i ma nadzieję porzucić wkrótce smutne pustkowie i powrócić do swego kraju, w których zatem cała jego niedola ogranicza się na bolesnej ranie. On jęczy, krzyczy, dostaje najstraszniejszych drgawek. Przeciw temu występuje właśnie zarzut obrażonej przyzwoitości. Ten zarzut robi Anglik, człowiek zatem, u którego niełatwo przypuszczać można fałszywą delikatność. Do tego zarzutu, jak wspomniałem, podaje bardzo dobry powód. Wszelkie uczucia i namiętności, powiada, z którymi inni bardzo mało sympatyzują, rażą, gdy się je wyraża za gwałtownie<sup>40</sup>. „Z tego powodu nie ma nic nieprzystojniejszego i niegodniejszego mężczyzny, jak gdy nie umie on cierpliwie znosić choćby najgwałtowniejszego bólu, tylko płacze i krzyczy. Wprawdzie rodzi się w nas współczucie z bólem fizycznym. Widząc, że ktoś ma otrzymać uderzenie w ramię albo goleń, zrywamy się, oczywiście, i usuwamy własne ramię albo goleń, skoro zaś uderzenie rzeczywiście nastąpi, odczuwamy je poniekąd zarówno jak ten, kogo ono spotkało. Atoli jest rzeczą pewną, że to nieszczęście, które odczuwamy, wcale poważnym nie jest, gdy zatem uderzony gwałtowny krzyk wydaje, nie wahamy się nim pogardzać, nie potrzebując tak samo gwałtownie krzyczeć, jak on”. Nie ma nic bardziej zwodniczego od ogólnych prawideł dla naszych uczuć. Tkanina ich jest tak delikatną i powikłaną, że i najostrożniejsza próba zaledwie dozwala uchwycić jedną nić i śledzić ją przez wszystkie ściegi krzyżowe. Gdy zaś jej się to uda, co z tego za korzyść? Czystego uczucia poszczególnego nie ma w przyrodzie: z każdym powstaje równocześnie tysiąc innych, z których najdrobniejsze zmienia całkowicie uczucie główne, przewodnie: tak, że mnoży się wyjątków bez liku, a te w końcu owo rzekomo ogólne prawidło ograniczają na doświadczenia w niewielu poszczególnych przypadkach. Pogardzamy tym, powiada Anglik, kogo słyszymy wśród fizycznych bólów gwałtownie krzyczącego. Ale nie zawsze i nie od razu nim pogardzamy, nie wtedy, gdy widzimy, że ten cierpiący używa wszelkich możliwych środków, aby zgryźć swój ból, także nie wtedy, kiedy go w ogóle jako stałego męża znamy, tym mniej gdy widzimy go składającego dowody wytrzymałości wśród bólu, gdy wiemy, że ból może go wprawdzie zmusić do krzyku, ale też do niczego więcej — gdy patrzymy nareszcie, że poddaje się raczej dłuższemu trwaniu tego bólu, niżby miał zmienić się w swym sposobie myślenia, w swych postanowieniach, chociażby mógł się spodziewać z takiej zmiany zupełnego ustania cierpienia. To wszystko spotykamy u Filokteta. Wielkość moralna polegała u starożytnych Greków tak samo na niezmiennej miłości przyjaciół, jak na niezmiennej zawiści nieprzyjaciół. Tę wielkość zachowuje Filoktet mimo wszystkie męczarnie. Ból nie wysuszył mu tak dalece oczu, by nie miał łez na los swych dawnych przyjaciół; ból nie uczynił go tak słabym, by dla chęci pozbycia się go miał przebaczyć nieprzyjaciółom i dać się im użyć chętnie do wszystkich samolubnych zamysłów. I takim mężem z granitu mieliby pogardzać Ateńczycy, ponieważ bałwany, nie mogąc go poruszyć, kazały mu się przynajmniej odezwać!

Przyznaję, że mało w ogóle lubuję się w filozofii Cycerona, najmniej zaś w tej, którą się on popisuje w drugiej księdze *Rozpraw Tuskańskich* o znoszeniu bólu fizycznego. Można by sądzić, że chce wyuczyć gladiatora, tak dalece powstaje przeciw zewnętrznemu uwidocznianiu cierpienia. Zdaje mu się bowiem, że przez takie wyrażanie cierpienia objawia się tylko niecierpliwść, nie zważa zaś, że cierpienie często jest mimowolnym i że prawdziwa waleczność może się tylko objawiać w czynach dobrowolnych. On słyszy u Sofoklesa jedynie tylko skarżące się i krzyczące Filokteta, a przeocza zupełnie jego poza tym

<sup>39</sup>jeden z nich [krytyków paryskich] zaproponował, aby sztukę jego [Chataubruna] nazwać: „*La difficulté vaincue*” — „*Mercur de France*”, 1755 kwiecień. [przypis tłumacza]

<sup>40</sup>zarzut robi Anglik (...) — Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, p. I sec. 2, ch. I p. 41 (1761). [przypis redakcyjny]

stateczne zachowanie się. Skąd by zresztą znalazł sposobność do retorycznej wycieczki przeciw poetom? „Mają nas oni czynić zniewieściami, gdyż wystawiają najwaleczniejszych mężów jako skarżących się”. Poeci muszą pozwolić im się skarżyć, gdyż teatr nie jest areną. Skazanemu na śmierć albo najętemu gladiatorowi wypadło wszystko czynić przystojnie i cierpieć. Nie wolno mu było wydać żadnego żalosego głosu, ani dać dostrzec jakiegokolwiek drgnienia bolesnego: ponieważ bowiem jego rany i jego śmierć miały widzów zachwycać, przeto musiała sztuka uczyć ukrywania wszelkiego uczucia. Najmniejsze objawienie jego byłoby wywołało współczucie, a współczucie częściej wywoływane byłoby położyło wkrótce kres tym zimno-okrutnym widowiskom. Czego zaś tam wywoływać nie należało, to właśnie jest jedynym celem tragedii, wymaga przeto zupełnie odmiennego postępowania. Bohaterowie tragedii muszą okazywać uczucie, muszą objawiać swe cierpienia i pozwalać działać w sobie — samej naturze. Gdy zdradzają tresurę i przymus, czynią nas obojętnymi, a siłcze koturnowi mogą, co najwyżej, zasłużyć na podziw. Na tę nazwę zasługują wszystkie osoby w tak zwanych tragediach Seneki i jestem stanowczo tego zdania, że igrzyska gladiatorów były główną przyczyną, dlaczego Rzymianie w tragedii pozostali tak daleko nawet pod poziomem miernoty. W tym amfiteatrze, w którym wprawdzie taki Ktesias<sup>41</sup> mógł studiować swą sztukę, ale nigdy Sofokles, widzowie uczyli się niepojmowania natury. Geniusz największego tragika, przyzwyczajony do takich sztucznych scen śmierci, musiał wpaść w napuszystość i przechwałki. A jak takie przechwałki nie mogą wzniecać bohaterstwa, tak samo i skargi Filoktetowe nie mogą uczynić nikogo zniewieściami. On skarży się jak człowiek, ale postępuje jak bohater. Obydwie te rzeczy składają się na ludzkiego bohatera, niebędącego ani zniewieściami, ani zahartowanym — na bohatera, który wydaje się tylko już to tym, już tamtym, w miarę jak tego wymaga bądź to natura, bądź też zasady i obowiązki. Jest to coś najszczytniejszego, co mądrość stworzyć, a sztuka naśladować zdoła.

4. Nie dość, że Sofokles zabezpieczył swego uczuciowego Filokteta od pogardy: zapobiegł również mądrze wszelkim innym insynuacjom, jakie by można przeciw niemu podnieść z powodu uwagi Anglika. Jakkolwiek bowiem nie zawsze pogardzamy krzyżującym przy fizycznych cierpieniach, to przecie jest niezaprzeczonym, że nie odczuwamy dla niego tyle współczucia, ile krzyk jego zdaje się pożądać. Jak mają się zachowywać słuchacze wobec krzyżującego Filokteta? Mająż udawać, że są wielce wzruszeni? To jest przeciwne naturze. Mająż się okazywać tak obojętnymi a bezradnymi, jakimi rzeczywiście zwykliśmy być w tego rodzaju wypadkach? To wywołałoby najwstrętniejszy rozdzwięk w widzu. Ale, jak nadmieniałem, Sofokles zaradził i temu. Przez to bowiem, że osoby poboczne mają swój własny interes, że wrażenie, jakie krzyk Filokteta w nich sprawia, nie jest jedyną rzeczą, która je zajmuje, widz nie tyle zważa na dysproporcję ich współczucia z tym krzykiem, ile raczej na zmianę powstającą albo powstać mającą w ich własnych myślach i zamiarach wskutek tego współczucia, bez względu na to, czy jest ono bardzo słabe czy też bardzo silne. Neoptolem i chór oszukali nieszczęśliwego Filokteta, poznają, do jakiej rozpaczycy to ich oszukaństwo go doprowadzi; teraz dostaje on swego okropnego napadu w ich oczach: choćby więc ten przypadek nie mógł wywołać w nich silniejszego sympatycznego uczucia, może przecie skłonić ich, aby weszli w siebie, wzbudzili w sobie szacunek dla takiej niedoli i nie zwiększali jej przez zdradę. Tego spodziewa się widz, a szlachetny Neoptolem nie zawodzi tego ich oczekiwania. Filoktet, będący panem swych bólów, byłby udawał je przed Neoptolem. Ale Filoktet, którego ból niezdolnym czyni do wszelkiego udawania, choć ono wydaje mu się bardzo potrzebnym, aby jego towarzysze podróży nie pożałowali wkrótce obietnicy zabrania go z sobą, Filoktet, będąc sam całkiem naturalnym, czyni także naturalnym i Neoptolema. Ten zwrot w jego postępowaniu jest znakomity, wzruszający tym więcej, że wywołany ludzką naturą człowieka, u Francuza zaś przyczyniają się do tego pięknie oczy<sup>42</sup>. Ale nie chcę już myśleć o tej parodii.

<sup>41</sup>Ktesias mógł studiować swą sztukę — Ktesias (także: Ktesilaus) malarz grecki z czasów Fidiasza. Według Pliniusza miał on wymalować rannego mężczyznę umierającego tak ludzako, że można było widzieć, ile jeszcze zasobów sił żywotnych posiada ów ranny. Słynął także jako lekarz i do tego odnosi się prawdopodobnie powyższa uwaga Lessinga. [przypis tłumacza]

<sup>42</sup>u Francuza zaś [Chataubruna] przyczyniają się do tego [zwrotu w postępowaniu] piękne oczy — akt II sc. III: „De mes déguisemens que penserait Sophie”, mówi syn Achillesowy. [przypis redakcyjny]

Ten sam pomysł artystyczny, aby ze współczuciem, jakie krzyk wobec fizycznych cierpień wywoływać musi, połączyć i inne jeszcze uczucie u widzów, zastosował Sofokles także w *Trachinkach*. Ból Heraklesa nie jest bólem męczącym: doprowadza go do szału, w którym łaknie jedynie tylko zemsty. Już był porwał w tym szale Lichasa i zdruzgotał o skałę. Chór składa się z kobiet, tym więc naturalniejszym jest to, że owłada nim obawa i przerażenie. To zatem, jako też oczekiwanie, czy jeszcze jaki bóg Heraklesowi na pomoc nie pośpieszy, czy też Herakles swemu bólowi ulegnie, stanowi tutaj właściwe ogólne zainteresowanie, w którym współczucie tylko nieznaczną czyni odmianę. Skoro wynik obu wyroczni jest już stanowczym przez zespolenie ich z sobą<sup>43</sup>, Herakles uspokaja się, a podziwianie jego ostatecznego postanowienia przytłumia wszystkie inne uczucia. W ogóle, porównywając cierpiącego Heraklesa z cierpiącym Filoktetem, nie trzeba zapominać, że ów jest półbogiem, ten zaś tylko człowiekiem. Człowiek nie wstydzi się nigdy swych skarg, ale półbóg się wstydzi, że jego śmiertelna natura pokonała do tyła nieśmiertelną, iż musi płakać i kwilić jak dziewczyna<sup>44</sup>. My, ludzie nowszych czasów, nie wierzymy w półbogów, ale najmniejszy bohater musi u nas czuć i działać jak półbóg.

Nie odważam się ani przeczyć, ani twierdzić, czy aktor może krzyk i konwulsje bólu doprowadzić do złudzenia. Gdybym poznał, że nasi aktorzy nie potrafiliby tego, musiałbym wiedzieć najpierw, czy by tego nie potrafił nawet taki Garriek<sup>45</sup>, a gdyby i jemu to się udało nie miało, zawsze jeszcze mógłbym sobie wyobrażać skeuopoję<sup>46</sup> i deklamację starożytnych tak doskonałymi, o jakiej my dziś żadnego pojęcia nie mamy.

## V

Niektórzy znawcy starożytności uważają grupę Laokoona wprawdzie za dzieło greckiego mistrza, ale już z czasów Cesarstwa Rzymskiego, przypuszczając, że za wzór do niej służył mu *Laokoon* Wergiliusza. Z dawniejszych uczonych, którzy byli tego zdania, wymieniam tylko Bartłomieja Marlianiego<sup>47</sup>, z nowszych zaś Montfaucona<sup>48</sup>. Znaleźli oni bez wątpienia między dziełem sztuki a opisem poety taką szczególną zgodność, że wydawało im się niemożliwym, aby obaj wpadli przypadkowo na te same szczegóły, które by się nastroczały same przez się. Przy tym przypuszczali, że jeżeli chodzi o zaszczyt wynalazczości i pierwszego pomysłu, to nierównie więcej prawdopodobieństwa przemawia za poetą niż za artystą. Tylko, zdaje się, zapomnieli, że możliwym jest i trzeci przypadek. Albowiem może poeta równie nie naśladował artysty jak artysta poety, ale obaj czerpali z tego samego, starszego, źródła. Według Makrobiusza<sup>49</sup> mógł być Pisander tym starszym źródłem, gdyż dopóki istniały jeszcze dzieła tego greckiego poety, wiadome było nawet żakom szkolnym, że rzymski poeta z niego całe zdobycie i zburzenie Troi, całą swoją drugą księgę nie tylko naśladował, ale wiernie przetłumaczył. Gdyby zatem Pisander także w historii Laokoona był poprzednikiem Wergiliusza, wtedy nie byłiby potrzebowali greccy mistrze czerpać swych wskazówek z jakiegoś łacińskiego poety, i na niczym też nie opiera się przypuszczenie o czasie powstania ich dzieła. Tymczasem gdybym koniecznie potrzebował poprzeć zdanie Marlianiego i Montfaucona, dostarczyłbym im następującego wybiegu. Poezje Pisandra zaginęły; w jaki sposób przedstawił on historię Laokoona,

<sup>43</sup>wynik obu wyroczni — Herakles otrzymał był dwie wyrocznie, z których jedna przepowiadała mu, że zostanie zabitym przez Nessosa, druga, że skoro dożyje czasu, który właśnie nadszedł, wtedy śmierć go uwolni od wszelkich mąk. Zrozumiawszy sens tych wyroczni, rozkazał się zanieść synowi na górę Oita i tam spalić. [przypis tłumacza]

<sup>44</sup>jego śmiertelna natura pokonała do tyła nieśmiertelną, iż musi płakać i kwilić jak dziewczyna — [por.] *Trachinki*, V. 1088 i 9. [przypis redakcyjny]

<sup>45</sup>Garriek (1716–1779) — sławny aktor angielski, znakomity mimik. [przypis tłumacza]

<sup>46</sup>skeuopoję — posługiwanie się maskami przez starożytnych aktorów. [przypis tłumacza]

<sup>47</sup>uważają grupę Laokoona (...) za dzieło (...) z czasów Cesarstwa Rzymskiego, przypuszczając, że za wzór do niej służył mu *Laokoon* Wergiliusza (...) wymieniam tylko Bartłomieja Marlianiego — [por.] *Topographiae Urbis Romae*, lib. IV cap. 14: „Et quamquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilio descriptione statuum hanc formavisse videntur” etc. [przypis redakcyjny]

<sup>48</sup>uważają grupę Laokoona (...) za dzieło (...) z czasów Cesarstwa Rzymskiego, przypuszczając, że za wzór do niej służył mu *Laokoon* Wergiliusza (...) wymieniam (...) *Montfaucona* — [por.] *Suppl. à l'Antiq. expl.*, t. I, p. 242: „Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon”. [przypis redakcyjny]

<sup>49</sup>według Makrobiusza mógł być Pisander tym starszym źródłem — [zob.] *Saturnalia*, lib. V, cap. 2. (F). [przypis redakcyjny]



nie da się z pewnością powiedzieć: jest jednak prawdopodobnym, że uczynił to z tymi samymi szczegółami, których ślady dziś jeszcze znajdujemy u greckich pisarzy. Otóż ci nie zgadzają się wcale z opowiadaniem Wergiliusza, lecz rzymski poeta musiał tradycję grecką zupełnie według swego zapatrywania przekształcić. Sposób, w jaki opowiada nieszczęście Laokoono, jest jego własnym wynalazkiem: jeżeli zatem zgadzają się z nim w swym pojęciu przedmiotu artyści, to musieli chyba po nim żyć i podług jego wzoru tworzyć. Kwintus Kalaber<sup>50</sup> każe wprowadzić Laokoonowi, tak samo jak Wergiliusz, podejrzewać drewnianego konia, jednakże gniew Minerwy, który przez to Laokoon na siebie ściąga, objawia się u niego zupełnie inaczej. Ziemia drży pod przestrzegającym Trojańczykiem, obawa, przestrach ogarnia go, palący ból szaleje w jego oczach, jego mózg cierpi: Laokoon szaleje, ślepnie. Dopiero gdy, ociemniawszy, nie przestaje doradzać spalenia drewnianego konia, zsyła Minerwa dwa straszliwe węże; przecież pochwytyują one tylko synów Laokoono. Na próżno wyciągają dzieci ręce do ojca: biedny, oślepy mąż nie może im pomóc: zostają rozszarpane, a węże wślizgują się w ziemię. Laokoonowi samemu nic się od węzów nie dzieje, a że ta okoliczność nie jest własnością Kwintusa, tylko raczej musiała być ogólnie przypuszczaną, dowodzi jedno miejsce u Lykofrona<sup>51</sup>, w którym owe węże<sup>52</sup> noszą przezwisko „pożeraczy dzieci”. Gdyby jednak ta okoliczność była u Greków ogólnie przyjętą, nie byłiby się odważyli greccy mistrze od niej odstąpić i trudno przypuścić, żeby odstąpili zupełnie w taki sam sposób jak rzymski poeta, nie znając tego poety lub przynajmniej nie otrzymawszy polecenia wyraźnego, nakazującego tworzyć podług niego. Na tym punkcie, mniemam, stać trzeba, jeśli chce się bronić Marlianego i Moufancona. Wergiliusz jest pierwszym i jedynym (G), który każe węzom zabić i ojca i dzieci; rzeźbiarze czynią to samo, chociaż, jako Grecy, nie powinni byli tego czynić: zatem prawdopodobnie uczynili to za przyczyną Wergiliusza.

Odczuwam zupełnie dobrze, ile temu prawdopodobieństwu brakuje do historycznej pewności. Jednakże, nie chcąc nic historycznego z tego dalej wysnuwać, sądzę, że prawdopodobieństwo to może uchodzić za hipotezę, według której krytykowi wolno czynić swe uwagi.

Mniejsza o to, czy jest dowiedzionym, czy nie, że rzeźbiarze naśladowali Wergiliusza: chcę to jedynie dlatego przypuścić, aby się przypatrzeć, jakby go byli naśladowali. O krzyku wypowiedziałem już swoje zdanie. Może dalsze porównywanie naprowadzi mnie na nie mniej pouczające spostrzeżenia.

Pomysł, aby ojca wraz z obydwojma synami kazać morderczym węzom w jeden węzeł związać, jest niezaprzeczenie bardzo szczęśliwym pomysłem, świadczącym o niezwykle malowniczej wyobraźni. Czyją on jest własnością? Poety czy artystów? Montfaucon nie chce go znaleźć u poety<sup>53</sup>, ale ja sądzę, że Montfaucon nie dość uważnie czytał poetę:

(...) oni prostą drogą  
Na Laokoono pędy wymierzili swoje,  
I najpierwej spotkawszy dzieci jego dwoje,  
Wpadli na nie obadwa, w kłęby opasali  
I drobne ciała nędznych okropnie skąsali.  
Bieży z mieczem na pomoc ojciec żalem zdjęty:  
Wnet i jego krępują straszliwymi pęty;  
Dwakroć ciało ściśnięte i barki, i szyja,  
Dwakroć gad hardym karkiem nad głowę się wzbija<sup>54</sup>!

<sup>50</sup> *Quintus Calaber* — żył w II wieku po Chr., napisał obszerną epopeję, mającą być dalszym ciągiem *Iliady*. [przypis tłumacza]

<sup>51</sup> *Lykofron* — tragic grecki z wyspy Eubei. [przypis tłumacza]

<sup>52</sup> *jedno miejsce u Lykofrona, w którym owe węże noszą przezwisko „pożeraczy dzieci”* — a raczej jeden tylko wąż; gdyż, zdaje się, że Lykofron jednego tylko przyjmował: *Και παιδοβρωτος πορχεως νησους διπλας*. [przypis redakcyjny]

<sup>53</sup> *Pomysł[ui], aby ojca wraz z obydwojma synami kazać morderczym węzom w jeden węzeł związać (...) Montfaucon nie chce go znaleźć u poety* — [por.] *Suppl. à Antiq. Expl.*, t. I, p. 243: „Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpens quitterent les deux enfans pour venir eurtortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père”. [przypis redakcyjny]

<sup>54</sup> *oni prostą drogą (...) nad głowę się wzbija* — *Eneida*, II, 227, w tłumaczeniu Fr. Wężyka. [przypis tłumacza]

Poeta przedstawił węże o dziwnej długości. Opasały one chłopców, a ponieważ ojciec przychodzi im na pomoc, chwytają zatem i jego. Wskutek swej długości nie mogły się od razu od chłopców odwinąć, musiała zatem być chwila, w której opadły już ojca głowami i przednimi częściami ciała, podczas gdy jeszcze tylnymi trzymały na uwięzi synów. Taka chwila potrzebną jest w postępowym<sup>55</sup> rozsnuwaniu poetyckiego obrazu; poeta daje go odczuwać do sytości, tylko do odmalowania go właśnie teraz nie była pora stosowna. Że starożytni interpretatorowie rzeczywiście go też odczuwali, to, zdaje się, wskazuje jedno miejsce u Donata<sup>56</sup>. O ileż mniej mogła owa chwila ująć uwagi rzeźbiarzy, których rozumne oko dostrzega wszystko szybko i jasno, co tylko może być dla nich korzystnym! W esowych skrętach, splotach, którymi poeta węzom opasywać każe Laokoona, omija on bardzo starannie ramiona, aby całą swobodę pozostawić rękóm: *Ille simul manibus tendit divellere nodos*<sup>57</sup>.

W tym musieli go artyści koniecznie naśladować. Nic zaś tyle wyrazu i życia nie daje, co poruszenie rąk; mianowicie przy wyrażaniu jakiegoś uczucia [afektu] najwymowniejsza twarz staje się bez uwzględnienia rąk nic nieznaczącą. Ramiona, pierścieniami węzów silnie do ciała przyciśnięte, rozpostarłyby zimno i śmierć nad całą grupą. Tak zaś widzimy je, zarówno w głównej figurze jako też w pobocznych, w pełnym ruchu i tam najwięcej zajęte, gdzie obecnie ból jest najgwałtowniejszy. Ale też nic więcej nie znaleźli artyści ponad tę swobodę ramion, co by się nadawało do zapożyczenia u poety na temat usidlenia przez węże. Wergiliusz każe węzom podwójnie około ciała i około szyi Laokoona się okręcać i wystawać głowami wysoko ponad niego:

*„Bis medium amplexi, bis collo squaniea circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis”<sup>58</sup>.*

Ten obraz zaspakają naszą wyobraźnią znakomicie; części najszlachetniejsze ściśnięte są aż do uduszenia, a jad właśnie dochodzi do twarzy. Nie był to przecież obraz dla artystów pragnących pokazać skutki jadu i bólu w ciele. Aby je bowiem móc uwidocznić, musieliby główne części ciała uczynić jak najswobodniejszymi i nie mógłby na nie oddziaływać żaden nacisk zewnętrzny, który by zdołał zmienić i osłabić grę cierpiących nerwów oraz pracujących mięśni. Podwójne sploty węzów byłyby zakryły całe ciało, owo zaś bolesne wciągnięcie brzucha, będące tak wymownym, pozostałoby niewidocznym. Wszystko, co by się widziało ponad tymi skrętami, wśród nich albo pod nimi, wydałoby się przygniecionym albo nabrzmiałym, pod wpływem nie bólu wewnętrznego, lecz tylko zewnętrznego ciężaru. Właśnie tak wielokrotnie obwinęta szyja popsułaby zupełnie to zakończenie grupy w kształcie piramidy, tak przyjemne dla oka, a z tego kłęba wystające głowy węzów spowodowałyby takie obniżenie, że wypadłaby stąd całość nadzwyczaj wstrętna. Ale znaleźli się rysownicy, którzy byli dość nierozumnymi, aby mimo to krępować się poetą. Co z tego wynikło, można zauważyć z odrazą między innymi na jednym sztychu Franciszka Cleyna<sup>59</sup>. Starożytni rzeźbiarze spostrzegli od razu, że sztuka ich wymaga całkowitej zmiany. Przełożyli zatem wszystkie sploty z ciała i szyi na uda i nogi. Tutaj mogły te sploty tyle przykrywać i gnieść, bez szkody dla wyrazu, ile było potrzeba. W ten sposób wywołali równocześnie poczucie powstrzymanej ucieczki i pewnego rodzaju unieruchomienia, które wielce sprzyja sztucznemu przewlekaniu jednego i tego samego stanu uczucia.

Nie wiem, czym się to stało, że artyści nie zwrócili wcale uwagi na ową różnicę, uwidoczniającą się tak wyraźnie w splotach węzów pomiędzy dziełem sztuki a opisem poety.

<sup>55</sup>w postępowym rozsnuwaniu poetyckiego obrazu — tyle co „szczegółowym, opowiadającym szczegół po szczególe”. [przypis tłumacza]

<sup>56</sup>Donatus — żył około połowy IV wieku po Chrystusie; słynął jako doskonały objaśniacz dzieł Wergiliusza. (H) [przypis redakcyjny]

<sup>57</sup>*Ille simul manibus tendit divellere nodos* (łac.) — Oburącz targa z siebie dręczące kajdany. [przypis tłumacza]

<sup>58</sup>*Bis medium amplexi (...) altis* (łac.) — „Dwukroć ciało ściśnięte, i barki, i szyja;/ Dwukroć gad krwawym karkiem nad głowę się wzbija”. [przypis tłumacza]

<sup>59</sup>można zauważyć na jednym sztychu Franciszka Cleyna — we wspaniałym wydaniu angielskim Wergiliusza przez Drydena (Londyn 1697, folio maj). Ale i Cleyn okręcił węże około ciała tylko raz jeden, a około szyi prawie wcale nie. Jeżeli taki mierny artysta zasługuje skądinąd na rozgrzeszenie, można by mu dać tylko takie, że miedzioryty uważać należy za proste objaśnienia, a nie za samoistne pięknotwory. [przypis redakcyjny]

Podnosi ona mądrość artystów tak samo jak i druga różnica, którą widzą wszyscy, ale nie śmia jej zachwalać, tylko starają się tłumaczyć: mam na myśli różnicę w ubraniu. Laokoon Wergiliusza przybrany jest w swą kapłańską szatę, w grupie zaś ukazuje się z obydwoma synami zupełnie nagi. Podobno nie brak ludzi uważających to za wielką niestowność, aby syn królewski, kapłan, przy ofierze przedstawiony był nagim. A tym ludziom odpowiada ją znawcy sztuki zupełnie serio, że jest to wprawdzie błąd przeciw przyjętemu zwyczajowi, że jednak artyści musieli tak postąpić, ponieważ nie mogli swym figurom dać ubrania przyzwoitego. Rzeźba, powiadają, nie może naśladować żadnych materii, grube fałdy czynią złe wrażenie: z dwojga złego wybrali zatem mniejsze i woleli raczej zgrzeszyć przeciw prawdzie, aniżeli zasłużyć na naganę za szaty (I). Gdyby starożytni artyści mieli się śmiać z powodu tego zarzutu, nie wiem, co by dać mogli za odpowiedź. Nie można bowiem bardziej obniżyć sztuki niż w ten sposób. Albowiem przypuśćmy, że rzeźba mogłaby, tak samo jak malarstwo, naśladować rozmaite materie: czy by wtedy Laokoon potrzebował koniecznie być odzianym? Czy nie stracilibyśmy niczego pod tym odzieniem? Czy szata, dzieło niewolniczej ręki, posiada tyle piękna, co dzieło wiecznej mądrości, tj. organizm człowieka? Czy potrzeba jednakich zdolności, czy jest jednaką zasługą, czy przynosi zaszczyt jednaki naśladowanie jednego czy drugiego? Czy nasze oczy pragną tylko złudzenia i czy im jest obojętne, czym je się ludzi? U poety suknia nie jest właściwą suknią; nie zakrywa niczego: наша wyobraźnia wszędzie przejrzy. Czy Laokoon odziany jest u Wergiliusza czy nie, cierpienie jego w każdej części jego ciała tak samo jest widoczne dla wyobraźni, jak wszystko inne. Dla niej czoło przewiązane jest przepaską kapłańską, ale nie jest zakryte. Przeciwnie, ta przepaska nie tylko niczego nie zasłania, ale wzmacnia jeszcze pojęcie, jakie wytwarzamy sobie o nieszczęściu cierpiącego:

„*Perfusus sanie vittas atroque veneno*<sup>60</sup>”.

Nie pomaga mu wcale godność kapłańska; nawet jej odznakę, zjednywającą mu wszędzie poważanie i cześć, przejmuje i znieważa jad trujący. Artysta atoli musiał porzucić ten motyw poboczny, aby samo dzieło na tym nie ucierpiało. Gdyby był pozostawił Laokoonowi choćby tę przepaskę, byłby osłabił znacznie wyraz twarzy. Czoło byłoby częściowo zakryte, a czoło jest siedzibą wyrazu. Jak zatem tam, przy krzyku, poświęcił wyraz dla piękności, tak samo tutaj poświęcił zwyczaj dla wyrazu. W ogóle zwyczaj u starożytnych był rzeczą arcydrobną. Czuli oni, że najszczytniejsze przeznaczenie sztuki doprowadziło ich do zupełnego obywatelstwa się bez tradycji. Piękno jest tym najszczytniejszym celem, potrzeba zaś wynalazła suknie: a co wspólnego ma sztuka z potrzebą? Przypnę, że i w ubiorze może być pewna piękność, ale czym jest ona wobec piękności ludzkich kształtów? i czy człowiek mogący osiągnąć coś większego zadowolni się czymś mniejszym? Obawiam się bardzo, czy najdoskonalszy mistrz w rzeźbieniu szat przez tę swą biegłość nie wykazuje, czego mu właśnie braknie?

## VI

Moje przypuszczenie, że artyści naśladowali poetę, nie przynosi im bynajmniej ujmy. Przeciwnie, ich mądrość przez to naśladownictwo występuje w najlepszym świetle. Naśladowali poetę, ale nie dali mu się uwieść w najmniejszej nawet drobnostce. Mieli wzór, lecz zmuszeni wzór ten z jednej sztuki przenieść na drugą, mieli dość sposobności do samodzielnego myślenia, a te ich własne myśli, objawiające się w ich odstępstwie od oryginału, dowodzą, że byli równie wielkimi w swej sztuce, jak poeta w swojej. Teraz odwrócę przypuszczenie: niechajby poeta naśladował artystów. Znajdują się uczeni uważający to przypuszczenie za prawdę<sup>61</sup>. Nie wiem, czy mogą mieć do tego historyczne powody; ale uznając to dzieło sztuki za tak niesłychanie piękne, nie dali się przekonać, aby miało po-

<sup>60</sup>*Perfusus sanie vittas atroque veneno* (łac.) — Czarnym jadem okryty i posoką zlany. [przypis tłumacza]

<sup>61</sup>poeta naśladował artystów (...) uczeni uważający to przypuszczenie za prawdę — Maffei, Richardson i jeszcze w nowszych czasach pan von Hagedorn (*Betrachtungen über die Malerei*, p. 37; Richardson *Traité de la peinture*, t. III, p. 513). Des Fontaines nie zasługuje chyba na to, abym go z tymi mężami zestawiał. W uwagach do przekładu Wergiliusza i on wprawdzie utrzymuje również, że poeta miał grupę przed oczyma, ale jest tak ciemnym, że uważa ją za dzieło Fidiasza. [przypis redakcyjny]

chodzić z tak późnego wieku. Musiało (według ich mniemania) powstać w czasach, kiedy sztuka znajdowała się w najdoskonalszym rozkwicie, gdyż jest czasów takich godnym.

Pokazało się, że lubo<sup>62</sup> znakomitym jest obrazowanie Wergiliusza, przecie artyści nie mogli zużytkować różnych jego rysów. Musiano tedy ograniczyć zdanie, że dobry opis poetycki powinien dać dobry też rzeczywisty obraz malarski i że poeta tylko o tyle dobrze opisuje, o ile artysta może go we wszystkich szczegółach naśladować. Jesteśmy skłonni przyjmując to ograniczenie przed stwierdzeniem go przykładami, jedynie biorąc obszerniejszy zakres poezji, nieskończone pole naszej wyobraźni, duchowość jej obrazów, mogących znajdować się obok siebie w największej liczbie i różnorodności, chociaż jeden drugiego nie zakrywa, ani mu nie zawadza, tak jakby zawadzały sobie w ciasnych granicach przestrzeni albo czasu przedmioty same lub ich naturalne tylko znaki czyli wyobrażenia (to jest kształty i barwy). Rzecz mniejsza nie może objąć większej, ale mniejsza przecież może być w większej zawartą. Chcę powiedzieć, że jeżeli nie każdy szczegół potrzebny malującemu poecie może właśnie w przestrzeni lub w marmurze wywierać dobry skutek, to zali nie mógłby każdy szczegół, którym się posługuje artysta, wywierać takiego samego dobrego skutku w dziele poety? Niezaprzeczenie, albowiem co uznajemy za piękne w dziele sztuki, w tym widzi piękno nie nasze oko, ale nasza wyobraźnia za pomocą oka. Ten sam obraz może zatem powstać w naszej wyobraźni przez dowolne albo przez naturalne znaki, ale każdym razem musi powstać i to samo upodobanie w nim, chociaż nie w tym samym stopniu. To jednak przyznawszy, muszę wyznać, że daleko bardziej niezrozumiałym staje się przypuszczenie, jakoby Wergiliusz naśladował artystów, niżeli przypuszczenie przeciwne. Jeżeli artyści naśladowali poetę, to mogą sobie zdać sprawę dokładną z wszystkich ich odstępstw: musieli odstępować, ponieważ te same szczegóły poety w ich dziele wywołałyby niedogodności, których nie ma u poety. Ale dlaczego by poeta musiał odstąpić? Gdyby naśladował wiernie grupę we wszystkich szczegółach, czyżby nam zawsze nie dał znakomitego obrazu<sup>63</sup>? Pojmuję zupełnie, jak wyobraźnia pracująca dla siebie samej mogła go naprowadzić na ten lub ów szczegół; ale te przyczyny nie wydają mi się jasnymi, dlaczego uznawał za konieczne piękne szczegóły, które miał przed oczyma, zmieniać na inne.

Zdaje się nawet, że gdyby Wergiliusz był miał za wzór ową grupę, nie byłby się chyba powstrzymał i kazałby niejako tylko domyślać się powikłania wszystkich trzech ciał w jeden kłęb. To powikłanie byłoby za żywo poruszyło jego wzrok, byłby doznał zbyt silnego wrażenia, żeby ono także nie miało wystąpić w jego opisie. Powiedziałem, że chwila nie była stosowną na malowanie tego powikłania; tak, ale jedno jedyne słówko więcej byłoby może nader stanowczy nacisk położyło na owo niedopowiedzenie, w jakim je musiał poeta pozostawić. Co artysta bez tego słówka mógł odkryć, tego nie byłby opuścił poeta, gdyby był spostrzegł u artysty. Artysta miał powody konieczne, aby nie pozwolić cierpieniu Laokoona przejść w krzyk. Gdyby zaś poeta miał być przed sobą tak wzruszające połączenie bólu z pięknnością w dziele sztuki, co by go mogło tak nieprzeparcie do tego zmusić, iżby nie zaznaczył wcale idei godności męskiej i wielkodusznej cierpliwości, idei wypływającej z tego połączenia bólu i piękna, jako też, iżby nas nagle przestraszał okrutnym krzykiem swego Laokoona? Richardson powiada: Laokoon Wergiliusza musi krzyczeć, ponieważ poeta chce nie tylko wywołać dla niego współczucie, ale strach i przerażenie u Trojańczyków. Przyznaję to, chociaż Richardson, zdaje się, nie rozważył, że poeta nie daje tego opisu od siebie, tylko każe opisywać Eneaszowi, i to wobec Dydony, do której współczucia nie mógł Eneasz dość silnie uderzyć. Ale mnie nie zadziwia krzyk, tylko brak stopniowania, prowadzącego do tego krzyku, na jakie naturalnym sposobem dzieło sztuki poetę naprowadzić musiało, gdyby był je miał, jak przypuszczamy, za wzór. Richardson dodaje<sup>64</sup>: historia Laokoona ma tylko prowadzić do patetycznego opisu ostatecznego zburzenia (Troj): dlatego poeta nie mógł jej uczynić bardziej zajmu-

<sup>62</sup>lubo (daw.) — chociaż. [przypis edytorski]

<sup>63</sup>Gdyby [poeta] naśladował wiernie grupę we wszystkich szczegółach, czyżby nam zawsze nie dał znakomitego obrazu — w tym miejscu powołuje się Lessing na wiersz J. Sadoleta, uczonego biskupa-poety (1477–1547). Obszerny ten wiersz, zatytułowany, *De Laocoontis statua* wraz z dopiskiem autora znajduje się w *Dodatkach* (I). [przypis redakcyjny]

<sup>64</sup>Richardson dodaje: historia Laokoona ma tylko prowadzić do patetycznego opisu ostatecznego zburzenia (...) — [w:] *De la peinture*, t. III, s. 516: „C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire a Virgile pour la conduite de son poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie

jąca, aby naszej uwagi, której w całości wymaga ta ostatnia straszliwa noc, nie rozproszyć nieszczęściem jednego obywatela. Ale to znaczy chcieć się na rzecz zapatrywać z punktu widzenia malarza, z którego właśnie nie wolno na nią patrzeć. Nieszczęście Laokoona i zburzenie Troi — nie są u poety obrazami obok siebie umieszczonymi, nie tworzą jednej całości, którą by nasze oko od razu mogło lub powinno zobaczyć, i w tym wypadku zachodziłaby tylko obawa, aby nasz wzrok nie padał więcej na Laokoona, niż na pałac się miasto. Obydwa opisy następują po sobie i nie widzę, jaką szkodę mogłoby to przynieść następnemu opisowi, chociażby nas i poprzedni jak najbardziej wzruszył; chyba by następny nie był sam z siebie dosyć wzruszającym. Tym mniej powodów byłby miał poeta do zmienienia splotów węzów. Opasują one w dziele sztuki ręce i usidlają nogi. O ile oku ten podział się podoba, o tyle żywym jest obraz, który w wyobraźni naszej stąd powstaje. Jest on tak wyraźnym i czystym, że nie da się wiele jaśniej wyrazić słowami, aniżeli naturalnymi znakami:

(...) *micat alter, et ipsum  
Laocoonta petit, totumque intraque supraque  
Implicat et rabido tandem ferit Iliā morsu*<sup>65</sup>.  
..... *At serpens lapsu crebro redeunte subintrat  
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.*

Są to wiersze Sadoleta<sup>66</sup>, które by Wergiliusz bez wątpienia jeszcze bardziej malowniczo oddał, gdyby jakiś wzór widoczny zapalił był jego wyobraźnię, a które by wtedy z pewnością były daleko lepszymi od tego, co nam zamiast nich daje:

*„Bis medium amplexi, bis collo squamea circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis”*<sup>67</sup>

Tę rysy wypełniają wprawdzie naszą wyobraźnię, ale ona nie powinna się przy nich zatrzymywać, nie powinna się starać ich analizować; powinna teraz tylko węże widzieć, tylko Laokoona, a nie dążyć do wyobrażenia sobie, jaką figurę oba razem tworzą. Skoro tylko w to popadnie, zaczyna jej się obraz Wergiliusza nie podobać i uzna go za bardzo niemalowniczy. Gdyby zaś zmiany, jakie by poczynił Wergiliusz w udzielonym sobie wzorze, nie były nieszczęśliwe, byłyby w każdym razie tylko dowolne. Naśladujemy dla podobieństwa: czy możemy atoli podobieństwo osiągnąć, jeżeli zmieniamy ponad potrzebę? Przeciwnie, czyniąc to, okazujemy jasno zamiar, że nie chcieliśmy podobieństwa, zatem żeśmy nie naśladowali. Nie całość, można by zarzucić, ale przecież tę lub ową część. Dobrze, ale jakież są te poszczególne części, zgadzające się tak dokładnie w opisie i w dziele sztuki, iż może się wydawać, jakoby je poeta z tego dzieła właśnie przejął? Ojca, dzieci, węże — to wszystko zarówno poecie jak artyście dała historia. Oprócz tego historycznego momentu w niczym innym nie schodzą się oni z sobą prócz tego, że obaj każą węzom usidlać dzieci i ojca w jeden splot. Ale pomysł usidlenia powstał z tej odmienionej już okoliczności, że ojca dotknęło to samo nieszczęście, co i dzieci. Tę zmianę zaś, jak wyżej nadmieniliśmy, wprowadził, zdaje się, Wergiliusz, albowiem zupełnie co innego opowiada grecka tradycja. Toteż, jeżeli co do owego wspólnego powikłania ma być naśladownictwo z jednej lub z drugiej strony, jest ono prawdopodobniejszym ze strony rzeźbiarza aniżeli poety. We wszystkim innym jeden od drugiego odstępuje, tylko z tą różnicą, że jeżeli artysta porobił zmiany, mógł mieć zamiar naśladowania poety, zwłaszcza że go do tego zniewalało przeznaczenie jego sztuki i same jej granice; jeżeli przeciwnie poeta naśladował artystę, wszystkie uwydatnione tu zmiany są dowodem przeciw temu rzekomemu naśladownictwu, a ci, którzy mimo to przy naśladownictwie obstają, niczego więcej nie chcą dowieść, prócz tego, że dzieło sztuki jest starszym od opisu poetycznego.

*de son Héros. Anssi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier*. [przypis redakcyjny]

<sup>65</sup>*micat alter (...) morsu* (łac.) — zablyska tu jeden i prosto/ Godzi na Laokonta, całego od góry do dołu/ Obejmując i zębem zjadliwym w pachwinę się wgrza. [przypis tłumacza]

<sup>66</sup>*wiersze Sadoleta* — por. *O studiach J. Klaczki nad Odrodzeniem* przez dr Pawła Popiela, „Przegląd Polski” grudzień 1899. [przypis tłumacza]

<sup>67</sup>*Bis medium amplexi (...) capite et cervicibus altis* — Dwakroć ciało ściśnięte i barki, i szyja;/ Dwakroć gad hardym karkiem nad głowę się wzbija. [przypis redakcyjny]

## VII

Gdy mówimy, że artysta naśladuje poetę, albo poeta artystę, może to dwojaką rzecz oznaczać. Albo jeden z nich dzieło drugiego bierze za rzeczywisty przedmiot swego naśladownictwa, albo też obaj naśladują te same przedmioty, lecz tylko jeden od drugiego zapożycza sposobu naśladowania. Wergiliusz, opisując tarczę Eneasza, naśladuje artystę, który tę tarczę zrobił, w pierwszym z powyższych znaczeń. Przedmiotem jego naśladownictwa jest dzieło sztuki samo w sobie, nie zaś to, co w nim widzimy, a chociaż poeta przy tym opisuje i to, co widzi przedstawione na tarczy, opisuje to przecież tylko jako część tarczy, a nie jako rzecz samą przez się. Gdyby natomiast Wergiliusz był naśladował grupę Laokooną, byłoby to naśladownictwem drugiego rodzaju, albowiem nie naśladowałby samej tej grupy, lecz to, co ona wyobraża, i wzięłby z niej zarysy samej treści do swego naśladownictwa.

Przy naśladownictwie pierwszego rodzaju jest poeta oryginalnym; przy naśladownictwie drugiego — kopistą. Tamten rodzaj jest częścią naśladownictwa ogólnego, stanowiącego istotę, rdzeń jego sztuki, on zaś pracuje jako geniusz, bez względu na to, czy przedmiot jego jest dziełem innych sztuk, czy też wziął go z natury. Natura atoli ujmuje mu godności, gdyż zamiast rzeczy samych naśladuje on tylko jej naśladowania, dając nam martwe przypomnienia rysów obcego geniuszu jako pierwiastkowe rysy swojego własnego. Skoro jednak poeci i artyści muszą często z tego samego punktu widzenia rozważać przedmioty wspólne, musi się więc zdarzyć, że naśladownictwa ich zgodzą się w wielu punktach, chociaż oni sami między sobą bynajmniej o zgodność w naśladownictwie się nie starali i wzajemnie siebie nie naśladowali. Tę zgodność u artystów i poetów, żyjących w jednym czasie mogą wzajemnie objaśniać rzeczy nieistniejące już; jednakże starać się tego rodzaju objaśnienia przez to wzmacniać, że się z przypadku robi zamiar, poecie zaś mianowicie przy każdej drobnostce zwraca się uwagę na tę statwę albo na ów obraz, byłoby bardzo dwuznaczną przysługą. A nie tylko jemu, ale i czytelnikowi oddaje się przez to przysługę dwuznaczną, czyni się bowiem najpiękniejszy ustęp wprawdzie bardzo jasnym, ale i nadwyzczaj zimnym. To właśnie jest założeniem i zarazem błędem słynnego dzieła angielskiego. Spence<sup>68</sup> pisał swego *Polymetisa*<sup>69</sup> z wielką znajomością świata klasycznego i z wielkim obznajomieniem się z zachowanymi dziełami sztuki starożytnej. Często też udawało mu się szczęśliwie dopiąć celu: istotnie, na podstawie tych dzieł objaśniał poetów rzymskich, z tych zaś znowu czerpał objaśnienia do niezrozumiałych jeszcze starożytnych dzieł sztuki. Mimo to twierdzą, że książka jego musi być nieznośną dla każdego czytelnika posiadającego smak estetyczny. Jest naturalną rzeczą, że kiedy Waleriusz Flaccus<sup>70</sup> opisuje skrzydlatą błyskawicę na rzymskich tarczach:

„*Nec primus radios, miles Romane, corusci  
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas —*”

dla mnie opis ten staje się daleko jaśniejszym, gdy obraz takiej tarczy ujrzę na starym pomniku <sup>71</sup>.

Może być (K), że Marsa w postaci unoszącej się w górę, w jakiej miał go rzekomo widzieć na jakiejś monecie Addison ponad Reą, przedstawiali i starożytni kowale na hełmach i tarczach, i że Juvenalis taki hełm albo tarczę miał na myśli, gdy zrobił wiadomą aluzję jednym słowem, które zostało zagadką dla wszystkich komentatorów jego aż do

<sup>68</sup> Spence, Józef (1609–1768) — słynny angielski znawca sztuki; napisał w formie dialogu dzieło, w którym starał się dzieła rzymskich poetów objaśniać za pomocą starożytnych dzieł sztuki i odwrotnie. [przypis tłumacza]

<sup>69</sup> *Polymetis* — pierwsze wydanie z r. 1747, drugie z 1755 pt. *Polymetis or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence* (London); także parę razy już drukowany wyciąg, który R. Tindal zrobił z tego dzieła. [przypis redakcyjny]

<sup>70</sup> Waleriusz Flaccus — poeta rzymski z I-go wieku po Chrystusie, napisał poemat opisowy *Argonautica*. [przypis redakcyjny]

<sup>71</sup> kiedy Waleriusz Flaccus opisuje skrzydlatą błyskawicę na rzymskich tarczach (...) gdy obraz takiej tarczy ujrzę na starym pomniku — [por.] Valerius Flaccus, lib. VI, v. 55, 56; *Polymetis. Dialog*, VI, p. 50. [przypis redakcyjny]



Addisona. Mnie się wydaje nawet, iż naturalniejszym jest jedno miejsce u Owidiusza<sup>72</sup>, w którym zmęczony Cephalus woła do chłodzących wiatrów:

„*Aura (...) venias  
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!*”

a jego Prokris bierze tę Aurę za imię swej współzawodniczki, ponieważ wnioskuje z dzieł sztuki starożytnych, iż oni rzeczywiście uosabiali łagodne wiatry i czcili rodzaj żeńskich Sylfów pod nazwą „Auræ”. (L) Przyznaję, że kiedy Juvenalis<sup>73</sup> porównywa bogatego nicponia z kolumną Hermesa, hermą, to w tym porównaniu trudno dostrzec podobieństwa, nie widząc takiej kolumny i nie wiedząc, że to jest prosty słup, mający na sobie tylko głowę boga, co najwyżej z tułowiem, a ponieważ nie widzimy na nim ani rąk, ani nóg, wywołuje on w nas wyobrażenie jakiejś nieruchliwości.

Nie trzeba gardzić objaśnieniami tego rodzaju (tj. wierszami poety), choćby nie zawsze były potrzebne i nie zawsze wystarczające. Poeta miał przed oczyma dzieło sztuki jako przedmiot istniejący dla siebie samego, a nie jako rzecz do naśladowania; albo też artyści i poeta mieli jednakie pojęcia, wskutek czego musiała się w ich przedstawieniu pokazać zgodność, z której znów można wyciągać wnioski co do ogólnej natury tych pojęć. Ale jeżeli Tibullus maluje Apollona, jak mu się we śnie objawił: najpiękniejszy młodzian, skroń skromnym wawrzynem obwita, syryjskie wonie pachną ze złocistych włosów, spływających około długiego karku, lśniąca białość i purpurowa czerwoność łączą się w całym ciele jak na delikatnym policzku oblubienicy, którą właśnie przyprowadzają narzeczonemu — czemu miałyby te rysy być zapożyczonymi ze starych, sławnych obrazów? Obraz Echiona<sup>74</sup> *Świeżo zaślubiona* mógł znajdować się w Rzymie, mógł być kopiowany tysiąc razy: czy dlatego zniknął wstyd dziewiczy ze świata? Czyż odkąd widział go malarz, odtąd żaden poeta więcej widzieć go nie mógł, chyba malarza naśladować<sup>75</sup>? Albo jeżeli inny poeta Wulkana zmęczonym, a twarz jego od pracy w kuźni zgrzaną, czerwoną, płonąca nazywa, czyż musiał dopiero nauczyć się z dzieła malarza, że praca nuży, a gorąco czerwieni<sup>76</sup>? Albo jeżeli Lukrecjusz opisuje zmianę pór roku i przeprowadza tę zmianę z całym orszakiem jej skutków w powietrzu i na ziemi w naturalnym porządku, czy ten Lukrecjusz żył jeden dzień tylko, czy nie przeżył roku całego i nie doświadczył sam tych wszystkich zmian, tylko musiał je opisywać w takim pochodzie, w jakim posągi, zmiany te wyobrażające, obnoszono? Czy musiał dopiero z tych posągów uczyć się poetycznej sztuki robienia z tego rodzaju oderwanych pojęć istot rzeczywistych<sup>77</sup>? Albo Wergiliusza „*pontem indignatus Araxes*” (oburzony na most<sup>78</sup>), ten znakomity poetyczny obraz rzeki przelewającej się poza swe brzegi, zrywającej most nad sobą, czyżby nie zatracił całej swej piękności, gdyby poeta był zrobił przezeń aluzję do jakiegoś dzieła sztuki, w którym ten bóg rzeczny przedstawiony był jako rzeczywiście most zrywający? Co mamy począć z tego rodzaju objaśnieniami, przeistaczającymi najjaśniejszy nawet ustęp poety, byle tylko ukazać przezierający przezeń pomysł artysty?

Żałuję, że tak pożyteczna książka, jaką zresztą mogłyby być *Dialogi Polymetisa*, przez ten niesmaczny kaprys podsuwania starożytnym poetom zamiast oryginalnej wyobraźni tylko znajomość cudzej, stała się wstrętną i dla klasycznych pisarzy o wiele niekorzystniejszą, aniżeli mogły być wodniste wywody najjałowszych etymologów. Tym bardziej ubolewam, że w tym względzie Spence wyprzedził jeszcze Addisona, który w chwalebnej

<sup>72</sup>Jedno miejsce u Owidiusza, w którym zmęczony Cephalus woła do chłodzących wiatrów — [por.] Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. VII. [przypis tłumacza]

<sup>73</sup>Juvenalis porównywa bogatego nicponia z kolumną Hermesa — [patrz:] Juvenalis, *Satyra VIII*, w. 52–55 (M). [przypis redakcyjny]

<sup>74</sup>Echion — malarz grecki z IV wieku przed Chr. Jego obraz u Lessinga nazwany *Nova nupta verecundia notabilis*. [przypis tłumacza]

<sup>75</sup>Czyż (...) żaden poeta więcej widzieć go nie mógł (...) — [por.] Tibullus, *Elegia 4*, ks. III; *Polym. Dial.*, VIII, p. 84. [przypis redakcyjny]

<sup>76</sup>poeta Wulkana zmęczonym, a twarz jego (...) płonąca nazywa — [por.] Statius (poeta rzymski 15–98 po Chr.), *Silvae*, 5 w. 8; *Polym. Dial.*, VIII, p. 84. [przypis redakcyjny]

<sup>77</sup>Lukrecjusz opisuje zmianę pór roku (...) — Lucretius, *De rerum natura*, ks. V, 736–747 (N). [przypis redakcyjny]

<sup>78</sup>Wergiliusza „*pontem indignatus Araxes* — [patrz:] *Eneida*, VIII, w. 725; *Polymetis. Dialog*, XIV, p. 230. [przypis redakcyjny]

swej żądzы wyniesienia znajomości starożytnych dzieł sztuki na wysokość środków objaśniających, nie odróżnił tych wypadków, w których przystoi poecie naśladować artystę, od tych, w których mu to sławy ujmuje<sup>79</sup>.

## VIII

Spence robi sobie najdziwniejsze pojęcia o podobieństwie łączącym poezję z malarstwem. Sądzi on, że u starożytnych obie te sztuki tak dokładnie były z sobą połączone, iż ustawicznie szły ręka w rękę, a poeta nie tracił nigdy z oczu malarza, malarz — poety. Ale o tym, zdaje się, nie pomyślał, że poezja jest sztuką z obszerniejszym horyzontem i posiada na zawołanie piękności, jakich osiągnąć nie zdoła malarstwo, że może częściej mieć powody do przekładania niemalowniczych piękności nad malownicze: i dlatego Spence znajduje się w kłopotcie przy najmniejszej rozbieżności, jaką dostrzeże wśród starożytnych poetów i artystów, kłopot zaś ten sprowadza go na najdziwniejsze w świecie wykręty. Tak np. starożytni poeci dodają Bakchosowi po największej części rogi. Jest to przecie dziwnym — mówi Spence — że tak rzadko widzimy te rogi na jego statuach<sup>80</sup>. Zatem wpada to na ten, to na inny powód, na nieświadomość badaczy starożytności, na małe rozmiary samych rogów, które mogły się były schować wśród winogron i liści bluszczu, tej stałej ozdoby głowy boga — i tak obraca się około prawdziwego powodu, bynajmniej go nie przeczuwając. Rogi Bakchosa nie były naturalnymi rogami, jakie widać na figurach Faunów i Satyrów. Były one ozdobą czoła, którą bóg mógł wkładać i zdejmować:

*Tibi, cum sine cornibus adstas,  
Virgineum caput est...*

(gdy stoisz bez rogów, masz głowę dziewczą) — brzmi w uroczystym nawoływaniu Bakchosa u Owidiusza<sup>81</sup>. Mógł się zatem Bakchos pokazywać i bez rogów, i pokazywał się bez nich, skoro pragnął się ukazać w swej młodzieńczej piękności. W tej piękności chcieli go też artyści przedstawić: musieli przeto unikać wszelkich dodatków, które by mogły sprawić złe wrażenie. Takim dodatkiem byłyby rogi przymocowane do diademu, jak to widzieć można na jednej głowie w królewskim gabinecie w Berlinie<sup>82</sup>. Takim dodatkiem był sam diadem, zakrywający piękne czoło, i dlatego tak samo rzadko występujący w statuach Bakchosa jak i rogi, chociaż poeci dodają mu go tak często, jako jego wynalazcy. Dla poety rogi i diadem stanowiły delikatną aluzję do czynów i charakteru boga, dla artysty były przeszkodą w pokazaniu większych piękności, a jeżeli, jak sądzę, właśnie dlatego Bakchos miał przydomek „Dwoisty” (*Bimorfis*, *Διμορφος*, czyli o dwu postaciach), ponieważ mógł się tak samo pięknym jak i okropnym ukazać, było więc naturalnym, że artyści wybierali tę z jego postaci, która najwięcej przeznaczaniu ich sztuki odpowiadała. Minnerwa i Junona u poetów rzymskich ciskają często błyskawice. Dlaczego nie ciskają jej na wizerunkach? — pyta Spence<sup>83</sup> i odpowiada, że to był specjalny przywilej tych dwu bogiń, o którego przyczynie dowiedzieliśmy się pewno dopiero z *Tajemnic Samotrackich*<sup>84</sup>. Ponieważ jednak u starożytnych Rzymian uważano artystów za zwykłych ludzi i dlatego ich rzadko do tych tajemnic dopuszczano, przeto bez wątpienia nic o tym nie wiedzieli, a czego nie wiedzieli, tego nie mogli przedstawiać. Chciałbym na odwrót zapytać Spence’a: czy ci zwykli ludzie pracowali z własnej pobudki, czy też na rozkaz znakomitszych osób, znających owe tajemnice? Czy artyści byli także u Greków w takiej pogardzie? Czy artyści rzymscy nie byli przeważnie rodowitymi Grekami? No i tak dalej. Stacjusz i Waleriusz Flaccus opisują tak okropnymi rysami zagniewaną Wenerę, że trzeba by ją brać

<sup>79</sup>Addisona, który (...) nie odróżnił wypadków, w których przystoi poecie naśladować artystę (...) — w rozmaitych miejscach swojej podróży i swojej rozmowy o monetach starożytnych. [przypis redakcyjny]

<sup>80</sup>starożytni poeci dodają Bakchosowi po największej części rogi (...) mówi Spence (...) — *Polymetis Dial.*, IX, p. 129. [przypis redakcyjny]

<sup>81</sup>w uroczystym nawoływaniu Bakchosa u Owidiusza — [patrz: Owidiusz,] *Metamorph.*, lib. IV, v. 19–20. [przypis redakcyjny]

<sup>82</sup>rogi przymocowane do diademu, jak to widzieć można na jednej głowie w królewskim gabinecie w Berlinie — Begeri, *Theat. Brandenb.*, vol. III p. 242. [przypis redakcyjny]

<sup>83</sup>Minnerwa i Junona (...) pyta Spence — [patrz:] *Polymetis Dial.*, VI, p. 63. [przypis redakcyjny]

<sup>84</sup>Tajemnice Samotrackie — por. Rubensohn, *Die Mysterienbeligthümer in Eleusis und Samothrake*, Berlin 1892. [przypis redakcyjny]

raczej za Furię niż za boginię miłości. Spence rozgląda się na próżno w starożytnych dziełach sztuki, szukając takiej Wenery. Z tego, że na próżno się rozgląda, cóż wnioskuje? Czy to, że poecie więcej jest dozwolone aniżeli rzeźbiarzowi i malarzowi? To by był powinien wywnioskować, ale on przyjął raz na zawsze za zasadę przy poetycznym opisie, że nic nie jest dobrym, co by niestosownym było, gdybyśmy to przedstawili na obrazie albo na posągu<sup>85</sup>. A więc poeci musieli zbłądzić. „Statius i Flaccus żyli w czasie, w którym poezja rzymska była już w upadku. Pokazują oni i w tym swój zepsuty smak oraz sąd niedobry. U poetów z lepszej epoki nie znajdzie się tego rodzaju uchybień przeciw malowniczości wyrażenia<sup>86</sup>”.

Aby coś podobnego powiedzieć, trzeba zaprawdę niewiele posiadać zmysłu rozróżniającego. Ale nie chcę bronić ani Stacjusza, ani Waleriusza, tylko pragnę uczynić ogólną uwagę. Bogowie, istoty duchowe, tak jak je przedstawia artysta, nie są to całkiem te same istoty, których potrzebuje poeta. U artysty są to uosobione pojęcia oderwane, muszą ciągle zachowywać podobne ucharakteryzowanie, jeżeli ma się je poznać. U poety natomiast są to rzeczywiste, działające istoty, posiadające obok swego ogólnego charakteru jeszcze inne właściwości i uczucia, które w danych okolicznościach mogą więcej od tamtych uwydatniać się. Wenera jest dla rzeźbiarza tylko miłością, zatem musi on ją wyposażyć w całkiem obyczajną, zawstydzoną piękność, we wszystkie owe miłe wdzięki, jakimi się zachwycamy w ukochanych przedmiotach i które dlatego łączymy ze szczególnym pojęciem miłości. Skoro tylko na włos od tego ideału odstąpi, wtedy nie poznajemy się już na jego obrazie. Piękność połączona atoli raczej z majestatem niż ze wstydem, nie jest już Wenerą, ale Junoną. Natomiast raczej już srogie, męskie aniżeli lube wdzięki oddają Minerwę zamiast Wenery. Całkiem zaś srożąca się Wenera, zemstą i wściekłością powodowana, jest prawdziwą sprzecznością wewnętrzną dla rzeźbiarza, albowiem miłość jako miłość nie sroży się nigdy, nie mści się nigdy. U poety natomiast Wenera jest wprawdzie także miłością, jednakże i miłości boginią, posiadającą obok tego charakteru swą własną indywidualność, a skutkiem tego musi tak samo umieć odczuwać pociąg do odrzy jak do przychylności. Co dziwnego zatem, że zapala się u niego gniewem i wściekłością, mianowicie, jeżeli sama obrażona miłość ją do tego pobudzi?

Co prawda, i artysta może w dziełach więcej skomplikowanych tak samo dobrze jak poeta przedstawić Wenerę albo każde inne bóstwo jako istotę rzeczywiście działającą, oddając nadto właściwy jej charakter. Ale wtedy czyny jej przynajmniej nie powinny stać w sprzeczności z jej charakterem, chociażby były tylko pośrednimi jego skutkami. Tak np. oddaje Wenera swemu synowi boską zbroję; tę czynność może tak samo przedstawić artysta jak poeta. W tym wypadku nic mu nie przeszkadza wyposażyć Wenery we wszelki powab i piękność, jakie jej przystoją jako bogini miłości: owszem, właśnie przez to tym łatwiej poznać ją można w jego dziele. Ale jeżeli Wenera chce się zemścić na swych gardzicielach, Lemnijczykach<sup>87</sup> i przedstawiona w powiększonej dzikiej postaci z cętkowatymi policzkami, we włosach w nieładzie, chwyta za smolną pochodnię i, czarną szatę na siebie zarzuciwszy, na ciemnym obłoku gwałtownie się spuszcza: nie jest to moment dla artysty, ponieważ nie może jej niczym w tym momencie uzmysłowić. Jest to tylko moment dla poety, posiadającego ten przywilej, że może z jednym momentem połączyć dokładnie inny, w którym bogini jest już cała sobą, tak, że nawet patrząc na Furię, nie tracimy z oczu Wenery. To czyni Flaccus<sup>88</sup>:

(...) *neque enim alma videri*  
*Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,*  
*Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens*  
*Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem*

<sup>85</sup> Spence (...) przyjął raz na zawsze za zasadę przy poetycznym opisie, że nic nie jest dobrym, co by niestosownym było, gdybyśmy to przedstawili na obrazie albo na posągu — [por.] *Polymetis Dial.*, XX p. 81: „Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture”. [przypis redakcyjny]

<sup>86</sup> *Statius i Flaccus żyli w czasie, w którym poezja rzymska była już w upadku (...) — [patrz:] Polymetis Dial.*, VII p. 74. [przypis redakcyjny]

<sup>87</sup> *Wenera chce się zemścić na swych gardzicielach, Lemnijczykach — według podania Lemnijczycy, porozwodziwszy się ze swymi żonami, poślubili niewolnice trackie. [przypis tłumacza]*

<sup>88</sup> *nawet patrząc na Furię, nie tracimy z oczu Wenery. To czyni Flaccus — Argonautika*, lib. II, v. 102–106. [przypis redakcyjny]

*Virginibus Stygiis, nigramque, simillima, pallam (...)*”.

To samo czyni Statius<sup>89</sup>:

*Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,  
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem  
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres  
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra  
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,  
Tartarias inter thalamis volitasse sorores  
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum  
Anguibus, et saeva formidine cuncta replevit  
Limina<sup>90</sup>.*

albo też można powiedzieć, że sam tylko poeta posiada sztuczny dar opisywania ujemnymi rysami i łączenia dwóch zjawisk w jedno przez pomieszczenie tych ujemnych rysów z dodatnimi. Nie jest to już luba Wenera ze złotymi szpilkami we włosach, nie przyodziewa jej żadna szata lazuruwa: bez paska, innym palona ogniem, w większe strzały zbrojna — pędzi w towarzystwie podobnych sobie Furii. Ponieważ zaś artysta musi się obyć bez tego środka sztucznego, czy ma dlatego wstrzymać się od niego i poeta? Jeżeli malarstwo chce być siostrą poezji, niech nie będzie przynajmniej siostrą zazdrosną, a młodsza niech nie odmawia starszej tego stroju, który jej samej nie jest do twarzy.

## IX

Chcąc w poszczególnych przypadkach porównywać z sobą malarza i poetę, należy przede wszystkim dobrze rozważyć, czy obaj mieli całą swobodę, czy mogli bez żadnego zewnętrznego przymusu starać się o to, aby ich sztuka wywoływała jak największe wrażenie. Takim zewnętrznym przymusem dla starożytnego artysty była często religia. Dzieło jego, mające być przedmiotem czci i ubóstwienia, nie mogło zawsze być tak doskonałym, jak gdyby przy nim miał być artysta tylko przyjemność oglądającego na celu. Przesąd przedładowywał bogów symbolami, a najpiękniejszych nie wszędzie czczono jako najpiękniejszych. Bakchos w świątyni na wyspie Lemnos, z której pobożna Hypsipila wyratowała swego ojca pod postacią boga<sup>91</sup>, stał w rogi zaopatrzony i w ten sposób bez wątpienia przedstawiano go we wszystkich świątyniach, albowiem rogi był to symbol oznaczający także jego istotę. Tylko niczym niekrępowany artysta, nietworzący swego Bakchosa dla żadnej świątyni, opuszczał ten symbol, a jeżeli pomiędzy pozostałymi jego posągami nie znajdujemy żadnego z rogami (O), jest to prawdopodobnie dowodem, że te posągi nie są owymi poświęconymi, w których czczono go rzeczywiście. Prócz tego bardzo być może, iż na miejsca poświęcone czci jego uwzięła się zaciekłość pobożnych burzycieli w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, oszczędzająca tylko tu i ówdzie dzieło sztuki, na którym nie ciążyła plama bałwochwalstwa.

Gdy atoli wśród odkopanych starożytności znajdują się przedmioty jednego i drugiego rodzaju, pragnąłbym, aby mianem dzieł sztuki darzono tylko te, w których artysta mógł się okazać prawdziwym artystą — w których piękno było jego pierwszym i ostatecznym celem. Wszystkie inne, na których zbyt są widoczne ślady ustępstw dla celów religijnych, nie zasługują na to miano, ponieważ sztuka nie pracowała tu dla siebie samej, lecz była tylko środkiem pomocniczym religii, ta zaś, mając zmysłem wyobrażenia

<sup>89</sup>To samo czyni Statius — [w:] *Thebais*, lib. V, v. 61–64. [przypis redakcyjny]

<sup>90</sup>To czyni Flaccus (...). To samo czyni Statius — obaj poeci przedstawili w pomienionych przytoczeniach Wenerę, bądź to z cętkami na policzkach (*maculis suffecta genas*), jak wyżej, bądź to „z pochodnią w rękę i szalejącą” (*ignes gerentem... saeva formidine*). [przypis tłumacza]

<sup>91</sup>Bakchos w świątyni na wyspie Lemnos (...) stał w rogi zaopatrzony — [por.] Valerius Flaccus, *Argonautica*, lib. II, v. 265–73: „*Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei/ Induit, et medium curru locat; aeraque circum/ Tympanaque et plenas tacita formidine cistas./ Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus;/ Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam;/ Respicens, teneat virides velatus habenas/ Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,/ Et sacer ut Bacchum referat scyphus*”. Wyraz „*tumeant*” w przedostatnim wierszu, zdaje się zresztą, jakby wskazywał, że rogów Bakchosowi nie robiono bynajmniej tak małych, jak sobie wyobraża Spence. [przypis redakcyjny]

przedstawiać, dbała więcej o nadanie znaczenia charakterystycznego, aniżeli o piękność. Chociaż nie chcę przez to powiedzieć, że często także i religia wszelki rys charakterystyczny zamieniała na piękny albo, pობлаżając sztuce i delikatniejszemu smakowi wieku, opuszczała z charakterystycznych znamion tyle, iż tylko piękno samo zdawało się panować w sztuce.

Jeżeli się podobnego rozróżnienia nie uczyni, wtedy znawca i archeolog ustawicznie z sobą sprzeczać się będą, ponieważ się wzajemnie nie rozumieją. Gdy znawca, według swego pojęcia o przeznaczeniu sztuki, twierdzi, że starożytny artysta tego albo owego nigdy nie zrobił jako artysta, dobrowolnie zaś też nie zrobił, archeolog znów to twierdzenie rozszerzy o tyle, iż dowodzić będzie, iż tego nie pozwoliła uczynić artyście, jako rękodzielnikowi również, ani religia, ani inna poza granicami sztuki leżąca przyczyna. Będzie mu się zatem wydawało, iż pierwszą lepszą figurką może pobić znawcę, a tę figurkę właśnie znawca bez wahania się, ale ku wielkiemu oburzeniu uczonych, rzuci na powrót między rupiecie, z których ją wydobyto (P).

Na odwrót można sobie także wpływ religii na sztukę wystawiać zbyt wielkim. Spence daje nam na to dziwny przykład. Znalazł on u Owidiusza, że Westa w swej świątyni nie miała żadnego swego specjalnego wizerunku, i to mu wydało się wystarczającym do wywnioskowania, że nie było w ogóle posągów tej bogini i że wszystkie dotąd za takie uchodzące wyobrażały nie Westę, lecz tylko Westalki.

Dziwny wniosek! Czyż dlatego stracił artysta swe prawo do uosabiania także na swój sposób istoty, której poeci nadają postać wyraźną, uważając ją za córkę Saturna i Opsy<sup>92</sup>, narażając ją na zbezczeszczenie ze strony Priapa, na wszystko jeszcze, co o niej opowiadają — dlatego tylko, że w jednej świątyni czczoną była jedynie pod postacią ognia? albowiem Spence popełnia jeszcze przy tym ten błąd, że rozciąga to, co Owidiusz tylko o jednej świątyni Westy w Rzymie mówi, do wszystkich świątyń tej bogini bez różnicy, co więcej, rozszerza to także i na sam kult bogini. W taki sposób, jak w tej świątyni w Rzymie była czczoną, nie czczono jej wszędzie, nawet w Italii całej, póki jej Numa tej świątyni nie wystawił. Numa nie chciał, aby którekolwiek bóstwo przedstawiano w ludzkiej lub zwierzęcej postaci, i na tym polegała niewątpliwie poprawka, którą do służby Westy wprowadził, wyłączając z niej wszelkie do jej osoby odnoszące się wyobrażenia. Sam Owidiusz objaśnia nas, że istniały przed Numą posągi Westy w jej świątyni, które, skoro kapłanka Westy, Sylwia, została matką, pozakrywały sobie ze wstydu oczy dziewczycymi rękoma<sup>93</sup>. Że nawet w świątyniach, które bogini miała poza Rzymem, w prowincjach rzymskich, cześć jej oddawana nie była taka, jaką nakazał Numa, tego zdają się dowodzić rozmaite stare napisy, w których jest wzmianka<sup>94</sup> o kapłanie Westy (*Pontifex Vestae*). Także i w Koryncie stała świątynia Westy bez wszelkich posągów, ze zwykłym ołtarzem, na którym składano bogini ofiary<sup>95</sup>. Ale czyżby dlatego nie posiadali Grecy żadnych posągów Westy? W Atenach znajdował się jeden w Prytaneum, obok posągu bogini Pokoju<sup>96</sup>. Jassejczykowie chwalili się, że u nich stał pod otwartym niebem posąg, na który ani śnieg, ani deszcz nie padał<sup>97</sup>. Pliniusz wspomina o jednej siedzącej Weście, dłuta Skopasa, która za jego czasów znajdowała się w serwiliańskich ogrodach w Rzymie<sup>98</sup>. Przypuśćmy, że nam

<sup>92</sup>uważając ją [Westę] za córkę Saturna i Opsy — także Kybele, matki bogów. [przypis redakcyjny]

<sup>93</sup>Sam Owidiusz objaśnia nas, że (...) posągi Westy w jej świątyni (...), skoro kapłanka Westy, Sylwia, została matką, pozakrywały sobie ze wstydu oczy dziewczycymi rękoma — [patrz:] Owidiusz, *Fasti*, III, 45–46: „*Sylvia fit mater: Vestae simulacra ferantur/ Virgineas oculis opposuisse manus*” (Q). [przypis redakcyjny]

<sup>94</sup>stare napisy, w których jest wzmianka o kapłanie Westy — Lipsius, *De Vesta et Vestali*, cap. 18. [przypis redakcyjny]

<sup>95</sup>w Koryncie stała świątynia Westy bez wszelkich posągów — [por.] Pausanias, *Corinthi*. cap. XXXV p. 198 ediu Kub. [przypis redakcyjny]

<sup>96</sup>W Atenach znajdował się jeden [posąg Westy] w Prytaneum — [por.] Pausanias, *Attica*, cap. XVIII, p. 41. [przypis redakcyjny]

<sup>97</sup>Jassejczykowie chwalili się, że u nich stał pod otwartym niebem posąg [Westy] — Polybios *Historia*, lib. XVI, § 11. Op. t. II, p. 443 ed. Ernest. [przypis redakcyjny]

<sup>98</sup>Pliniusz wspomina o jednej siedzącej Weście, dłuta Skopasa (...) — [Pliniusz,] *Natur. Historia*, lib. XXXVI, sect. 4, p. 727, ed. Hard. „*Scopas fecit (...) Vestam sedentem (...) in Servilianis hortis*”. Musiał mieć te słowa w myśli Lipsius, gdy (*De Vesta*, cap. 3) pisał: „*Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate*”. Ale Lipsius nie powinien był tego, co Pliniusz mówi o jednym tylko posągu Skopasa, podawać za powszechnie panujący charakter. Sam on spostrzega, że na monetach Westa ukazuje się równie często w stojącej, jak w siedzącej postaci: tym przecież nie poprawia Pliniusza, lecz poprawia tylko własne swoje błędne uprzedzenie. [przypis redakcyjny]

teraz trudno jest odróżnić zwyczajną westalkę od Westy, czy to dowodzi, żeby i starożytni nie umieli albo nie chcieli ich rozróżniać? Pewne oznaki przemawiają, oczywiście, więcej za jedną, aniżeli za drugą. Berło, pochodnię, palladium możemy sobie tylko w rękach bogini wyobrazić. Tympan, który jej daje Kodinos<sup>99</sup>, przystoi jej może jako Ziemi albo też Kodinos sam nie wiedział dobrze, na co patrzy.

## X

Spostrzegam jeszcze jedną rzecz dziwną u Spence'a, która wykazuje jasno, jak mało musiał on się zastanawiać nad granicami istniejącymi między malarstwem a poezją. „Co w ogóle Muz dotyczy — powiada — dziwnym jest, iż poeci są tak małowówni w ich opisywaniu, o wiele małowowniejsi, aniżeliby można przypuszczać wobec bogiń, dla których mają tyle zobowiązań<sup>100</sup>”. Tak mówić nie jest to nic innego, jeno dziwić się, że poeci, mówiąc o muzach, nie mówią tak, jak malarze w swej niemej mowie. Urania jest u poetów muzą astronomii; z jej imienia, z jej spełniania swych czynności poznajemy jej urząd. Artysta, chcąc dać nam ją poznać, musi ją przedstawić, jak wskazuje laską na kulę niebieską, ta zaś laska, ta kula niebieska, to stanowisko jej, są zgłoskami, z których poeta każe nam składać sobie imię *Urania*. Ale, gdy poeta chce powiedzieć: Urania dawno jego śmierć z gwiazd przewidziała<sup>101</sup>..., dlaczego miałby ze względu na malarza dodawać: Urania z promieniem w rękę, wskazując na kulę niebieską...? Czy by to nie było tak, jak gdyby człowiek, który może zupełnie głośno mówić, posługiwał się równocześnie znakami, które wynaleźli między sobą w braku głosu niemi w seraju Turka?

To samo zdziwienie okazuje Spence jeszcze raz przy istotach moralnych albo tych bóstwach, w które starożytni ubierali cnoty oraz koleje człowieczego żywota<sup>102</sup>. „Zasługuje to na uwagę — powiada Spence — że rzymscy poeci o najlepszych z tych istot moralnych daleko mniej mówią, niż należałoby się spodziewać. Artyści są w tym względzie szczodrzejsi, a kto by chciał wiedzieć, jak pompatycznie każda z tych istot występowała, niechby tylko przejrzał monety z czasów cesarzów rzymskich<sup>103</sup>. Poeci wprawdzie o tych istotach częściej mówią niż o osobach zwykłych, w ogóle jednak bardzo mało co mówią o ich przymiotach, ubraniu i zewnętrznym wyglądzie”. Poeta, uosabiający pojęcia oderwane, dostatecznie je charakteryzuje nazwiskami, które im daje, oraz tym, co im czynić każe. Artyście braknie tych środków: musi zatem dodawać symbole swym uosobionym pojęciom oderwanym, za pomocą których je poznajemy. Te symbole, będąc czym innym, a znacząc co innego, czynią z nich figury alegoryczne. Postać kobieca z wędzidłem w rękę; inna znów oparta o jakąś kolumnę — są w sztuce istotami alegorycznymi; Umiarkowanie, Stałość nie są jednak u poety istotami alegorycznymi, lecz uosobionymi pojęciami nadzmysłowymi. Symbole tych istot u artysty wymyśliła potrzeba, albowiem niczym innym nie może dać on do zrozumienia, co ta lub owa figura ma przedstawiać. Do czego jednak artystę zniewala potrzeba, na co to narzucać poecie, nic o takiej potrzebie niewiedzącemu?

Co Spence'a tak bardzo zadziwia, powinni poeci przyjąć za zasadę: nie powinni z tego, czym się ratuje malarstwo, czynić bogactwa dla siebie. Nie powinni, dalej, tych środków, które sztuka wynalazła dla dorównania poezji, uważać za doskonałości, których by jej mogli pozazdrościć. Gdy artysta przyozdobi jakąś figurę symbolami, wtedy ze zwyczajnej postaci robi jakąś wyższą istotę. Jeżeli jednak poeta posługuje się tymi malowniczymi dekoracjami, wtedy z wyższej istoty robi lalkę. Jak samo prawidło stwierdzone zostało przez to, że przestrzegali go starożytni, tak znowu rozmyślne jego przekraczanie jest ulubionym błędem nowszych poetów. Wszystkie ich twory wyobraźni stają się maskami, a rozumiejący się najlepiej na tych maskarach najmniej znają się po większej części na

<sup>99</sup>Kodinos — mniej znany pisarz grecki z czasów późniejszych (R). [przypis redakcyjny]

<sup>100</sup>Co w ogóle Muz dotyczy (...) zobowiązań — [patrz: Spence,] *Polymetis Dial.*, VIII p. 91. [przypis redakcyjny]

<sup>101</sup>Urania dawno jego śmierć z gwiazd przewidziała — Statius, *Thebaid.*, VIII, 551: „*Ipsa diu positis lethum praedixerat astris/ Urania (...)*”. [przypis redakcyjny]

<sup>102</sup>To samo zdziwienie okazuje Spence jeszcze raz przy istotach moralnych (...) — [patrz: Spence,] *Polymetis Dial.*, X, p. 137. [przypis redakcyjny]

<sup>103</sup>Zasługuje to na uwagę (...) rzymskich — [patrz: Spence, *Polymetis Dial.*,] p. 134 [przypis redakcyjny]



rzeczy głównej, tj. nie umieją nakazać swym twórcom ruchu i działania i nimi dopiero je charakteryzować.

Atoli między atrybutami, którymi artyści oznaczają swe nadzmysłowe, oderwane pojęcia, znajduje się rodzaj bardziej odpowiadający poecie i godniejszy jego sztuki. Mam na myśli te upostaciowania ściśle nie mające w sobie nic alegorycznego; trzeba je uważać tylko za narzędzia, którymi by się posługiwały, albo posługiwać mogły, te istoty, którym są dodane, gdyby miały działać jako osoby rzeczywiste. Wędzidło w ręce bogini Umiarowania, kolumna, o którą Stałość się opiera, są tylko alegoriami, dla poety zatem bez żadnego pożytku. Waga w ręku Sprawiedliwości jest już mniej alegorią, ponieważ właściwe używanie wagi jest rzeczywiście rzeczą sprawiedliwości. Lira natomiast albo flet w ręku muzy, lanca w ręku Marsa, młot i obcęgi w ręku Wulkana, nie są bynajmniej symbolami, są narzędziami, bez których te istoty nie mogą wywierać takich skutków, jakie im przypisujemy. Tego rodzaju są atrybuty, które starożytni poeci wplatają jeszcze do swych opisów, a które dlatego nazwałbym poetycznymi, chcąc je odróżnić od owych alegorycznych. Te bowiem oznaczają rzecz samą, tamte zaś tylko coś podobnego (S).

## XI

Także hr. Caylus zdaje się wymagać, aby poeta ozdabiał twory wyobraźni atrybutami alegorycznymi. Hrabia znał się lepiej na malarstwie niżeli na poezji. Ale w dziele jego, w którym to żądanie objawia, znalazłem powód do donioślejszych spostrzeżeń, z których, dla bliższej rozważki, przytoczę rzeczy najistotniejsze. Artysta powinien, według zdania hrabiego, zapoznać się bliżej z najbardziej malowniczym poetą, będącym niejako drugą naturą, tj. z Homerem. Ten wskaże mu, jaki bogaty, jeszcze nigdzie nieużyty materiał do najcenniejszych opisów przedstawia jego fabuła, a im dokładniej będzie mógł się trzymać najdrobniejszych przez poetę poruszonych szczegółów, tym doskonalszym będzie musiało być jego wykonanie. W tym projekcie zatem łączy się w jedno owo naśladownictwo podwójne, powyżej wyróżnicowane. Malarz winien nie tylko to naśladować, co naśladował poeta, ale powinien naśladować z tymi samymi szczegółami; winien korzystać z poety, nie tylko jako z opowiadacza, ale i jako z twórcy. Dlaczego ten drugi rodzaj naśladownictwa, będąc tak uwłaczającym dla poety, nie jest uwłaczającym także dla artysty? Gdyby był istniał przed Homerem taki szereg obrazów, jaki hr. Caylus z niego podaje, i gdybyśmy wiedzieli, że poeta z tych obrazów tworzył swe dzieło, czyżby nie stracił poeta nieskończenie wiele z obecnego naszego dlań podziwu?

Skąd zaś to pochodzi, że artyście nic nie ujmujemy ze czci, choć nic więcej nie czyni nad to, że słowa poety wyraża farbami i figurami? Powód tego jest, zdaje się, następujący. Mniemamy, że dla artysty trudniejsze jest wykonanie aniżeli pomysł, z poetą zaś dzieje się odwrotnie: wykonanie u niego wobec pomysłu wydaje nam się łatwiejszym. Gdyby Wergiliusz był wziął z gotowej już grupy oplątanie Laokoona i jego dzieci, wtedy nie miałby tej zasługi, którą właśnie w jego obrazie za coś trudniejszego i większego uważamy, i pozostałaby mu częśćka mniejsza: albowiem stworzyć to oplątanie dopiero w wyobraźni jest rzeczą daleko ważniejszą, aniżeli wyrazić je słowami. Gdyby natomiast artysta zapożyczył tego oplątania od poety, jeszcze by wtedy zawsze zasługiwał w naszej myśli na uznanie, chociażby nie miał zasługi wynalezienia samego pomysłu: albowiem wyrazić coś w marmurze jest daleko trudniejszą rzeczą, aniżeli w słowach, a kładąc na szalach razem pomysł i wykonanie, jesteśmy każdego czasu znów gotowi tyle darować mistrzowi w jednej rzeczy, ile według naszego mniemania za wiele otrzymaliśmy w drugiej. Zdarzają się nawet wypadki, w których jest większą zasługą artysty naśladować naturę za pośrednictwem poety, aniżeli bez tego pośrednictwa. Malarz stwarzający podług opisu Thomsona piękny krajobraz, czyni więcej aniżeli ten, który go wprost z natury kopiuje. Ten widzi swój pierwowzór przed sobą, ów zaś musi dopiero dopóty swą wyobraźnię wytężyć, aż mu się wyda, iż widzi ów krajobraz przed sobą. Ten robi coś pięknego z żywych, zmysłowych wrażeń, ów z chwiejnych i słabych wyobrażeń dowolnych znaków. O ile jednak jest naturalną chęć uwolnienia artysty od zasługi pomysłu, o tyle również musiała w nim samym wyrodzić się z tego pewna oziębłość. Albowiem gdy spostrzegł, że pomysł, inwencja, nie może być nigdy jego świetną stroną, jako też że jego największa chwała od wykonania zależy — było mu już obojętnym: czy ów pomysł jest stary czy nowy; czy został raz do-

piero czy niezliczone razy zużyty; czy jest jego samego czy też kogoś innego własnością. Pozostał przeto w ciasnym obrębie pomysłów znanych sobie i publiczności i całą swą pomysłowość zwrócił na odmiany jedynie w rzeczach znanych, na nowe kombinacje starych tematów. Taką też jest w rzeczywistości owa idea, którą podręczniki malarstwa łączą ze słowem „pomysł”; lubo<sup>104</sup> ją bowiem dzielią na ideę malarza i poety, to przecież idea u poety nie odnosi się do powzięcia samego pomysłu, lecz tylko do jego wewnętrznego układu<sup>105</sup> albo wyrażenia. Jest to pomysł, ale nie pomysł całości, jeno poszczególnych części i umieszczenia jednych obok drugich. Jest to inwencja niższego rzędu, jaką zalecał Horacy<sup>106</sup> poecie tragicznemu:

(...) *tuque*

*Rectius Iliacum carmen deducis in artus,  
Quam si proferres ignota indictaque primus.*

Zalecał, mówić, ale nie nakazywał — zalecał jako rzecz dla niego, poety tragicznego, łatwiejszą, wygodniejszą, ale nie nakazywał jako lepszej i szlachetniejszej. W rzeczywistości poeta opisujący znane wypadki, znane charaktery, ma wielką prerogatywę przed artystą, może bowiem pominąć wiele obojętnych drobiazgów, nieodzownych w innym wypadku do zrozumienia całości, a im prędzej staje się słuchaczom zrozumiałym, tym może ich prędzej zainteresować. Tę korzyść ma i malarz, jeżeli nam jego przedmiot nie jest obcym, jeżeli rozpoznajemy jednym rzutem oka cel i myśl całej jego kompozycji, jeżeli nie tylko od razu widzimy, że jego osoby mówią, ale i słyszymy, co mówią. Od pierwszego wejrzenia zależy najsilniejsze wrażenie, skoro zaś to wejrzenie zmusza nas do uciążliwego namysłu i odgadywania, natenczas stygnie w nas pragnienie wzruszenia: aby się zemścić na niezrozumiałym artyście, stajemy się twardzi w ocenie sposobu jego przedstawienia, a biada mu, jeśli piękność poświęci wyrazowi! Wtedy nie znajdujemy nic zgoła, co by nas nęciło do zatrzymywania się przed jego dziełem; to, co widzimy, nie podoba nam się, a co mamy przy tym myśleć, nie wiemy. Teraz zestawmy obie rzeczy z sobą, najpierw, że pomysł i nowość przedmiotu nie są rzeczami najważniejszymi, jakich wymagamy od malarza, po drugie, że przedmiot znany potęguje i ułatwia wrażenie jego sztuki: a wtedy, sądzę, nie będziemy upatrywali razem z hr. Caylusem przyczyny, dlaczego malarz decyduje się tak rzadko na nowe przedmioty, w jego wygodzie, nieświadomości, trudności mechanicznej strony sztuki, wymagającej i całej jego pilności, i poświęcenia jej całego czasu; ale przekonamy się, że przyczyna tkwi głębiej i może będziemy skłonni chwalić artysty wstrzemięźliwość jako rozumną i dla nas pożyteczną, choć z początku wydawała nam się ograniczeniem sztuki i uszczerbkiem dla naszej przyjemności. Nie obawiam się także, aby mu doświadczenie kłam zadało. Malarze podziękują hrabiemu za jego dobrą wolę, ale bodaj czy z niego tak ogólnie korzystać będą, jak tego się spodziewa. Gdyby to jednak nastąpiło, wtedy by za sto lat okazała się potrzeba nowego Caylusa, który by znowu przypomniał stare przedmioty i zawiódł artystę znów na to pole, na którym inni przed nim zrywali nieśmiertelne wawrzyny. Albo, czy żądamy, aby publiczność była tak uczoną, jakim jest znawca swych książek? aby jej znane były dostatecznie wszystkie sceny z historii i bajek, mogące dostarczyć pięknego obrazu? Przyznaję, że artyści byliby lepiej zrobili, gdyby od czasów Rafaela zamiast Owidiusza brali Homera jako swój podręcznik.

Ponieważ to się jednak nie stało, zostawmy publiczność na jej gościńcu i nie zatruwajmy jej przyjemności ponad miarę tego, co jest udziałem wszelkiej przyjemności, zanim stanie się tym, czym być powinna.

Protogenes wymalował matkę Arystotelesa. Nie wiem, ile mu za to zapłacił filozof, jednakże albo zamiast zapłaty, albo oprócz zapłaty, udzielił mu z pewnością rady więcej dlań cennej od samej zapłaty. Nie mogę bowiem sobie wyobrazić, aby ta rada była tylko zwykłym pochlebstwem. Mianowicie rozważając konieczną potrzebę sztuki, iżby była dla

<sup>104</sup>lubo (daw.) — chociaż. [przypis edytorski]

<sup>105</sup>idea u poety nie odnosi się do powzięcia samego pomysłu, lecz tylko do jego wewnętrznego układu albo wyrażenia — [por.] *Betrachtungen über d. Malerei* [Lessinga], s. 159 ust. [przypis redakcyjny]

<sup>106</sup>inwencja niższego rzędu, jaką zalecał Horacy poecie tragicznemu — [patrz: Horacy,] *Ad Pisones (List do Pizonów o sztuce rymotwórczej)* w. 128–130: „Lepiej dziel pieśń *Iliady* na akty, aniżeli byś miał ty pierwszy przedstawiać rzeczy, których nikt przed tobą jeszcze nie znał i nie opiewał”. [przypis tłumacza]

wszystkich zrozumiałą, radził Arystoteles Protogenesowi, aby wymalował czyny Aleksandra, o których wówczas cały świat mówił i co do których mógł przypuszczać, że nie zostaną zapomniane przez potomnych. Ale Protogenes nie posiadał dość rozwagi, aby usłuchać tej rady. *Impetus animi* — powiada Pliniusz — *et quaedam artis libido*, pewna chępliwość i pożądlliwość rzeczy szczególnych i nieznanymi, skłaniały go ku zupełnie innym przedmiotom. Wymalował raczej historię Jalyzosa (T), Cydippy itp., co do których dziś jeszcze nie możemy odgadnąć, co by przedstawiać miały.

## XII

Homer przedstawia dwa rodzaje istot i czynności, widzialne i niewidzialne. Tej różnicy malarstwo nie potrafi oddać; w nim jest wszystko widoczne i to widoczne jednakowo. Skoro zatem hrabia Caylus każe obrazom, czynności niewidzialne przedstawiać mającym, następować w nieprzerwanym ciągu za obrazami przedstawiającymi czynności widzialne, skoro w obrazach jedne i drugie czynności przedstawiać mających, w których istoty widzialne i niewidzialne udział biorą, nie podaje, a może i nie umie podać, jak by te niewidzialne osoby, które tylko my obraz oglądający odkryć na nich powinniśmy, przedstawić trzeba, aby ich osoby na obrazie umieszczone nie widziały, a przynajmniej, aby im się zdawało, że niekoniecznie je widzieć muszą: dlatego musi koniecznie nie tylko cały szereg obrazów, ale i niejeden poszczególny w nich szczegół wydawać się zagmatwanym, niezrozumiałym i sprzecznym w treści. Jednakże można by ostatecznie temu błędowi z książką w rękę zaradzić. Najgorsze przy tym jest tylko to, że przez usunięcie różnicy na płótnie między istotami widzialnymi a niewidzialnymi, zatracają się równocześnie wszelkie rysy charakterystyczne, na podstawie których ten wyższy rodzaj tych istot nad niższym prym trzyma. Na przykład, skoro co do losu Trojańczyków niezgodni z sobą bogowie zaczynają nareszcie bić się między sobą, wtedy u poety cała ta walka jest niewidzialną, ta niewidzialność zaś pozwala naszej wyobraźni rozszerzyć scenę i pozostawia jej do woli osoby bogów i ich czynności wyobrażać sobie tak wielkimi i ponad zwykłe ludzkie postacie wyrastającymi, jak tylko sama zapragnie. Malarstwo natomiast musi przedstawiać scenę widzialną, której różne części konieczne stają się miarą dla osób na niej działających; miarą, którą wzrok nasz zaraz tuż zauważa i jej nieproporcjonalność wobec tych wyższych istot, będących tak wielkimi u poety, na płótnie artysty jeszcze większą czyni. Minerwa, na którą Mars w tej walce pierwszy atak przypuszcza, cofa się i podnosi z ziemi silną dłonią wielki, czarny, surowy kamień, który zatoczyły tam przed wielu laty jako kamień graniczny złączone dłonie mężów:

„Ona schyliwszy się kamień chwyciła dłonią żylastą,  
Czarny, leżący w równinie, o końcach ostrych, potężny,  
Jego to ludzie za dawna stawili na roli granicę<sup>107</sup>”.

Aby wielkość tego kamienia należycie ocenić, przypomnijmy sobie, że Homer swych bohaterów jeszcze raz tak silnymi przedstawia, jakimi byli najsilniejsi mężowie jego czasu, tym zaś znów każe przewyższać jeszcze wielce pod względem siły mężów, których znał Nestor za czasów swej młodości. Teraz zapytuję, jeżeli Minerwa ciska kamień na Marsa, kamień, który jako graniczny położyli, nie jeden człowiek, ale kilku ludzi z czasów młodości Nestora, jaki wzrost musi posiadać sama bogini? Jeżeli wzrost jej ma być zastosowany do wielkości kamienia, wtedy odpada cudowność. Człowiek, będący trzy razy większym ode mnie, musi naturalnie móc cisnąć trzy razy większy kamień. Jeżeli zaś wzrost bogini nie ma być dostosowanym do wielkości kamienia, wtedy powstaje na obrazie wyraźne nieprawdopodobieństwo, którego niestosowności nie zmienia zimna rozważa, iż bogini musi posiadać siłę nadludzką. Gdzie dostrzegam silniejsze wrażenie, tam pragnę także zauważyć większe narzędzia. Mars tym potężnym kamieniem powalony „siedem on zajął peletrow<sup>108</sup> padając”. Malarz nie może obdarzyć boga taką nadzwyczajną wielkością. Jeżeli zaś mu jej nie da, wtedy nie leży na ziemi Mars, i to Mars Homera, tylko zwykły

<sup>107</sup> *Ona schyliwszy się (...) granicę — Iliada, XXI, 403–405. [przypis redakcyjny]*

<sup>108</sup> *peleton* — miara grecka, my byśmy powiedzieli: morga [morga: daw. miara powierzchni, równa od 0,33 do 1 hektara; red. WL]. [przypis redakcyjny]

wojownik. Longinus<sup>109</sup> powiada, że mu się często wydaje, jakoby Homer chciał swych ludzi wynosić do znaczenia bogów, a bogów zaś zniżać na ludzi. Malarstwo dokonywa tego zniżenia. W nim niknie zupełnie wszystko, co u poety bogów jeszcze ponad ludzi wynosi. Wielkość, siła, szybkość, które zawsze jeszcze w wyższym, dziwniejszym stopniu ma Homer dla swych bogów w zapasie od stopnia, którym najznamienitszych swych bohaterów darzy, muszą się zniżyć w obrazie do zwykłej miary ludzkiej, a Jowisz i Agamemnon, Apollo i Achilles, Ajaks i Mars stają się zupełnie jednakimi istotami, które rozpoznajemy tylko po zewnętrznych umówionych znakach.

Środkiem, którym się posługuje malarstwo, aby nam dać poznać, że powinniśmy w jego utworach to i owo jako niewidzialne uważać, jest to wielki obłok, w jaki ukrywa ono odnośny przedmiot od strony osób współdziałających. Ten obłok zdaje się być zapożyczonym z samego Homera. Albowiem skoro w wirze walki któryś z ważniejszych bohaterów znajduje się w niebezpieczeństwie, z którego go tylko moc boska wyratować może, wtedy poeta każe go zakryć chroniącemu go bóstwu gęstą mgłą albo nocą i w ten sposób usunąć, jako to: Parysa Wenerze, Ideosa Neptunowi, Hektora Apolonowi<sup>110</sup>. Caylus zaś nie zapomina nigdy jak najwięcej zalecać artyście tej mgły, tego obłoku, wskazując mu obrazy z tego rodzaju zdarzeniami. Któż atoli nie widzi, że u poety zakrywanie mgłą albo nocą, nie jest niczym innym, jak tylko poetycznym wyrażeniem niewidzialności? Dlatego mnie też zawsze dziwiło, gdy widziałem to poetyczne wyrażenie rzeczywiście namalowane i prawdziwą chmurę na obrazie umieszczoną, poza którą stał bohater ukryty przed nieprzyjacielem, gdyby za hiszpańską ścianą. Taką nie była myśl poety. To znaczy wychodzić z granic malarstwa, albowiem ten obłok jest tu prawdziwym hieroglifem, czysto symbolicznym znakiem, który nie czyni niewidzialnym uwolnionego bohatera, tylko woła do widzów: „musicie go sobie jako niewidzialnego wystawić”. Nie jest on tu niczym lepszym niż zapisane karteczki w ustach osób na starych średniowiecznych obrazach.

Prawdą jest, że Homer każe Achillesowi, podczas gdy mu Apollo Hektora usuwa, jeszcze trzy razy lancą w gęstą mgłę uderzać:

„Trzykroć następnie nacierał Achilles boski, najszybszy  
Dzidą spiżową, po trzykroć w głębokie uderzył powietrze<sup>111</sup>”.

Ale i to w mowie poety nic innego nie oznacza, jak, że Achilles był tak wściekłym, że jeszcze trzy razy uderzał, zanim spostrzegł, że już nie ma nieprzyjaciela przed sobą. Prawdziwej mgły Achilles nie widział, a cała sztuka, za pomocą której bogowie czynili ludzi niewidzialnymi, nie polegała na mgle, tylko na prędkim usunięciu bohatera. Tylko aby równocześnie pokazać, że usunięcie nastąpiło tak szybko, iż żadne ludzkie oko nie mogło za usuniętym ciałem podążyć, okrywa poeta poprzednio to ciało mgłą, nie dlatego, że widzieliśmy mgłę zamiast usuniętego ciała, tylko ponieważ wystawiamy sobie jako niewidzialne to, co się we mgle znajduje. Z tego też powodu poeta nieraz rzecz odwrotnie przedstawia i zamiast czynić przedmiot niewidzialnym, każe być niewidocznym — przedmiotowi. W ten sposób oślepia Neptun oczy Achillesa, skoro ratuje Eneasza z jego morderczych rąk i jednym pchnięciem przenosi go naraz ze środka tłoku do tylnej straży<sup>112</sup>. W rzeczywistości jednak oczy Achillesa są tu równie mało przyćmione, jak tam usunięci bohaterowie w mgłę ukryci, tylko poeta jedno i drugie dodaje, aby przez to lepiej uzmysłowić nadzwyczajną szybkość usunięcia, które nazywamy zniknięciem<sup>113</sup>.

Homerycką mgłę przywłaszczyli sobie malarze, nie tylko w tych wypadkach, w których jej Homer sam używa albo byłby użył, tj. przy robieniu kogoś niewidzialnym, przy zniknięciach, ale przywłaszczają ją sobie wszędzie, gdzie tylko widz ma coś na obrazie rozpoznać, czego bądź to wszystkie osoby obrazu nie widzą, bądź to tylko niektóre z nich. Minerwa widzialną była tylko samemu Achillesowi, gdy go powstrzymywała, aby nie obraził czynnie Agamemnona. Aby zaś to uwydatnić, powiada Caylus, nie wiem innej rady,

<sup>109</sup>Longinus — filozof grecki, żyjący w III wieku po Chrystusie, napisał rozprawę *O wzniosłości*. [przypis redakcyjny]

<sup>110</sup>zakryć chroniącemu go bóstwu gęstą mgłą albo nocą (...) Parysa Wenerze, Ideosa Neptunowi, Hektora Apolonowi — por. *Iliada*, III, 381; V, 23; XX, 444. [przypis redakcyjny]

<sup>111</sup>Trzykroć następnie nacierał Achilles (...) uderzył powietrze — *Iliada*, XX, 446. [przypis redakcyjny]

<sup>112</sup>Neptun (...) ratuje Eneasza (...) i jednym pchnięciem przenosi go (...) do tylnej straży — *Iliada*, XX, 321. [przypis redakcyjny]

<sup>113</sup>zniknięcie — dziś: zniknięcie. [przypis edytorski]

jak zakryć ją obłokiem od strony reszty zgromadzenia Rady. Jest to zupełnie przeciwne intencji poety. Być niewidzialnym jest stanem zwykłym jego bogów<sup>114</sup>, nie potrzeba dla nich oślepienia, odcinania promieni światła, aby byli niewidzialnymi, natomiast jeżeli ma się ich widzieć, potrzeba oświetlenia, wyidealizowania śmiertelnej ich twarzy. Nie dość zatem, że obłok jest u malarzy znakiem dowolnym, a nie zwykłym, oprócz tego ten znak dowolny nie jest jeszcze tak stanowczo rozumiałym, jakim by mógł być, gdyż używają go zarówno, aby widoczne rzeczy robić niewidocznymi i odwrotnie.

### XIII

Gdyby dzieła Homera całkiem były zaginęły, gdybyśmy z jego *Iliady* i *Odysei* nic więcej nie posiadali prócz podobnej serii obrazów, jaką proponował z nich Caylus — czyżbyśmy mogli sobie z tych obrazów, przypuściwszy, że namalował je najznakomitszy mistrz, wyrobić to pojęcie, jakie obecnie posiadamy, że już nie powiem o całym poecie, ale chociażby o malarskim talencie Homera? Zróbmy próbę z pierwszym lepszym ustępem. Niechaj to będzie ustęp o zarazie. Co widzimy na płaszczyźnie artysty? ciała poległych, płonące stopy, umierających zajętych umarłymi, rozgniewanego boga w obłoku, wypuszczającego strzały. Największe bogactwo tego obrazu wykazuje ubóstwo poety. Gdybyśmy bowiem chcieli z tego obrazu odtworzyć Homera, cóż byśmy mogli włożyć mu w usta? „Wtem rozsrożył się Apollo i wypuścił swe strzały między wojska Greków. Wielu Greków poległo, a ciała ich spalono”.

Teraz przeczytajmy samego Homera<sup>115</sup>

„Rozgniewany ze szczytu Olimpijskiego się spuszcza;  
Łuk na ramieniu zawiesił i kołczan szczelnie zamknięty.  
Strzały świstały na barkach rozjątrzonego Apolla,  
Gdy się z miejsca poruszył do czarnej nocy podobny.  
Usiadł opodal okrętów i strzały pomiędzy nie puścił;  
Wtedy z łuku srebrnego się rozległ dźwięk przeraźliwy.  
Muły i psy szybko nogie nasamprzód wziął sobie na cel,  
Ale gdy później na ludzi śmiertelne strzały skierował,  
Gęsto widziano stopy, na których ciała palono”.

O ile życie przewyższa obraz, o tyle poeta przewyższa tutaj malarza. Rozsrożony, z łukiem i kołczanem zstępuje Apollo ze szczytów Olimpu. Widzę go nie tylko zstępującego, ale go i słyszę. Za każdym jego krokiem rozbrzmiewają strzały na barkach rozgniewanego. Stąpa podobnie do nocy. Oto siada naprzeciw okrętów i wypuszcza — straszliwie dźwięczy srebrny łuk — pierwsze strzały na muły i psy. Potem zwraca więcej zatrute strzały na samych ludzi, a wszędzie bez przestanku płoną stopy drzewne z trupami. Niemożliwym jest przetłumaczyć na obcy język tę muzykę obrazowania, jaką słyszymy w słowach poety. Tak samo jest też niemożliwym pozwalać się domyślać tej obrazowej [malowniczej] muzyki z [materialnego] malowidła na płótnie lub ścianie, chociaż jest to najmniejsza zaleta, jaką przewyższa malowidło obraz poetyczny. Główną zaletą jest to, że poeta przeprowadza nas przez całą galerię obrazów do tego, co nam obraz rzeczywisty jedynie przedstawia. Ale może „Zaraza nie jest korzystnym tematem dla malarstwa”. Oto inny, mający więcej powabu dla oka: „Bogowie biesiadujący przy radzie<sup>116</sup>”. Złoty, otwarty pałac, dowolne grupy najpiękniejszych i najgodniejszych szacunku postaci z roztruchanami<sup>117</sup> w ręku, obsługiwane przez Hebę, wieczną młodość. Jaka architektura, jakie masy światła i cieni, jakie kontrasty, jaka różnorodność wyrazów! Gdzie mam rozpocząć, gdzie skończyć napaść swe oczy? Skoro mnie malarz tak czaruje, o ileż więcej uczyni to poeta! Otwieram go i znajduję rozczerowanie. Oto cztery suche wiersze, mogące służyć za podpis do obrazu, w którym jest materiał na obraz, ale które same obrazu nie tworzą:

<sup>114</sup>Być niewidzialnym jest stanem zwykłym jego [Homera] bogów — Lessing przypomina, że także bogowie niechętni być widziani przez drugich bogów zakrywali się obłokiem. [przypis redakcyjny]

<sup>115</sup>ustęp o zarazie (...) Homera — *Iliada*, I, 44–53. [przypis redakcyjny]

<sup>116</sup>Bogowie biesiadujący przy radzie — *Iliada*, IV, 1–4. [przypis redakcyjny]

<sup>117</sup>roztruchan — duży, ozdobny kielich w kształcie zwierzęcia, służący do wznoszenia toastów. [przypis edytorski]

„Koło Diosa bogowie do rady wszyscy zasiedli  
Na złocistych podłogach, pomiędzy nimi dostojna  
Hebe nektarem częstuje; zaś oni złotymi czarami  
Piją jedni do drugich, na miasto Trojan się patrząc”.

Nie gorzej byłby to opowiedział Apoloniusz<sup>118</sup> albo jeszcze mierniejszy poeta, Homer zaś w tym miejscu o tyle ustępuje malarzowi, o ile znów malarz musiał jemu w tamtym ustąpić pierwszeństwa. Caylus nie znajduje w całej czwartej księdze *Iliady* żadnego obrazu prócz zawartego właśnie rzekomo w powyższych czterech wierszach. O ile, powiada, czwarta księga odznacza się rozmaitymi zachętami do ataku, bogactwem świetnych i wyróżniających się charakterów, jako też arcyzmem, z jakim nam poeta tłum ukazuje, który pragnie w ruch wprawić, o tyle księga ta jest zupełnie nieprzydatną dla malarza. Mógł być dodać do tego: o ile zresztą jest w to bogatą, co nazywamy poetycznymi obrazami. Gdyż zaprawdę tyle ich i to tak doskonałych napotyka się w czwartej księdze, jak rzadko w której innej. Gdzie jest np. obszerniejszy, więcej ludzący obraz, jak ów o Pandarze, gdy wskutek podniety Minervy zrywa zawieszenie broni i wypuszcza swą strzałę na Mene-lausa? albo ów obraz o zbliżaniu się greckiego wojska? albo ów o wzajemnym ataku? albo o czynie Ulissesa, którym mści się Ulisses za śmierć swego Leukusa?

Co jednak z tego wynika? że bardzo wiele najpiękniejszych obrazów Homera nie daje malowideł dla artysty? Że artysta może czerpać obrazy z Homera tam, gdzie on sam ich nie ma? Że te, które u niego są obrazami, a których artysta użyć może, byłyby bardzo nędznymi obrazami, gdyby nie zawierały więcej rzeczy, aniżeli te, które malarz z nich pokazuje. Nie jestże to zaprzeczeniem mego powyżej wyrażonego pytania, że z materialnych malowideł, do jakich poezje Homera dostarczają treści, choćby ich jeszcze raz tyle i jeszcze znakomitszych było, nie można mimo to wniosków wyciągać o malarskim talencie poety?

#### XIV

Skoro zatem pewien poemat może być bardzo plennym dla malarza, sam zaś nie być malowniczym, natomiast inny znów być malowniczym, a przecież nie żyznym dla malarza, przeto pomysł hr. Caylusa<sup>119</sup> nie ma racji bytu, że probierzem poetów jest ich użyteczność dla malarzy, a ich znaczenie zależy od ilości obrazów dostarczonych poecie. Daleki jestem od tego, aby pomysłowi temu przyznać chociażby milcząco znaczenie reguły. Milton padłby jako pierwsza jego niewinna ofiara, albowiem zdaje się, że sąd pogardliwy, jaki Caylus o nim wydaje, nie był sądem [gustem] narodowym Francuzów, jak raczej skutkiem rzekomej reguły Caylusa. Utrata wzroku, powiada Caylus, była jeszcze największym podobieństwem, jakie łączyło Milтона z Homerem. Oczywiście Milton nie może zapełniać galerii. Ale gdyby sfera niego ziemskiego wzroku, dopóki widziałbym, miała być równocześnie sferą mego duchowego na świat spojrzenia, natenczas, aby być wolnym od tego ograniczenia, pragnąłbym bardzo utracić wzrok ziemski.

*Raj utracony* nie przestaje być przeto pierwszą epopieją po Homerze, ponieważ dostarcza mało obrazów, podobnie jak historia cierpień Chrystusa nie jest jeszcze poematem, choć nie można by w nią włożyć główki od szpilki, aby nie natrafić na ustęp, który był już przedmiotem studiów mnóstwa największych artystów. Ewangelisci opowiadają o tym sucho i prosto, a artysta wyzyskuje różne ustępy tego opowiadania, chociaż ewangelisci ze swej strony nie okazali najmniejszej iskiereki malarskiego geniuszu. Znachodzą się zdarzenia podatne do malowania i niepodatne, a historyk może najbardziej malowniczo równie niemalowniczo opowiadać, jak poeta potrafi najmniej malowniczo malowniczo przedstawić. Pozwalamy się tylko uwieść dwuznaczności słowa, gdy rzecz tę inaczej pojmujemy.

<sup>118</sup>Apoloniusz — Apoloniusz z wyspy Rodos retor grecki, żył około roku 230 przed Chrystusem; napisał opisowy poemat *Argonautica*. [przypis redakcyjny]

<sup>119</sup>pomysł hr. Caylusa (...), że probierzem poetów jest ich użyteczność dla malarzy — *Tableau tirés de l'Iliade*, Avert., V: „On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableau que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs”. [przypis redakcyjny]

Obraz poetyczny nie jest tym koniecznym, co się da przemienić na materialne malowidło, tylko każdy szczegół, każde połączenie więcej szczegółów, za pomocą których poeta uzmysłowia nam swój przedmiot tak, że przypominamy sobie wyraźniej ów przedmiot, aniżeli słowa poety, nazywa się malowniczym, zowie się obrazem, ponieważ wywołuje w nas większe złudzenie, będące właśnie charakterystyczną cechą każdego obrazu. To zaś złudzenie bardzo łatwo znów odróżnić [odłączyć] da się od materialnego malowidła.

## XV

Poeta może tedy, jak doświadczenie wskazuje, także wyobrażenia, nie tylko widocznych ale i innych przedmiotów, podnieść do powyższego stopnia złudzenia. Skutkiem tego jednakże traci artysta koniecznie całe rodzaje obrazów, które poeta może zużytkować, tj. co do których ma przed nim pierwszeństwo. Oda Drydena<sup>120</sup> na dzień św. Cecylii obfituje w poetyczne obrazy, nieprzydatne przecież dla malarza. Ale nie chcę się zapuszczać w podobne przykłady, z których ostatecznie niewiele więcej się uczymy, prócz tego, że farby nie są tonami, a uszy nie są oczami. Pragnę pozostać przy obrazach przedmiotów tylko widocznych, będących wspólnymi poecie i malarzowi. Na czym polega, że niektóre poetyczne obrazy tego rodzaju nie są przydatne dla malarza i że znów niektóre właściwe obrazy tracą najwięcej ze swego wrażenia, gdy je opisuje poeta? Niechaj to objaśnią przykłady. Powtarzam zatem: obraz o Pandarusie w czwartej księdze *Iliady* jest jednym z najdoskonalszych, najwięcej ludzających w całym Homerze. Od ujęcia łuku aż do lotu strzały każda chwila jest odmalowaną, a wszystkie te chwile są tak bliskie siebie, a przecież tak różnie pojęte, że gdybyśmy nie wiedzieli, jak się obchodzić z łukiem, z samego tego obrazu moglibyśmy się tego nauczyć<sup>121</sup>:

„Zaraz odsłania swój łuk utoczony z rogów dzikiego  
Kozła (...)  
Naciągnąwszy takowy starannie oparł na ziemi,  
Wtedy on wieko kołczana podnosi i strzałę wybiera,  
Nieostrzelaną, pierzastą, zwiastuna czarnych boleści;  
Wnet do cięciwy dokładnie przykłada strzałę złowrogą...  
Potem wspólnie za karb i cięciwę chwyciwszy wołową,  
Aż do brodawki cięciwę przysunął, zaś ostrze do łuku.  
Wreszcie gdy ściągnął łuk, że aż się nagiął do koła  
Prysnął łuk, świsnęła cięciwa, a strzała wyleci  
Ostrokończysta, by lotnie się w środek tłumu zapuścić”.

Pandarus wydobywa swój łuk, naciąga cięciwę, otwiera kołczan, wybiera strzałę jeszcze nieużywaną, dobrze upierzoną, kładzie ją na cięciwę, ciągnie w tył cięciwę razem ze strzałą poniżej wcięcia, cięciwę zbliża do piersi, żelazny koniec strzały do łuku, wielki zaokrąglony łuk rozbrzmiewa, cięciwa warczy, strzała odskoczyła i leci chciwie do swego celu. Przeoczyć nie mógł Caylus tego znakomitego obrazu. Co zatem znalazł w nim, iż nie uznał go zdolnym do zajęcia wyobraźni artysty? Co było powodem, iż zgromadzenie na radzie zebranych biesiadujących bogów wydało mu się więcej odpowiednim? To, jak tam, są tematy widoczne, a czegoż więcej potrzebuje malarz, jak niewidocznych tematów, aby zapełnić swą płaszczyznę?

Sęk musi być w tym. Jakkolwiek oba tematy jako widoczne zarówno nadają się dla właściwego malarstwa, przecie zachodzi między nimi ta zasadnicza różnica, że ów przedstawia czynność widoczną, postępową, tj. taką, że jej rozmaite części wydarzają się powoli w następstwie czasu, ten zaś temat (Zgromadzenie Bogów) jest widoczną czynnością stojącą, której różne akty [części] rozgrywają się obok siebie w przestrzeni. Skoro zaś malarstwo przy pomocy swych znaków albo środków naśladowania, które łączyć może tylko w przestrzeni, całkiem wyrzec się musi czasu, przeto nie może zaliczyć do swych przedmiotów [tematów] czynności postępowych jako takich, tylko musi się zadowalać czynnościami równoczesnymi (tj. równocześnie obok siebie się odbywającymi) albo

<sup>120</sup>Dryden, John (1631–1700) — poeta angielski i uczyony; tłumaczył Wergiliusza na język angielski, ułożył *Odę na dzień św. Cecylii*, do której Haendel dorobił muzykę. [przypis redakcyjny]

<sup>121</sup>obraz o Pandarusie (...) — *Iliada*, IV. v. 105. [przypis redakcyjny]

też tylko ciałami, pozwalającymi ze swej postawy [ułożenia, ugrupowania] przypuszczać jakąś czynność [działanie]. Natomiast poezja...

## XVI

Ale popróbuje teraz podać główne przyczyny tego spostrzeżenia i zbadać je z gruntu. Wnioskuje tak: jeżeli prawdą jest, iż malarstwo używa do swych naśladownictw zupełnie innych środków albo znaków aniżeli poezja, owo bowiem figur i farb w przestrzeni, to zaś artykułowanych tonów w czasie, jeżeli bez wątpienia znaki zewnętrzne muszą odpowiadać treści, to obok siebie zestawione znaki mogą tylko przedstawiać obok siebie istniejące całe przedmioty albo ich części obok siebie będące, po sobie zaś następujące znaki mogą tylko przedstawiać przedmioty po sobie lub ich części po sobie następujące. Przedmioty, które obok siebie albo których części obok siebie się znachodzą, nazywamy ciałami. Zatem ciała z widocznymi swymi przedmiotami są właściwymi przedmiotami malarstwa. Przedmioty następujące po sobie, albo których części po sobie następują, nazywają się w ogóle czynnościami. Zatem czynności (tj. akcje) są właściwym przedmiotem poezji. Atoli wszystkie ciała znajdują się nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. One trwają i mogą w każdej chwili swego trwania innymi się wydawać i w innym zostawać połączeniu. Każde z tych chwilowych zjawisk i połączeń jest skutkiem czynności poprzedzającej je, może zaś być przyczyną następującej albo być też niejako środkiem [centrum] jakiejś czynności. Zatem malarstwo może także naśladować czynności, ale tylko pośrednio za pomocą ciał. Na odwrót czynności nie mogą istnieć dla samych siebie, tylko muszą być przyłączone [należeć] do pewnych istot. O ile te istoty są ciałami albo za takie uchodzą, o tyle poezja opisuje także ciała, ale tylko pośrednio przez czynności.

Malarstwo w swych obok siebie w przestrzeni pozostających kompozycjach może tylko jedną jedyną chwilę czynności użytkować i musi dlatego wybierać najwydatniejszą, z której najrozumialszym staje się to, co ją poprzedziło, i to, co po niej nastąpiło. Tak samo może i poezja w swych następujących po sobie w czasie naśladowaniach tylko jeden jedyny przedmiot ciał użytkować i musi dlatego wybierać ten, który wywołuje najwięcej zmysłowy obraz z tej strony, z której go ona użytkowuje. Z tego wypływa reguła o jedności malarskich przymiotników i o oszczędności w opisach materialnych przedmiotów.

Mniej bym ufał temu ostatecznemu wnioskowi, gdybym go nie widział potwierdzonym przez praktykę Homera albo gdyby mnie sama praktyka Homera na to nie naprowadziła. Tylko takimi prawidłami można oznaczyć i objaśnić doskonałą manierę Homera, jako też usprawiedliwić przeciwny obyczaj tylu nowszych poetów, chcących współzawodniczyć z malarzem w dziele, w którym on ich koniecznie pobić musi.

Znajduję, że Homer nie maluje nic innego, jak tylko czynności postępowe, a wszelkie ciała, wszelkie poszczególne rzeczy maluje tylko o tyle, o ile uczestniczą w tych czynnościach, zaznacza je zaś zazwyczaj jednym rysem. Cóż więc dziwnego, że tam, gdzie Homer maluje, malarz mało co albo nic dla siebie nie znajduje, i że tam tylko plon zbiera, gdzie historia gromadzi razem mnóstwo pięknych ciał w pięknych pozycjach w przestrzeni korzystnej dla sztuki, bez względu na to, czy poeta te ciała, te pozycje, tę przestrzeń maluje, czy też nie maluje. Przejdźmy cały szereg obrazów, jaki Caylus z Homera proponuje, jeden po drugim, a w każdym z nich znajdziemy potwierdzenie tej uwagi. Pozostawiam zatem na razie na boku hrabiego, chcącego kamień do rozcierania farb uczynić kamieniem probierczym poety, a objaśnię bliżej manierę Homera. Dla jednej rzeczy, powtarzam, Homer zwykle tylko jeden rys [oznaczenie, nazwę] posiada. Okręt jest dla niego już to czarnym okrętem, już to wydrążonym okrętem, już to szybkim okrętem, co najwyżej w dobre wiosła zaopatrzonym, czarnym okrętem. Dalej w malowanie okrętu się nie zapuszcza. Ale za to wiosłowanie, odjazd, przybicie do lądu opisuje obszerniej, z czego malarz mógłby zrobić pięć lub sześć osobnych obrazów, gdyby to wszystko chciał przenieść na płótno. Chociaż Homera zmuszają szczególne okoliczności do trzymania dłużej na uwięzi naszego wzroku na jednym materialnym przedmiocie, mimo to nie powstaje z tego obraz, który by malarz mógł odmalować pędzlem, ale poeta może ten poszczególny przedmiot za pomocą niezliczonych sposobów przedstawić jako szereg chwil, z których w każdej innym nam się ów przedmiot wydaje, a z których malarz musi go widzieć w ostatniej,



aby pokazać coś skończonego, co u poety powstającym widzimy. Np. skoro Homer chce nam ukazać wóz Junony, wtedy Hebe musi go przed naszymi oczyma kawałek po kawałku składać. Widzimy koła, osie, siedzenie, dyszel, rzemienie i powrozy nie wtedy, gdy już są obok siebie, ale w tej chwili, gdy w rękach Heby się łączą. Na koła same zużywa poeta więcej niż jedno określenie i pokazuje nam osiem spiżowych szprych, złote dzwona, spiżowe obręcze, srebrną piastę, wszystko poszczególnie. Wypadałoby powiedzieć: ponieważ było więcej kół niż jedno, przeto potrzeba było tyle więcej czasu na ich opisanie, ile ich osobne założenie w rzeczywistości więcej czasu wymagało:

„Hebe do wozu pospiesznie stosuje koła spiżowe,  
Ośmiosprychate, koliste, wkładając na osie żelazne.  
Niezużyte są dzwona, złociste atoli na wierzchu  
Przystosowano spiżowe obręcze; jak cudo wygląda;  
Piasty zaś były ze srebra toczony, w cyrkiel gładziutko.  
Na złocistych i srebrnych siedzenie pasach wisiało,  
Dwie zaś literki nakoło całego się wozu ciągnęły.  
Z przodu wystaje srebrzysty dyszel, na końcu którego  
Piękne jarzmo złociste nakłada, rzemienie do niego  
Złotym dzierzgane przywiąże (...)”<sup>122</sup>.

Gdy nam Homer chce pokazać, jak był ubrany Agamemnon, musi król przed naszymi oczyma całe swe ubranie sztukę po sztuce nadziewać, miękkim chiton, szeroką oponę, ozdobne postoly, miecz; w ten sposób jest ubrany i chwytą za berło. Widzimy suknie, podczas gdy poeta maluje czynność ubierania, drugi wymalowałby suknie aż do najmniejszej frędzli, a z czynności samej nic byśmy nie widzieli:

„(...) Chitonem miękkim się odział,  
Nowym i pięknym, na siebie szeroką oponę zarzucił;  
Na błyszczące zaś nogi przywiązał ozdobne postoly,  
Miecz nabijany srebrem na silnym zwiesił ramieniu.  
Chwycił za berło dziedziczne wiekami nienaruszone”<sup>123</sup>.

Skoro zaś mamy mieć tego berła, które tutaj zwie się tylko ojcowskim, wiekopomnym berłem, zupełnie jak podobne na innym miejscu tylko berłem złotymi gwoździkami obitym się zowie, skoro, powtarzam, mamy mieć zupełniejszy, dokładniejszy obraz tego berła, co wtedy czyni Homer? Czy maluje obok złotych gwoździ także drzewo tj. rzeźbioną główkę? Oczywiście, gdyby opis miał być książką znaków [heraldyką], ażeby w następnych czasach można drugie takie berło zupełnie podług tego zrobić. A przecie jestem pewny, że niejedynemu nowszemu poecie zrobiłby z tego opis znaku króla w dobrodusznym mniemaniu, że sam to rzeczywiście *wymalował*, ponieważ malarz może go naśladować. Ale czy Homer troszczy się o to, o ile zostawia w tyle poza sobą malarza? Zamiast wizerunku daje on nam historię berła: najprzód znajduje się ono w robocie u Wulkana, wkrótce błyszczy w rękach Jowisza, wtem spostrzega je poważny Merkury, potem jest ono buławą wojowniczego Pelopsa, następnie kijem pasterskim pokojowego Atreusa itd.:

„(...) a wtem Agamemnon powstaje  
Berło podnosząc, nad którym Hefajstos mozolnie pracował,  
Diosowi Kronidzie je Hefest królowi darował;  
Zeus następnie je oddał bystremu Argi pogromcy;  
Możny Hermes je dał Pelopsowi, co końmi harcuje:  
Atrejowi zaś Pelops, wodzowi narodów je oddał”<sup>124</sup>.

W ten sposób poznając nareszcie to berło lepiej, aniżeli gdyby mi je malarz położył przed oczy albo drugi Wulkan włożył do rąk. Nie zadziwiłoby mnie, gdybym znalazł,

<sup>122</sup> Hebe do wozu (...) przywiąże — *Iliada*, V, 722–731. [przypis redakcyjny]

<sup>123</sup> Chitonem (...) nienaruszone — *Iliada*, II, 43–47. [przypis redakcyjny]

<sup>124</sup> a wtem Agamemnon (...) oddał — *Iliada*, II, 101–108. [przypis redakcyjny]

że któryś z dawnych komentatorów Homera podziwiał to miejsce jako najzupełniejszą alegorię o powstawaniu, następstwie, ustaleniu i ostatecznej dziedziczności królewskiej władzy wśród ludzi. Uśmiechałbym się wprawdzie, gdybym czytał, że Wulkan, który robił to berło, wyobrażał ma ogień jako rzecz dla człowieka do jego utrzymania najnieodzwowniejszą, jako też że wyobrażał ma w ogóle usunięcie potrzeb, które spowodowały pierwszych ludzi do poddania się władzy jednego; że, dalej, pierwszy król był synem Czasu i czcigodnym starcem, który pragnął swą władzę dzielić z wymownym, rozumnym mężem tj. Merkurym albo też zdać się zupełnie na niego; że mądry mówca w czasie, w którym młodemu państwu zagrażał zewnętrzny nieprzyjaciel, oddał najwyższą władzę najodważniejszemu wojownikowi; że waleczny ten rycerz, poskromiwszy nieprzyjaciół i zabezpieczywszy państwo, mógł je oddać łatwo w ręce syna, który jako pokojowy monarcha i dobroczynny pasterz swych ludów zapoznał je z dostatkiem i zbytkiem, przez co po jego śmierci utworoną została droga najbogatszemu z jego krewnych, aby to, co dotąd udzielało zaufanie, a zasługa raczej za ciężar aniżeli jedność uważała, mógł osiąść za pomocą podarków i przekupstwa i zapewnić na zawsze swej rodzinie jako dobro okupione. Uśmiechałbym się, ale mimo to utrwalilibym swój szacunek dla poety, z którego można tyle rzeczy zaczerpnąć. Ale to nie jest mym zadaniem i uważam obecnie historię berła tylko jako sztukę, za pomocą której poeta umie nas zatrzymać dłużej przy jednej jedynej rzeczy, a nie wdaje się w suchy opis jej części. Także gdy Achilles przysięga na swe berło pomścić lekceważenie, z jakim go traktował Agamemnon, podaje nam Homer również historię tego berła. Widzimy je zieleniejące na górach, żelazo odłącza je od pnia, ogołaca z liści i kory i robi je wygodnym, aby służyło sędziom ludu za oznakę ich boskiej godności:

„Ale ci to zapowiadam i świętą przysięgą na berło  
Stwierdzą to moje, z którego nie puszcza gałązki i liście  
I nie ożyje więcej, od chwili jak pień opuściło  
W lesie, bo twarde żelazo nakolo liście i korę  
Oberznęło, a teraz Achajów potomki je w rękach  
Dzierżą, jako stróżowie od Zeusa postanowieni  
Sprawiedliwości (...)”<sup>125</sup>.

Homerowi nie zależało tyle na tym, aby opisać dwie laski [dwa berła] z różnego materiału i kształtu, ile aby dać nam zrozumiały obraz różnicy władzy, której oznakami te laski były. Tamta, dzieło Wulkana, ta nieznaną ręką na górach ścięta; tamta, stara własność szlacheckiego domu, ta przeznaczona dla pierwszej lepszej pięści; tamta, którą monarcha nad wielu wyspami i całym Argos dzierżył, ta, którą nosił przeciętny mąż grecki, mający sobie obok innych rzeczy powierzone czuwanie nad prawami. Takim był rzeczywiście odstęp (różnica w godności i stanowisku), w jakim wobec siebie pozostawali Agamemnon i Achilles, odstęp, który przyznać musiał sam Achilles przy całym swym ślepym gniewie. Ale nie tylko tam, gdzie Homer ze swymi opisami łączy tego rodzaju dalsze zamiary, ale i tam, gdzie mu się tylko o obraz rozchodzi, rozprasza on ten obraz w rodzaj historii przedmiotu, aby jego części, które widzimy w rzeczywistości obok siebie, następowały w obrazie po sobie i dotrzymywały kroku potokowi wyrazów. Np. chcąc nam odmalować łuk Pandarusa, łuk rogowy, tej a tej długości, dobrze politurowany i złotą blaszką na obu końcach obity, cóż czyni? Czy wymienia wszystkie te przymioty tak sucho, jedną po drugiej? Bynajmniej, to by było pokazanie takiego łuku, wskazanie, jakby go zrobić należało, ale nie odmalowanie go. On poczyna od polowania na kozła, z którego rogów łuk został sporządzony; Pandarus czatował na niego na skale i zabił go, rogi były nadzwyczajnej wielkości, dlatego przeznaczyl je na łuk; rogi te dostają się do roboty, artysta je zestosowuje, gładzi, obrabia itd. I tak, jak powiedziałem, widzimy u poety powstającym to, co u malarza możemy tylko oglądać jako już powstałe tj. skończone:

„Zaraz odslania swój łuk utoczony z rogów dzikiego  
Kozła, którego sam był kiedyś w piersi ugodził,  
Schodzącego ze skały, zoczywszy go na zasadzce,

<sup>125</sup>Ale ci to zapowiadam (...) sprawiedliwości — *Iliada*, I, 234–289. [przypis redakcyjny]

W piersi go strzelił, a tenże na wznak się na skale przewrócił.  
Dłoni szesnaście wysokie mu z głowy rogi wyrosły;  
Zręczny robotnik takowe wygładził i zestosował,  
Potem obrobił dokładnie i złote spojenie przyczepił<sup>126</sup>”.

Nie skończyłbym, gdybym chciał wypisywać wszystkie przykłady tego rodzaju. Mnóstwo ich każdemu na myśl przyjdzie, kto ma w głowie treść Homera.

## XVII

Ale znaki poezji, gotów ktoś zauważyć, są nie tylko następujące po sobie, one są także dowolne<sup>127</sup>, a jako dowolne mogą zapewne oznaczać ciała tak, jak się znachodzą w przestrzeni. W samym Homerze znalazłyby się na to przykłady i potrzebujemy sobie tylko przypomnieć tarczę Achillesa, aby mieć jak najdokładniejszy przykład, jak można opisywać poszczególną rzecz obszernie, a przecie poetycznie z wszystkimi jej częściami (obok siebie umieszczonymi), z jakich się składa. Na ten podwójny zarzut pragnę odpowiedzieć. Nazywam go podwójnym, ponieważ stosowny wniosek musi mieć i bez przykładów swe uzasadnienie, a przeciwnie przykład Homera jest dla mnie ważny, chociaż nie umiem go żadnym wnioskiem usprawiedliwić.

Jest prawda, że, ponieważ znaki mowy są dowolne, możliwym jest, iż za pomocą tych znaków można tak samo pozwolić następować po sobie częściom jednego ciała, jak one przytrafiają się [umieszczone są] obok siebie w rzeczywistości. Ale to jest właściwością mowy i jej znaków w ogóle, nie zaś, o ile są najdogodniejszymi dla celów poezji. Poeta pragnie nie tylko stać się zrozumiałym, jego pojęcia mają być nie tylko jasne i zrozumiałe, tym zadowolnia się prozaik, ale poeta pragnie te idee, które w nas wzbudza, uczynić tak wyrazistymi, aby nam się natychmiast wydawało, że odczuwamy prawdziwe, zmysłowe wrażenia przedmiotów tych idei i abyśmy w tej chwili złudzenia przestali sobie przypominać środki, których poeta do tego złudzenia używa tj. słowa. Na to wychodziło powyżej objaśnienie poetycznego obrazu. Ale poeta powinien zawsze malować; a teraz zobaczymy, o ile nadają się do malowania ciała w swych częściach obok siebie się znajdujących.

W jaki sposób dochodzimy do jasnego wyobrażenia jakiejś rzeczy będącej w przestrzeni? Najpierw rozważamy jej części poszczególnie, następnie połączenie tych części i nareszcie całość. Zmysły nasze dokonywają tych różnych czynności z tak zdumiewającą szybkością, że czynności te wydają nam się być tylko jedną jedyną czynnością, zaś ta szybkość jest nieodzownie potrzebna, skoro mamy otrzymać pojęcie o całości, niebędące niczym więcej, tylko rezultatem pojęć części i ich połączenia. Przypuśćmy zatem, że poeta przeprowadza nas w najpiękniejszym porządku od jednej części przedmiotu do drugiej, że umie połączenie tych części bardzo jasno przedstawić, to ile na to czasu potrzebuje? Co oko od razu dostrzega, to wylicza poeta znacząco powoli, a często wydarza się, że przy ostatnim szczególe zapomnieliśmy już znowu o pierwszym. Mimo to mamy sobie z tych szczegółów stworzyć całość; dla oka dostrzeżone części pozostają stale w pamięci, chociaż oko raz i drugi po nich przechodzi; dla ucha natomiast giną dosłyszane części, gdy nie zostają w pamięci. A gdy już zostaną [utrwalone w pamięci], ile trudu i wysiłku potrzeba, aby wszystkie wrażenia, jakie pomienione części na nas wywarły w tym właśnie porządku żywo odnowić i choćby z umiarkowanym pośpiechem naraz je rozważać, by dojść do jakiegokolwiek pojęcia całości! Spróbujmy uwidocznic to na przykładzie, mogącym być arcydziełem w swoim rodzaju:

„Tam wystaje wysoka głowa szlachetnej goryczki  
Daleko ponad niski chór ziół gminu,  
Cały ród kwiatów służy pod jej chorągwią,  
Jej niebieski brat zgina się i czci ją.  
Jasne złoto kwiatów, przegięte w promieniach,  
Piętrzy się na łodydze i wieńczy swą szarą suknię,

<sup>126</sup>Zaraz odsłania (...) przyczepił — *Iliada*, IV, 105–111. [przypis redakcyjny]

<sup>127</sup>znaki poezji (...) są także dowolne — Lessing robi tu aluzję do dzieła Herdera *Kritische Wälder*, w którym tenże rozróżnia *naturalne* znaki malarstwa, tj. farby i figury, i *dowolne* znaki poezji, tj. różnorakie słowa, niemające nic wspólnego z przedmiotem, który określają. [przypis redakcyjny]

Gładka białość liści przedzierzgnięta zielenią  
Świeci się różnobarwną błyskawicą od mokrego diamentu.  
Najsprawiedliwsze prawo, aby siła połączyła się z ozdobą,  
W pięknym ciele mieszka piękniejsza dusza.

Tutaj czołga się niskie ziele, podobne do szarej mgły,  
Któremu przyroda liście w krzyż ułożyła;  
Powabny kwiat ukazuje dwa pozłacane dzióbki,  
Które ma ptak z ametystu złożony.

Tam rzuca błyszczący liść, ponacinany jak palce u ręki,  
Zielony odbłask na jasny strumień.  
Delikatny śnieg kwiatów, który zabarwia słaba purpura,  
Zamyka pręgowata gwiazda białymi promieniami,  
Smaragd i różę kwitną i w udeptanym gaju,  
A skały pokrywają się szatą purpurową<sup>128</sup>.

Są to zioła i kwiaty, które uczony poeta z wielką sztuką podług natury maluje. Maluje, ale bez wywołania złudzenia. Nie chcę powiedzieć, że kto nigdy nie widział tych ziół i kwiatów, nie nabędzie z jego obrazu prawie żadnego wyobrażenia o nich. Może być, że wszystkie poetyczne obrazy wymagają poprzedniej znajomości ich treści. Nie chcę także przeczyć, że poeta może u tego, kto już taką znajomość przedtem posiadał, wywołać żywsze wyobrażenie poszczególnych części danego przedmiotu. Ja go się tylko pytam, jak ma się rzecz z pojęciem całości? Jeżeli i to pojęcie ma być żywszym, wtedy żadne poszczególne części nie powinny w nim razić, tylko między wszystkie zarówno powinno się rozdzielać lepsze światło; nasza wyobraźnia musi móc przebiec wszystkie równo szybko, aby sobie z nich taką jedną całość utworzyć, jaką widzimy w naturze. Czy tak się tu dzieje? A skoro nie, jak można było powiedzieć, że „najpodobniejszy rysunek malarza wobec tego poetycznego opisu byłby zupełnie słabym i ciemnym<sup>129</sup>?” Pozostaje on bowiem nieskończenie poza tym, co linie i farby mogą wyrażać na płaszczyźnie, a krytyk, który mu udzielił tej przesadnej pochwały, musiał się nań zapatrywać z zupełnie fałszywego punktu widzenia, musiał więcej patrzeć na obce ozdoby, które poeta weń powplatał, na wyniesienie obrazu ponad życie roślinne, na rozwinięcie wewnętrznych doskonałości, którym piękność zewnętrzna służy tylko za zewnętrzną pokrywą, aniżeli na tę piękność samą i na stopień żywości i podobieństwa obrazu, jaki nam z niego stworzyć mogą malarz i poeta. Wszelako rozchodzi się tu tylko o to ostatnie, a kto twierdzi, że same wiersze:

„Jasne złoto kwiatów przegięte w promieniach  
Piętrzy się na lodydze i wieńczy jej szarą suknię,  
Gładka białość liści zielenią zupełną przedzierzgnięta,  
Świeci różnobarwną błyskawicą wilgotnego diamentu (...)”

wobec wrażenia, jakie robią, mogą współzawodniczyć z naśladownictwem takiego Huysuma<sup>130</sup>, ten nie musiał nigdy pytać się swego uczucia albo musiał pragnąć zaprzec

<sup>128</sup>Tam wstaje (...) purpurową — Por. poemat Hallera *Alpen*: *Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane/ Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,/ Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,/ Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ebret ihn./ Der Blumen belles Gold, in Strahlen umgebogen,/ Thürmt sich am Siengel auf, und krönt sein grau Gewand,/ Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,/ Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant./ Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle,/ In einem schönen Leib wohnt eine schöne Seele. Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,/ Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hängelegt;/ Die holde Blume zeigt die zwei vorgöldten Schnäbel,/ Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt./ Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,/ Auf einen hellen Bach den grünen Wiedersebein;/ Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,/ Schliest ein gestreifter Stern in weisse Stahlen ein./ Smaragd und Rosen blühen auch auf zertreuer Heide,/ Und Felsen decken sich mit einem Purpukleide. [przypis redakcyjny]*

<sup>129</sup>najpodobniejszy rysunek malarza wobec tego poetycznego opisu byłby słabym i ciemnym — por. Breitinger, „Kritische Dichtkunst”, *Thail.* II, 807. [przypis redakcyjny]

<sup>130</sup>Huysum Jan (1682–1749) — słynny malarz holenderski, malował przeważnie owoce i kwiaty. [przypis redakcyjny]

się go naumyślnie. Te wiersze mogą się bardzo pięknie deklamować, zwłaszcza, gdy je deklamujemy z kwiatem samym w rękę, ale same w sobie albo mało co, albo też nic nie wyrażają. W każdym słowie słyszymy poetę tworzącego z trudem, ale rzeczy samych bynajmniej nie widzimy.

Jeszcze raz zatem: ja nie odmawiam mowie w ogóle możliwości opisywania całego [materialnego] zmysłowego przedmiotu według jego części składowych, ona to potrafi, ponieważ jej znaki<sup>131</sup>, lubo<sup>132</sup> po sobie następują, przecież są dowolne, ale odmawiam tej możliwości mowie jako środkowi poetycznemu, ponieważ tego rodzaju opisom przedmiotów słowami nie dostaje złudzenia, o które poezji głównie chodzi, a tego złudzenia, powtarzam, musi im dlatego nie dostawać, ponieważ między częściami ciał [przedmiotów] w przestrzeni obok siebie położonymi a częściami mowy następującymi po sobie w czasie zachodzi kolizja, a wyrażając jedne przez drugie (tj. opisując słowami wszelkie poszczególne części jakiegoś przedmiotu), łatwo wprowadzić cały przedmiot na poszczególne części dzielimy, ale ostateczne połączenie tych części w całość staje się niezwykle trudną, a często wprost niemożliwą rzeczą. Wszędzie zatem, gdzie nie chodzi o złudzenie, gdzie mamy tylko do czynienia z rozumem czytelnika i gdzie się tylko rozchodzi o jasne i, ile możliwości, dokładne pojęcia, mogą znaleźć zupełnie dobrze zastosowanie opisy przedmiotów wykluczone z poezji, a nie tylko prozaik, ale i poeta dydaktyczny (albowiem tam, gdzie poucza, nie jest poetą) mogą się nimi z wielką korzyścią posługiwać. Tak np. opisuje Wergiliusz w swym poemacie o rolnictwie krowę zdatną do chowu:

(...) *Optima torvae*  
*Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,*  
*Et crurum tenuis a mento palearia pendent.*  
*Tum longo nullus lateri modus: omnia magna,*  
*Pes etiam, et eamuris hirtae sub cornibus aures (...)*<sup>133</sup>

albo opisuje piękne źrebię:

(...) *illi ardua cervix*  
*argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga,*  
*Luxuriatque toris animosum pectus (...)*"

Któż nie widzi, że poecie więcej tu zależało na wykazaniu poszczególnych części niż na całości? On pragnie wyliczyć znamiona pięknego źrebięcia, dobrej krowy, abyśmy spotkawszy mniej lub więcej podobnych okazów, mogli osądzić dobroć tej [krowy] albo tamtego [źrebięcia]. Czy jednak wszystkie te znamiona razem wzięte łatwo żywego obrazu dostarczą, to mu mogło być wcale obojętnym.

Oprócz tego sposobu uznawali zawsze najsubtelniejsi krytycy szczegółowe obrazy zmysłowych przedmiotów za zimną zabawkę, do której mało albo wcale nie potrzeba geniuszu, nie mówiąc o wzmiankowanej powyżej sztuce Homera, zamieniania rzeczy obok siebie leżących w przestrzeni na rzeczywiście po sobie następujące. Jeżeli poetyczny partacz, powiada Horacy, nic więcej nie umie, poczyna malować gaj, ołtarz, strumyk wijący się przez uroczę niwy, potok szumiący, tęczę.

(...) malujem gaje,  
Ołtarz Diany, łąką pomykające ruczaje,  
Albo też Renu wstęgę, lub tęczę<sup>134</sup> (...).

Pope w dojrzałym wieku patrzył się z wielkim lekceważeniem na malarskie próby swego poetycznego dzieciństwa. Żądał on tego wyraźnie, aby chcący godnie nosić nazwę poety, zrezygnował jak najwcześniej z manii opisów, a poemat tylko malujący nazywał

<sup>131</sup>znaki mowy — tj. artykułowane zgłoski, wyrazy. [przypis redakcyjny]

<sup>132</sup>lubo (daw.) — chociaż. [przypis edytorski]

<sup>133</sup>*Optima (...)* aures — Wergiliusz, *Georgica* III, 51–58 i 79. [przypis redakcyjny]

<sup>134</sup>powiada Horacy (...) — Horacy, *O sztuce poetyckiej*, w. 16–19, tłum. B. Dobrzański, Złoczów 1892. [przypis edytorski]

potrawą dla gości, składającą się z samej tylko zupy. Co do Kleista, to mogę zaręczyć, że niewiele sobie robił ze swej *Wiosny*. Gdyby był dłużej żył, byłby jej nadał zupełnie inną formę. Przemysliwał nad tym, aby jakiś plan tam wprowadzić, myślał o środkach, jakby kazać temu mnóstwu obrazów, na chybił trafił to tu, to tam z nieskończonej przestrzeni odmłodzonej przyrody powyrywanych, powstawać i następować po sobie przed swymi oczyma w naturalnym porządku. Byłby równocześnie zrobił to, co Marmontel<sup>135</sup> doradzał bez wątpienia także z powodu jego eklog, wielu niemieckim poetom, tj. byłby z szeregu obrazów skąpo tylko uczuciowych, stworzył szereg uczuć skąpo tylko obrazowych.

## XVIII

A jednak miałaby sam Homer popaść w te zimne malowania materialnych przedmiotów? Spodziewam się, że bardzo mało jest tylko takich miejsc, na które by się można w tym kierunku powołać, jestem też pewny, że i tych niewiele miejsc jest tego rodzaju, że potwierdzają raczej regułę, z której zdają się być wyjątkiem.

Pozostaje więc przy tym: następstwo w czasie jest polem poety, tak jak przestrzeń jest polem malarza. Dwie z konieczności odległe chwile czasu połączyć w jednym i tym samym obrazie, jak np. Francesco Mazzuoli<sup>136</sup> *Porwanie Sabinek* i pojednanie ich mężów z ich krewnymi, albo jak Tycjan całą historię utraconego syna przedstawił, jego ładaszce<sup>137</sup> życie i nędzę, i skrucę, to się nabywa wdzieraniem się malarza w obręb poety, czego dobry smak nigdy nie pochwali.

Więcej części poszczególnych albo rzeczy (które koniecznie w rzeczywistości od razu przejrzeć trzeba, jeżeli mają tworzyć jedną całość), wyliczać pomału czytelnikowi, aby mu w ten sposób dać obraz całości, nazywa się wdzieraniem poety w zakres malarza, przy czym poeta zużywa dużo wyobraźni bez wszelkiego pożytku.

Ale jak dwóch wyrozumiałych, przyjaznych sąsiadów wprawdzie nie dozwala, aby sobie jeden z nich w samym środku państwa [obszaru] drugiego na nieprzystojne dowolności pozwalał, natomiast na granicach [kresach] wzajemną wyrozumiałością się powodują, załatwiając obustronnie pokojowo małe wdzierania się, jakie jeden z nich, okolicznościami niby to zmuszony, w pośpiechu w prawach drugiego robi: tak samo też malarstwo i poezja.

Nie chcę w tym celu przytaczać, że na wielkich, historycznych obrazach prawie zawsze rozszerzoną [rozprzestrzenioną] jest jedyna chwila, jaką obraz przedstawia, i że nie znajdzie się prawdopodobnie bogato w figury wyposażonego obrazu, na którym by każda figura zupełnie w tym ruchu i tej pozycji przedstawioną była, jakie by mieć powinna w chwili głównej czynności; jedna przedstawiona jest w poprzedniej, druga w nieco późniejszej chwili. Jest to swoboda, którą winien usprawiedliwić artysta pewnymi subtelnościami w układzie, przez odpowiednie zużytkowanie albo usunięcie osób, swoboda pozwalająca tymże osobom w zdarzeniach brać chwilowo większy albo mniejszy udział. Przytoczę tu tylko jedną uwagę, którą robi Mengs<sup>138</sup> o draperii u Rafaela. „Wszystkie fałdy — powiada — są u niego uzasadnione czy to z powodu ich własnej ciężkości, czy też naprężenia członków. Niekiedy widzi się w nich, jak wyglądały przedtem; Rafael szukał nawet w tej rzeczy sławy. Widzimy w fałdach, czy noga albo ramię przed tym poruszeniem stały na przodzie czy w tyle, czy jakiś członek przeszedł albo przechodzi z krzywizny do wyciągnięcia, czy też był wyciągniętym i krzywi się”. Niezaprzeczenie artysta łączy w tym wypadku dwie różne chwile w jedną. Ponieważ bowiem po nodze, która stała w tyle i naprzód się wysuwa, następuje bezpośrednio ta część sukni, która na nodze spoczywa, chyba że suknia jest z bardzo sztywnej materii, będącej właśnie z tego powodu zupełnie niewygodną do malowania, zatem nie ma innej chwili, w której by suknia jakkolwiek inną fałdę tworzyła od tej, jakiej wymaga obecna pozycja tego członka; gdybyśmy zaś temu członkowi inną fałdę tworzyć kazali, byłaby to chwila poprzednia, w której znajdowała się suknia, a teraz znajduje się ten członek. Wszelako pominąwszy

<sup>135</sup>co Marmontel doradzał (...) — [w:] *Poétique Française* V, II, 101. [przypis redakcyjny]

<sup>136</sup>Francesco Mazzuoli (1503–1640) — malarz i miedziorytnik włoski. [przypis redakcyjny]

<sup>137</sup>ładaszce — przym. od: ładaco. [przypis edytorski]

<sup>138</sup>Rajfael Mengs (1728–1779) — przyjaciel Winkelmanna, sławny malarz i krytyk; porównaj jego: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (*Myśli o piękności i smaku w malarstwie*), s. 69. [przypis redakcyjny]

to, kto będzie tak skrupulizować się z artystą, upatrującym swą korzyść w tym, aby nam obie te chwile przedstawić równocześnie? Kto nie pochwali go raczej, że miał rozum i odwagę popełnić tak drobny błąd, aby zyskać większą doskonałość w wyrazie?

Na równą pobłażliwość zasługuje poeta. Jego postępowe naśladowanie dozwala mu właściwie uwzględniać tylko jedną jedyną stronę naraz, poruszyć jedną własność przedmiotów materialnych. Jeżeli jednak szczęśliwy dobór wyrazów pozwala mu to jednym słowem wyrazić, dlaczego by nie miał niekiedy dodać drugiego takiego słowa? Czemu nie i trzeciego, skoro warto? albo nawet i czwartego? Powiedziałem wyżej, że Homer nazywa np. okręt albo tylko czarnym okrętem, albo wydrążonym albo szybkim, najwyżej czarnym okrętem zaopatrzonym w dobre wiosła. Tak pojmujemy w ogóle jego manierę. Gdzieśgdzieś znachodzi się miejsce, w którym dodaje Homer trzeci obrazowy przymiotnik: koliste, spiżowe koła, ośmioszprychate. Także i czwarty: zupełnie gładka, piękna, spiżowa, starannie odrobiona tarcza<sup>139</sup>. Kto go zgani dlatego? Kto mu raczej za tę małą szczodrość nie podziękuje, czując, jaki ona może mieć dobry skutek w ustępach mniej przystojnych?

Jednakże nie chcę z poprzedniego porównania o dwóch przyjaznych sąsiadach wywodzić właściwego usprawiedliwienia poety i malarza. Samo porównanie nie dowodzi i nie usprawiedliwia niczego, tylko to musi ich usprawiedliwić: tak jak tam u malarza dwie różne chwile tak blisko i bezpośrednio ze sobą graniczą, iż mogą bez urazy za jedną uchodzić, podobnie i tu u poety następuje więcej szczegółów zamiast rozmaitych części i własności w przestrzeni tak szybko i tak bardzo krótko, że wydaje nam się, jakobyśmy je wszystkie od razu słyszeli. A przy tym, powtarzam, przychodzi Homerowi niezwykle w pomoc jego znakomity język. Pozwala mu on nie tylko na wszelką możliwą swobodę w gromadzeniu i łączeniu przymiotników, ale umie on nagromadzone przymiotniki tak szczęśliwie porządkować, iż wykluczają wprost wątpliwość swego stosunku do poszczególnych przedmiotów. Nowszym językiem nie dostaje wszędzie jednej albo i więcej z tych dogodności. Te, które jak francuski muszą np. opisywać owe „okrągłe spiżowe koła o ośmiu szprychach” mówiąc: „okrągłe koła, które były ze spiżu i miały osiem szprych”, wyrażają sens, ale psują obraz. Atoli sens jest tu niczym, a obraz wszystkim, sens zaś bez obrazu robi z najwyższego poety najnudniejszego gadułę; los, który pocziwego Homera spotkał często ze strony sumiennej pani Dacier<sup>140</sup>. Język niemiecki może wprawdzie przeważnie przymiotniki homeryckie w równie krótkie i to samo znaczące przymiotniki zamieniać, ale nie może naśladować korzystnego szyku wyrazów greckich. Mówimy wprawdzie: „*die runden, eberuen, achtspeichigen*”, ale „*Räder*” wlecze się w tyle. Kto nie odczuwa, że trzy różne przydawki mogą tylko chwiejny i bałamutny dać obraz, zanim podmiot sam znany? Grek łączy podmiot zaraz z pierwszym orzeczeniem, drugim zaś każe następować, on mówi: „okrągłe koła, spiżowe, ośmioszprychowe”. W ten sposób wiemy, o czym mówi, i zaznajamiamy się podług naturalnego porządku myślenia najprzód z rzeczą samą, potem zaś z jej przypadkowymi własnościami. Tej korzyści język niemiecki nie ma, albo mam powiedzieć, że ją ma i może jej tylko rzadko bez dwuznaczności używać? Jest to to samo. Albowiem jeżeli Niemiec chce przydawki po podmiocie umieścić, tedy muszą te przydawki stać w stosunku niezależności od podmiotu<sup>141</sup>, musi przeto powiedzieć: „*runde Räder, ebern und achtspeichicht*”. Ale w tym szyku przymiotniki niemieckie równają się całkiem przysłówkom i powodują często sens zupełnie fałszywy, zawsze całkiem uboczny, jeżeli zastosujemy je jako przysłówki do najbliższego czasownika, który orzeka o przedmiocie.

Ale zatrzymuję się przy drobiazgach i wydaję się chcieć zapomnieć o tarczy, i to o tarczy Achillesa, owym słynnym obrazie, wobec którego Homer przed laty uchodził za nauczyciela malarstwa. Tarcza, powie ktoś, jest to przecie poszczególny przedmiot zmysłowy [materialny], którego opisanie według jego części obok siebie umieszczonych miałoby być niedozwolone poecie? A przecie tę tarczę opisał Homer we więcej niż stu

<sup>139</sup>koliste, spiżowe koła ośmioszprychate (...) zupełnie gładka, piękna, spiżowa, starannie odrobiona tarcza — [por.] *Iliada*, X, 296; II, 6. [przypis edytorski]

<sup>140</sup>Dacier Anna (1654–1720) — wslawiła się swym tłumaczeniem i objaśnieniami homeryckich epepei. [przypis redakcyjny]

<sup>141</sup>stać w stosunku niezależności od podmiotu — Lessing nazywa to „*in statu absoluto*”, według wyrażenia dawnych gramatyk. [przypis redakcyjny]

wspaniałych wierszach według materiału, kształtu, wszystkich figur, wypełniających jej niezmierną płaszczyznę, tak drobiazgowo i dokładnie, iż nie było trudno nowszym artystom podług tego opisu zrobić zgadzający się we wszystkich szczegółach rysunek. Na ten szczególny zarzut odpowiadam — że już nań odpowiedziałem. Homer maluje bowiem tarczę nie jako skończoną, gotową, ale jako tarczę powstającą. Zastosował zatem i tu ową sławną sztukę, że zamienił obok siebie w przestrzeni istniejące szczegóły przedmiotu na następujące po sobie i w ten sposób z nudnego malowania jakiegoś ciała zrobił żywy obraz akcji. My nie widzimy tarczy, tylko boskiego mistrza, jak tarczę sporządza: występuje z młotem i obcęgami przed swe kowadło, a gdy ukuł płyty z grubszego, wzbierają jeden po drugim pod jego delikatnymi uderzeniami obrazy ze spiżu, przeznaczone do przyozdobienia tarczy, przed naszymi oczyma. Prędzej nie tracimy go z oczu, aż wszystko jest gotowe. Teraz, gdy tarcza jest gotowa, zdumiewamy się nad dziełem, i to z wiernym podziwem naocznego świadka, który patrzył, jak się robiła.

Tę o tarczy Eneasza u Wergiliusza powiedzieć nie możemy. Rzymski poeta albo nie odczuwał tutaj subtelności swego wzoru, albo też przedmioty, które chciał na tarczy przedstawić, wydawały mu się być tego rodzaju, iż nie pozwalały się wykonać przed naszymi oczyma. Były to przepowiednie, co do których byłoby nieprzystojnym, aby je Bóg w naszej obecności tak samo wyraźnie wygłaszał, jak je potem poeta opowiedział. Przepowiednie jako takie wymagają ciemniejszej mowy, do której nie nadają się właściwe nazwiska osób z przeszłości, ich właśnie dotyczącej. Wszelako zależało na tych prawdziwych nazwiskach poecie i dworakowi według wszelkiego prawdopodobieństwa jak najwięcej. Ale jeżeli go to uniewinnia, nie uchyla złego wrażenia, jakie wywiera jego odstępstwo od sposobu [maniery] Homera. Czytelnicy z delikatniejszym smakiem przyznają mi słusność. Przygotowania, jakie Wulkan robi do swej roboty, są u Wergiliusza prawie te same, jakie mu każe robić Homer. Ale, podczas gdy u Homera oglądamy nie tylko przygotowania do roboty, ale i robotę samą, każe Wergiliusz, pokazawszy nam skrzętnego boga z cyklopami,

„*Ingentem clypeum informant —  
— Alii ventosis follibus auras  
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt  
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum  
Illi inter sese multa vi brachia tollunt  
Id numerum, versantque tenaci forcipe massam*<sup>142</sup>”.

„Składają straszny ogrom nieprzełomnej tarczy —  
Już siedem kręgów potężnych spajają z kręgami,  
Ciagną i wzywają powietrze miechami,  
Inni syczący kruszec miedzi w wodzie chłodzą;  
Od bitych kowadł lochy straszny grzmot rozwodzą.  
Wznoszą ręce do miary z siłą niewysłowną,  
Obracając kleszczami stal w ogniu hartowną<sup>143</sup>”.

spuszcza nagle niejako kurtynę i przenosi nas na zupełnie inną scenę, skąd nas z wolna prowadzi w dolinę, w której ukazuje się Wenera Eneaszowi z gotową już tymczasem zbroją. Opiera ją o pień dębu, a gdy ją bohater dość naoglądał i napodziwiał i nadotykał i napróbował jej, poczyna się opis, czyli obraz tarczy, który staje się martwym i nudnym przez ustawiczne „tu jest”, „tam jest”, „blisko tego stoi” albo „niedaleko od tego widać”, tak że trzeba było całej poetycznej ornamentyki, jaką potrafił nadać obrazowi Wergiliusz, abyśmy go nie uznali nieznośnym. Ponieważ oprócz tego ani Eneasz... *rerumque ignarus imagine gaudet*, rozkoszujący się tylko samymi figurami, a niemający wyobrażenia o ich znaczeniach, nie opisuje tego obrazu, ani Wenera, jakkolwiek o przyszłych losach swych lubych wnuków prawdopodobnie tyle wiedzieć musiała, co jej dobroduszny mąż, tylko ponieważ sam poeta nam to wszystko opowiada, przeto jasną jest rzeczą, że

<sup>142</sup>*Ingentem (...) massam* — [por.] Vergilius, *Aeneida*, VIII, 447–454. [przypis redakcyjny]

<sup>143</sup>*Składają (...) hartowną* — [Wergiliusz, *Eneida*, VIII,] tłumaczenie Franciszka Wężyka, Kraków 1882, s. 211. [przypis redakcyjny]



podczas tego opowiadania staje akcja. Żadna z jego osób nie bierze w tym opowiadaniu udziału, wcale też na ciąg dalszy opowiadania nie wpływa, czy to czy owo przedstawione jest na tarczy, wszędzie widać dowcipnego dworaka, naprawiającego swą treść wszelkiego rodzaju pochlebnymi aluzjami, ale nie widać wielkiego geniusza, który by, spuszczać się na samą potężną treść swego dzieła, gardził wszelkimi zewnętrznymi środkami, byle tylko stać się interesującym. Tarcza Eneasza jest przeto prawdziwym [epizodem] wtrętem, przeznaczonym jedynie dla schlebienia narodowej dumie Rzymian; strumyczkiem obcym, który poeta do swej rzeki wpuszcza, aby ją w żywszy prąd wprawić. Natomiast tarcza Achillesa jest przyrostkiem na własnej, urodzajnej glebie, trzeba bowiem było zrobić tarczę, gdy zaś z ręki bóstwa rzecz konieczna nigdy nie wychodzi bez wdzięku, więc i tarcza musiała być przyozdobiona. Jednakże było sztuką traktować te ozdoby jako ozdoby tylko, powplatać je w treść, aby je ukazać, mówiąc tylko o treści, to zaś dało się tylko wykonać manierą Homera. Homer zlecił Wulkanowi sporządzić kunsztowne ozdoby, ponieważ on właśnie ma zrobić i skoro już ma zrobić tarczę godną siebie. Wergiliusz natomiast, zdaje się, właśnie dla tych ozdób kazał mu tarczę sporządzić, skoro, gdy już tarcza dawno jest gotową, uznaje te ozdoby za dość ważne, aby je osobno opisywać.

## XIX

Znane są zarzuty, jakie podnoszą przeciw tarczy Homera starszy Skaliger, Perrault, Terrasson<sup>144</sup> i inni. Także znanym jest, co na nie odpowiadają Dacier, Boivin i Pope. Mnie się wszelako wydaje, że ci właśnie nieraz idą za daleko, a ufni w słusność swego zdania, twierdzą rzeczy zarówno nietrafne, jako też mało do obrony poety się przyczyniające.

Aby odeprzeć główny zarzut, że Homer wypełnia tarczę mnóstwem figur, które nie mogłyby znaleźć pomieszczenia na obwodzie tarczy, podjął się Boivin narysować ją z zaznaczeniem potrzebnych wymiarów. Pomysł jego różnych dośrodkowych kół jest bardzo zmyślny, lubo<sup>145</sup> słowa poety nie dają do tego najmniejszego powodu, nie ma także w ogóle śladu, aby starożytni mieli w ten sposób podzielone tarcze. Ponieważ Homer sam nazywa tę tarczę „sztucznie ze wszystkich stron wykończoną”, wołałbym raczej, aby oszczędzić więcej przestrzeni, użytkować również i wklęsłą płaszczyznę tarczy, albowiem znaną jest rzeczą, że starożytni mistrze nie zostawiali tej części wolnej, czego dowodzi tarcza Minerwy roboty Fidiasza<sup>146</sup>. Ale nie dosyć, że Boivin nie chciał użytkować tej korzyści, pomnożył on jeszcze bez potrzeby same sceny, dla których musiał znaleźć miejsce na zmniejszonej następnie o połowę przestrzeni, dzieląc to, co u poety widoczne jest jako jeden obraz, na dwa albo trzy osobne obrazy. Wiem dobrze, co go do tego spowodowało, ale byłoby lepiej, gdyby nie miał był tego powodu, tylko zamiast się męczyć, aby zadowolnić żądania przeciwników, niechajby im raczej był wskazał, że wymagania ich były niesłuszne.

Na przykładzie będę to mógł zrozumialej objaśnić. Skoro Homer<sup>147</sup> mówi o jednym mieście:

„Obok na rynku zebrany był naród i tamże się kłótnia  
Wszczęła, i mężów dwóch o zapłatę kłótnią prowadzi  
W sprawie o mężobójstwo, ten twierdzi, że wszystko zapłacił,  
Głosząc wobec narodu; ów przeczy, by dostał cokolwiek.  
Obaj dążyli do sędziów, by koniec sprawie położyć;  
Z każdej im strony lud potakuje, stronników ma każdego;  
Zaś Keryxy pospólstwo wstrzymują; atoli starszyzna  
W gronie poważnym zasiadła i na wygładzonych kamieniach;  
Berła Keryxów na rękach o głosie donośnym trzymając,  
Między nimi powstawszy, kolejno prawo stosują.  
Złota zaś dwoje talentów pośrodku leżało gotowych,

<sup>144</sup>starszy Skaliger, Perrault, Terrasson — uczeni i krytycy z XVII wieku. [przypis redakcyjny]

<sup>145</sup>lubo (daw.) — chociaż. [przypis edytorski]

<sup>146</sup>tarcza Minerwy roboty Fidiasza — por. Plinius, XXXVI, 4, s. 726: „*Scuto eius, in quo Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu parmae; eiusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem*”. [przypis redakcyjny]

<sup>147</sup>Homer mówi o jednym mieście: „Obok na rynku (...)” — [por.] *Iliada*, XVIII, 497–508, według tłumaczenia P. Popiela, Kraków 1880. [przypis redakcyjny]

Przeznaczonych dla tego, co prawo najsluszniej wymierzył (...)",

chciał, jak sądzę, nie więcej jak jeden obraz przedstawić, mianowicie obraz publicznego procesu o sporne złożenie znacznej kary pieniężnej za popełnione zabójstwo. Artysta, mający ten przedmiot przedstawić, może naraz tylko jedną chwilę z niego zużytkować, czy to chwilę skargi, czy to przesłuchiwanie świadków, czy też wydawania wyroku, albo tę chwilę, którą uzna zresztą za najdogodniejszą, bądź to chwilę poprzedzającą, bądź to następną, bądź to środkową. Tę jedną chwilę uwydatnia jak może, i wyposaża ją we wszystkie złudzenia, jakimi sztuka góruje nad poezją w przedstawianiu widzialnych przedmiotów. Pod tym względem natomiast niezmiernie jest upośledzony poeta, mający właśnie słowami ten przedmiot malować, a chcący, aby mu się jakkolwiek przecie udało, co ma więc uczynić innego, jak nie korzystać również z właściwych sobie prerogatyw? Jakże zaś są te prerogatywy? Swoboda rozszerzania się w dziele sztuki, już to w scenach tę jedną chwilę poprzedzających, już to w następujących po niej, jako też możliwość pokazania nam nie tylko tego, co nam pokazuje artysta, ale i tego, czego poeta nam tylko każe się domyślać. Przez tę swobodę i tę możliwość jedynie dorównywa znów poeta artyście, a dzieła ich stają się następnie najbardziej podobnymi, skoro ich wrażenie jest równie żywe; ale nie wtedy, gdy jedno z nich za pomocą słuchu nie więcej albo mniej udziela duszy, ile drugie może dostarczyć oku. Według tej zasady powinien był Boivin oceniać ten ustęp Homera, a nie byłby z niego zrobił tyle osobnych obrazów, ile, jak mu się zdawało, dostrzegł w nim różnych chwil czasu. Prawda, że pewnie nie wszystko, co Homer opowiada, dało się połączyć w jednym obrazie, obwinienie i zaprzeczenie, opowiadania świadków i krzyki podzielonego w zdaniach ludu, usiłowania heroldów stłumienia zgielku, na koniec oświadczenia sędziów, to wszystko są rzeczy, które następują po sobie, a nie mogą dziać się równocześnie. Co jednak, aby użyć wyrazu szkolnego, nie było zawartym w obrazie rzeczywiście [actiu], znajdowało się na nim odnośnie do sensu [virtute]; jedyny zaś prawdziwy sposób opisywania słowami materialnego malowidła jest ten, że łączymy obraz z tym, co na nim rzeczywiście widzimy i nie trzymamy się granic sztuki, wśród których poeta może wprawdzie wyliczyć pewne dane do obrazu, ale nie potrafi stworzyć samego obrazu.

W podobny sposób dzieli Boivin obraz obłożonego miasta<sup>148</sup> na trzy różne obrazy. Mógł go być podzielić tak samo na dwanaście, jak na trzy. Albowiem nie zrozumiałwszy myśli poety, a wymagając od niego, aby zachował koniecznie „jedności<sup>149</sup>” materialnego malowidła, mógł być tym sposobem znaleźć daleko więcej przekroczeń tych jedności, tak że byłoby prawie koniecznym pooznaczać na tarczy osobne pola dla każdego szczegółu poety. Według mego zaś mniemania, Homer w ogóle tylko dziesięć różnych obrazów na całej tarczy przedstawił, z których każdy rozpoczyna od słów: „tutaj teraz zrobił”, albo „potem zrobił”, albo „także umieścił na nim”, albo „dalej uświetnił dzieło”. Gdzie tych słów wstępnych nie ma, tam nie mamy prawa przypuszczać nowego obrazu, przeciwnie, wszystko, co słowa pomienione obejmują, musimy uważać za jeden obraz, któremu brakuje tylko dowolnego ześrodkowania [skupienia] w jedną chwilę czasu, której bliżej oznaczyć poeta nie był koniecznie obowiązany. Przeciwnie, gdyby był ją oznaczył, gdyby był się jej trzymał dokładnie, gdyby nie był dopuścił najmniejszego szczegółu, który by w rzeczywistości nie był z nią połączony, słowem, gdyby był tak postąpił, jak tego żądają jego krytycy, to prawda, że wtedy nie mieliby ci panowie mu nic do zarzucenia, ale z drugiej strony, ktoś mający dobry gust nie znalazłby również nic do podziwiania.

Pope nie tylko zgodził się na podział i rysunek Boivina, ale uznał za stosowne zrobić jeszcze coś osobliwego, mianowicie wykazał, że każdy z tych tak podzielonych obrazów oddany jest według najściślejszych reguł obowiązującego dziś malarstwa. Kontrasty, perspektywę, trzy jedności, to wszystko znalazł on w nich jak najlepiej zachowane. A chociaż bardzo dobrze wiedział, że według wiarogodnych świadectw malarstwo za czasów wojny trojańskiej znajdowało się jeszcze w kolebce, musiał albo Homer przy pomocy swego boskiego geniusza raczej odgadnąć, co malarstwo w ogóle zdolne jest zdziałać, aniże-

<sup>148</sup>obraz obłożonego miasta — por. *Iliada*, XVIII, 509–540, tj. w opisie tarczy Achillesa. [przypis redakcyjny]

<sup>149</sup>aby zachował koniecznie „jedności” — Lessing ma tu na myśli *jednolitość* opowiadania bez względu na poszczególne epizody [przypis redakcyjny]

li trzymać się tego, co malarstwo wtedy, albo za jego czasów zdziałać mogło, albo też owe świadectwa same nie musiały być tak wiarogodnymi, tak iż stanowcze orzeczenie o kunsztownej tarczy zasługiwało na większą wiarę.

W tamto zdanie niechaj wierzy, kto chce, ale co do tego, nikt przynajmniej nie da się przekonać, kto z historii sztuki wie nieco więcej aniżeli same daty historyków. Albowiem nie tylko dlatego wierzyć będzie, że za czasów Homera malarstwo znajdowało się jeszcze w swym dzieciństwie, ponieważ o tym wspomina taki Pliniusz albo jemu podobny ktoś inny, ale głównie dlatego, ponieważ sądzi z dzieł sztuki, które wspominają starożytni pisarze, iż wiele wieków później nie mogli oni jeszcze znacznie dalej postąpić i że np. obrazy Polygnota nie wytrzymują bynajmniej tej próby, jaką według mniemania Pope'go mogą wytrzymać obrazy z tarczy Homera. Dwa wielkie dzieła tego mistrza w Delfach, których tak obszerny opis pozostawił nam Pauzaniusz, nie miały widocznie perspektywy. Tej też strony sztuki [tj. perspektywy] musimy zupełnie odmówić starożytnym, co zaś Pope przytacza, aby dowieść, że już Homer miał o niej jakieś pojęcie, nie dowodzi niczego innego oprócz tego, że i on sam o niej miał tylko bardzo niedokładne pojęcie<sup>150</sup>. „Homerowi — powiada — nie mogła być obcą perspektywa, ponieważ podaje dokładnie oddalenie jednego przedmiotu od drugiego. Zauważa np., że szpiegi<sup>151</sup> znajdowali się nieco dalej od innych figur, jako też że dąb, pod którym przygotowywano wieczerzę żniwiarzom, stał na boku. Co zaś mówi o dolinie pełnej trzód, strzech i obór, to widocznie jest opisem okolicy z obszerną perspektywą. Ogólnego dowodu na to dostarcza już samo mnóstwo figur na tarczy, których wszystkich nie można było przedstawić w całej wielkości, co znów jest niezaprzeczonym dowodem, że sztuka pomniejszania według perspektywy była już znaną w owym czasie”. Samo spostrzeżenie optycznego doświadczenia, że przedmiot w oddaleniu wydaje się mniejszym niż w pobliżu, nie tworzy jeszcze perspektywy w obrazie. Perspektywa wymaga jednego punktu, pewnego, naturalnego widnokregu, tego zaś brakuje obrazom starożytnych. Płaszczyzna na obrazach Polygnota nie była poziomą, tylko z tyłu tak gwałtownie w górę się piętrzyła, że figury, które miały się wydawać stojącymi poza sobą, wydawało się, jakoby stały nad sobą. A jeżeli takie ustawianie rozmaitych figur i ich grup było ogólnie przyjętym, jak można wnioskować ze starożytnych płaskorzeźb, na których figury umieszczone najbardziej w tyle, zawsze stoją wyżej niż umieszczone na przodzie i spoglądają ponad nie, naturalnym jest, że podobne ustawienie przyjmujemy i w opisie Homera i nie odłączamy niepotrzebnie tych jego obrazów, które według tego ustawienia dają się w jeden obraz złączyć. Podwójna scena spokojnego miasta, przez którego ulice przechodził wesoły orszak weselny, podczas gdy na rynku rozstrzygano ważny proces, nie wymaga zatem według powyższych zasad podwójnego obrazu [tj. dwóch obrazów], a Homer mógł być sobie pomyśleć tę scenę jako jeden obraz, wyobrażając sobie mianowicie całe miasto z tak wysokiego punktu widzenia, że zyskał przez to wolny widok zarówno na ulice, jak i na rynek.

Jestem tego zdania, że do właściwej perspektywy w obrazach doszli artyści okolicznościowo przez malowanie scen poszczególnych, a gdy to malowanie było już wydoskonalone, nie musiało przecież być jeszcze tak łatwym zastosowanie reguły do jednej płaszczyzny, gdyż w późniejszych obrazach pomiędzy starożytnymi przedmiotami herkułańskimi znajdują się jeszcze tak częste i różne błędy przeciw perspektywie, jakich byśmy dziś nie darowali uczniowi<sup>152</sup>.

Jednak nie trudzę się zbierać swych rozproszonych uwag o tym przedmiocie, co do którego obiecana *Historia Sztuki* Winkelmana zadowolni mnie, mam nadzieję, najzupełniej<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> *on sam [Pope] o niej miał tylko bardzo niedokładne pojęcie* — aby dowieść, że nie krzywdzę Pope'go, przytoczę tylko początek odnośnego miejsca w oryginale: „*That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us (...)*” etc. Otóż tutaj użył Pope wyrażenia: „*aerial perspective*” zupełnie fałszywie. [przypis autorski]

<sup>151</sup> *Homerowi (...)* nie mogła być obcą perspektywa (...) *szpiegi znajdowali się nieco dalej od innych figur* — odnosi się to do dotyczących wierszy Homera, opisujących tarczę np. „*Nieco opodal przysiadło z narodu dwoje na warcie*” (szpiegi) albo „*Nieco opodal Keryksy pod drzewem gotują wieczerzę (...)*”. [przypis autorski]

<sup>152</sup> *pomiędzy starożytnymi przedmiotami herkułańskimi znajdują się jeszcze tak częste i różne błędy przeciw perspektywie* — por. Lessinga *Betrachtungen über die Malerei*, s. 145. [przypis redakcyjny]

<sup>153</sup> *obiecana Historia Sztuki Winkelmana* — Winkelmann wydał swą *Historię Sztuki* w r. 1763. [przypis redakcyjny]

## XX

Powracam raczej na swą drogę, o ile przechadzający się ma jakąś pewną wytkniętą drogę. Co powiedziałem ogólnie o przedmiotach materialnych, odnosi się tym więcej do materialnych pięknych przedmiotów.

Piękność fizyczna<sup>154</sup> jest rezultatem zgodnego działania rozmaitych części, dających się od razu okiem objąć. Wymaga przeto, aby te części leżały obok siebie, a ponieważ rzeczy, których części obok siebie leżą, są właściwym przedmiotem malarstwa, zatem jedynie tylko malarstwo może naśladować piękność fizyczną.

Dlatego też poeta, mogący pierwiastki piękności tylko po sobie okazać, wstrzymuje się zupełnie od opisów piękności fizycznej jako piękności. On to odczuwa, że te pierwiastki podane po sobie nie mogą tak oddziaływać, jakby oddziaływały obok siebie ugrupowane, następnie odczuwa, że wzrok jednoczący [*concentrierend*], którym chcemy je jeszcze po ich wyliczeniu równocześnie objąć, nie daje zgodnego obrazu, i że przechodzi ludzką wyobraźnię wystawianie sobie, co za wrażenie sprawiają razem te usta, ten nos, te oczy, skoro nie możemy sobie przypomnieć czy to w naturze, czy to w sztuce podobnego składu takich części.

Także pod tym względem jest Homer wzorem nad wzorami. Powiada on mianowicie: Nireus był piękny, Achilles był jeszcze piękniejszy, Helena posiadała boską piękność. Ale nigdzie nie zapuszcza się w bardziej szczegółowy opis tych piękności. A przecie cały poemat poświęcony jest piękności Heleny. Jak wielce zbyt kochałby nowszy poeta z takim opisem!

Już taki Konstantyn Manasses<sup>155</sup> chciał swą suchą kronikę przyozdobić obrazem Heleny. Muszę mu być za jego próbę wdzięcznym. Nie wiedziałbym bowiem rzeczywiście, skąd by wziąć w ogóle przykład, z którego by wyraźniej wynikało, jak niemądrym jest odważać się na coś, czego tak roztropnie Homer zaniechał. Gdy czytam u niego:

„Niewiasta ta [Helena] była piękną, kolor ciała miała piękny, rzęsy piękne, twarz piękną, lica, oczy duże i piękne. Spojrzenie pełne powabu, siedlisko uroczych Gracji. Ramiona, białe, delikatne, zupełnie piękne; twarz białą, policzki różowe, źrenicę oka młodością kwitnącą. Bez skazy i błędu, i sztuki, delikatną pleć różanny kolor farbował, jak gdyby kto kość słoniową w błyszczącej purpurze nurzał. Szyję miała smukłą, śnieżnobiałą, tak że usta poety opowiadały, iż łabędź zrodził tę nadobną niewiastę” —

to zdaje mi się, że widzę, jak ktoś toczy kamienie pod górę, z których ma powstać na szczycie wspaniała budowla, kamienie zaś tymczasem po drugiej stronie góry same spadają. Jaki obraz pozostawia po sobie ten potok słów? Jak wyglądała zatem Helena? Czy z tysiąca ludzi czytających to nie zrobi sobie każdy własnego o niej wyobrażenia? Ale prawda, pospolite<sup>156</sup>, wiersze mnicha nie są poezją. Przysłuchajmy się zatem Ariostowi, jak opisuje swą czarującą Alcinę<sup>157</sup>

<sup>154</sup>piękność fizyczna — tj. ciała, jakiegoś przedmiotu itp. [przypis redakcyjny]

<sup>155</sup>Konstantyn Manasses — zakonnik, napisał po grecku poemat, w którym tak detalicznie podaje opis piękności greckiej Heleny. [przypis redakcyjny]

<sup>156</sup>pospolite wiersze — tj. proste, polegające tylko na akcencie słownym [*Wortaccent*] w przeciwstawieniu do kunsztownych, rytmicznych strof starożytnych. [przypis redakcyjny]

<sup>157</sup>Ariostowi, jak opisuje swą czarującą Alcinę — por. *Orland szalony*, pieśń VII, strofy 11–15 według przekładu Piotra Kochanowskiego, Kraków 1799: Stan tak piękny i tak ma dobrze pomierzony,/ Jaki tylko znajduje malarz nauczony./ U długiej y na węzły powiązanej kosy,/ Lśniały się jako złoto jey żółtawe włosy./ Róże się wychowane w Sabejskich ogrodach,/ Z fiołkami rozeszły po gładkich jagodach,/ Z gładzonych alabastrów ma wyniosłe czoło,/ Którym po wszystkich stronach obraca wesoło./ Pod dwiema cienkimi, czarnymi lukami/ Są dwie oczy, ale ie lepiej znać gwiazdami./ Oczy pełne liłości samey w się ubrane./ W których skrzydlata miłość gniazdo ma uslane./ I widać prawie dobrze, kiedy z nich wychodzi/ I luk ciągnie y w serca widomie ugodzi./ Twarz dzieli nos tak piękny! wołę was nie bawić./ Że sama zazdrość nie wie, gdzie by go poprawić./ Pod niem wdzięczne w nie mnieiszy zostawają chwale/ Są usta w przyrodzone ubrane korale./ W niey dwa rzędy wybranych perel zawierają:/ Słodkie wargi y kiedy trzeba otwierają./ Skąd idą słowa z szczyry złożone ludzkości./ Które zmiękcza serca naświętszy twardości./ Tamże się y śmiech wdzięczny rodzi, co wydziera/ Serca y kiedy zechce, ziemski rai otwiera./ Szyja biała okrągła śniegowi podobna,/ A mleku zasię iest pierś pełna y ozdobna./ Z ktorey się z alabastru dwie iabka wydają/ Niedoirzałe y twarde, które tak igrają./ Jako więc pospolicie igrają w pogody/ Na pierwszym brzegu wolnym wiatrem bite wody./ Daley Argos nie przezrzy, lecz znać, że się zgadza./ Co na wierzchu, z tym, co się kryjąc nie wychadza./ Łokcie z swey sprawiedliwej nie wychodzą

*„Di persona era tanto ben formata,  
Quanto mai finger san Pittori industri:  
Con bionda chioma, lunga e annodata,  
Oro non é, che piu risplenda, e lustri,  
Spargeasi per la guancia delicata  
Misto color di rose e di ligustri.  
Di terso avorio era la fronte lieta,  
Che lo spazio finia con giusta meta.*

*Sotto due negri, e sottilissimi archi  
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,  
Pietosi à riguardar, à mover parchi,  
Intorno à cui parch'Amor scherzi, e voli  
Ech'indi tutta la faretra scarchi,  
E che visibilmente i cori involi,  
Quindi il naso per mezzo il viso scende  
Che non trova l'invidia ove l'emende.*

*Sotto quel sta, quasi fra due valette,  
La bocca sparsa di natio cinabro,  
Quivi due filze son di perle elette,  
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;  
Quindi escon le cortesi parolette,  
Da render molle ogni cor rozo escabro;  
Quivi si forma quel soave riso,  
Ch'apre a sua posta in tersa il paradiso.*

*Bianca neve é il bel collo, e'lpetto latte,  
Il collo é tondo, il petto colmo e largo,  
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,  
Vengono e van, come onda al primo margo,  
Quando piacevole aura il mar combatte.  
Non potria l'altre parti veder Argo,  
Ben si puo giudicar, cho corrisponde,  
A quel ch'appar di fuor, quel che s'asconde.*

*Mostran le braccia sua misura giusta,  
Et la candida man spesso si vede,  
Lunghezza alquanto, e di larghezza augusta,  
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.  
Si vede al fiu de la persona angusta  
Il breve, asciutto e riton detto piede,  
Gli angelici sembianti nati in cielo  
Non si ponno celar sotto alcun velo<sup>158</sup>”.*

Z okazji swego Pandaemonium<sup>159</sup> powiada Milton, iż jedni chwalili dzieło, drudzy zaś mistrza tego dzieła. Pochwała zatem dzieła nie jest jeszcze zawsze pochwałą mistrza. Dzieło sztuki może bowiem zasługiwać na oklaski, choć się nic szczególniejszego nie da powiedzieć, co by się mogło przyczynić do sławy jego autora. Odwrotnie, może artysta słusznie domagać się naszego podziwu, chociaż dzieło jego niezupełnie nas zadowala;

miary./ Ręka biała przy dłuższem wąską z swemi dary./ Które ma od natury, nie mniej się pyszniła./ Z niey się węzeł y żadna nie wydaie żyła./ Na ostatek poważnem krokiem depcą drogi./ Białe, krótkie y suche y okrągłe nogi./ Przy Anielskich pięknościach umysł wyniesiony/ Nie chce się kryć y z swei się wyklada zasłony. [przypis redakcyjny]

<sup>158</sup>*Di persona (...)* alcun velo — Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto VII, s. 11–15. [przypis redakcyjny]

<sup>159</sup>*Pandaemonium* — Pandaemonium nazywa się w *Utraconym Raju* Milтона główny pałac szatana. [przypis redakcyjny]

o tym nie trzeba nigdy zapominać, a często można zupełnie sprzeczne sądy ze sobą porównywać. Tak jak w naszym wypadku. Dolce<sup>160</sup> w swej rozprawie o malarstwie, każe Aretinowi powyższe stances Ariosta nadzwyczajnie wychwalać, ja natomiast wybieram je jako przykład obrazu bez obrazu. Obaj mamy rację. Dolce podziwia w nim wiadomości, jakie poeta wykazuje o piękności fizycznej, ja zaś patrzę tylko na wrażenie, jakie mogą wywierać na mą wyobraźnię te wiadomości, wyrażone słowami. Dolce wnioskuje z owych wiadomości, że dobrzy poeci nie mniej są dobrymi malarzami, ja zaś wnioskuje z tego wrażenia, że to, co malarze mogą najlepiej wyrazić liniami i farbami, daje się właśnie najgorzej wyrazić słowami. Dolce zaleca opis Ariosta wszystkim malarzom jako najdoskonalszy typ pięknej kobiety, ja zaś wskazuję go wszystkim poetom jako najbardziej pouczającą przestrożę, aby nie próbowali z mniejszym jeszcze powodzeniem robić tego, co musiało się nie udać takiemu Ariostowi. Może być, że gdy Ariost mówi:

„Stan tak piękny i tak ma dobrze pomierzony,  
Jaki tylko zmaluje malarz nauczony (...)  
(*Di persona era tanto ben formata,*  
*Quanto mai finger san Pittori industri*),

dowodzi przez to, iż zupełnie zrozumiał naukę o proporcjach, tak jak ją najpilniejszy artysta przestudiował w naturze i z antyków. Może się wydawać dalej w samych słowach:

„Róże się wychowane w Sabejskich ogrodach,  
Z fiołkami rozeszły po gładkich jagodach (...)  
(*Spargeasi per la guancia delicata*  
*Misto color di rose e di ligustri*),

najdoskonalszym kolorystą, samym Tycjanem. Z tego, że włosy Alciny tylko ze złotem porównywa, ale ich nie nazywa złotymi włosami, możemy bardzo wyraźnie przypuszczać, że nie pochwaliał używania rzeczywistego złota w nadawaniu kolorów. Możemy nawet w jego skośnym nosie (*il naso per mezo il viso scende...*) odnajdywać profil owych starych greckich, a od greckich mistrzów przez Rzymian przejętych nosów. Co pomoże jednak cała ta uczoność i ten rozsądek nam, czytelnikom, chcącym widzieć piękną kobietę, chcącym przy tym odczuwać łagodne krwi wzburzenie, towarzyszące rzeczywistemu widokowi piękności? Jeżeli poeta wie, z jakich proporcji powstaje piękna postać, czyż my dlatego wiemy to także? A choćbyśmy i wiedzieli, czyż on nam pozwala dostrzegać te proporcje? Albo czy ułatwia nam choć cokolwiek trud przypomnienia ich sobie w sposób żywy, obrazowy? Czoło zamknięte w naturalnych granicach (*che lo spazio finia con giusta meta*); nos, przy którym i zazdrość nic do poprawy nie znajduje (*che non trova l'invidia, ove l'emende*); „że sama zazdrość nie wie, gdzie by go poprawić”, ręka nieco długa a wąska w swej szerokości (*Lunghetta alquanto, e di largheza angusta*) — jakież obraz dają te ogólne formułki? W ustach nauczyciela rysunków, pragnącego zwrócić uwagę swych uczniów na piękności akademickiego modelu, mogłyby jeszcze coś znaczyć; albowiem rzucając okiem na ten model, mogą dostrzec odpowiednie ramy wesołego czoła, najpiękniejszy krój nosa, wąską szerokość powabnej ręki. Ale u poety nie widać nic i z przykrością odczuwamy daremność naszego usiłowania, aby coś zobaczyć.

W tym miejscu, w którym Wergiliusz bez niczego mógł naśladować Homera, był też Wergiliusz dosyć szczęśliwym. Także jego Dido nie jest dlań niczym innym, jak tylko „nader piękną Didoną” (*pulcherrima Dido*). Jeżeli zaś dokładniej coś na niej opisuje, to bogaty strój i wspaniałe wystąpienie.

„Wyszła i za nią spieszy całe zgromadzenie,  
Piękny haft zdobi na niej sydońskie odzienie;  
Złoty ma kołczan, włos jej pod złotem się zgina  
I szatę purpurową złota sprzączka spina<sup>161</sup>”.

<sup>160</sup> Dolce Ludovico (1508–1566) — pisarz włoski, napisał rozprawę: *Rozmowa o malarstwie*, którą nazwał także *Aretino* od poety tego nazwiska. [przypis redakcyjny]

<sup>161</sup> Wyszła i za nią spieszy (...) spina — por. Wergiliusz, *Eneida*, IV, 136–140 w tłumaczeniu Franciszka Wężyka. [przypis redakcyjny]

„(...) *tandem progreditur*  
*Sidoniam picto chlamyden circumdata limbo:*  
*Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,*  
*Aurea purpuream subnectit fibula vestem*”.

Gdybyśmy chcieli z tego powodu stosować do niego to, co ów starożytny mistrz powiedział swemu uczniowi, który wymalował bardzo pięknie przystrojoną Helenę, „ponieważ nie mogłeś jej wymalować piękną, przeto wymalowałeś ją bogato strojną”, odpowiedziałby nam Wirgiliusz: „nie ode mnie to zależało, że nie mogłem jej piękną odmalować, nagana dotyczy granic mej sztuki, moją chwałą niech będzie, że trzymałem się granic swej sztuki”.

Nie powinienem przy tej sposobności zapominać o dwóch piosenkach Anakreonta, w których tenże szczegółowo opisuje piękność swej dziewczyny oraz Batyla, swego ulubieńca. Sposób, jakiego przy tym używa, oddaje wszystko dobrze. Mianowicie wystawia sobie, że ma przed sobą malarza i każe mu pracować pod swym okiem. Takie, mówi, zrób mi włosy, takie czoło, takie usta, taką szyję, takie piersi, takie biodra i ręce! Co artysta tylko częściowo mógł składać, to przepisywał mu i poeta częściowo. Jego zamiarem nie było, abyśmy w tej ustnej wskazówce przeznaczonej dla malarza, rozpoznawali i odczuwali całą piękność ukochanych przedmiotów, on sam odczuwał niemożliwość wyrażenia tego słowami i właśnie dlatego brał do pomocy wyrażenia ze sztuki, a podniósł to złudzenie tak dalece, że cała piosenka wydaje się być raczej pieśnią pochwalną na sztukę niż na jego dziewczynę. On nie widzi obrazu, widzi natomiast ją samą i sądzi, że właśnie teraz otworzy usta, aby przemówić<sup>162</sup>

„Dość, już widzę ją w tej krasie,  
Wkrótce wosk przemówi, zda się (...)”.

Także przy opisie Batyla wysławia pięknego chłopca i wysławia sztukę i artystę na przemian, że wątpliwym się staje, na czyją cześć właściwie Anakreon tę piosenkę ułożył. On gromadzi najpiękniejsze szczegóły z różnych obrazów, na których właśnie osobliwa piękność tych szczegółów była charakterystyczną; szyję bierze od Adonisa, piersi i ręce od Merkurego, uda od Polluksa, brzuch od Bachusa, aż nie ujrzy całego Batyla jako skończonego Apollona artysty.

„Szyję zrób — by Adonisa  
Ustąpiła jej w piękności.  
Hermesowe zrób mu piersi,  
Hermesowe zrób ramiona,  
Daj mu uda Polydeuka,  
Daj Bakchową kształtność łona  
I nadejdzie kiedyś chwila,  
Że malować będziesz Feba  
To za wzór użyj Batyla<sup>163</sup>”.

Tak samo i Lucjan nie umie o piękności Pantei<sup>164</sup> innego dać pojęcia, jak wskazując na najpiękniejsze posągi niewieście starożytnych mistrzów. Nie jestże to zaś niczym innym, jak przyznaniem, że język w tym względzie jest bezsilnym, że poezja jąka się, a wymowa milknie, jeżeli im sztuka pod pewnym względem nie służy za tłumacza?

## XXI

Lecz nie traci poezja za wiele, jeżeli ją obdzieramy z wszystkich obrazów fizycznej piękności? Któż ją jednak z takowych obdziera? Czy starając się obrzydzić jej jedyną drogę,

<sup>162</sup>*o dwóch piosenkach Anakreonta (...) wystawia sobie, że ma przed sobą malarza i każe mu pracować pod swym okiem (...) — por. Anakreont, Pieśni, Lwów, „Księgarnia Polska” 1900, nr 54, s. 76. [przypis redakcyjny]*

<sup>163</sup>*Szyję zrób (...) Batyla — obraz Batylosa [w:] Anakreont, Pieśni, Lwów, „Księgarnia Polska” 1900, nr 55, s. 78. [przypis redakcyjny]*

<sup>164</sup>*Lucjan (...) o piękności Pantei — Lucjan, poeta grecki z II wieku po Chr.; Pantea była żoną cesarza L. Verusa. [przypis redakcyjny]*

na której ona szukając śladów pokrewnej sztuki i błędząc wśród nich bojaźliwie, a nigdy tego, co tamta, celu nie osiągając, mimo to sądzi, że na tej drodze do podobnych obrazów dojdzie — zamykamy jej przeto również wszelką inną drogę, na której znów sztuka musi być dla niej pobłażliwą?

Właśnie Homer, który naumyślnie wstrzymuje się od częściowego opisywania piękności ciała, ten Homer, od którego zaledwie raz przelotnie dowiadujemy się, że Helena miała białe ramiona i piękne włosy<sup>165</sup>, mimo to ten właśnie poeta umie dać nam o jej piękności wyobrażenie, przewyższające wszystko, co sztuka w tym kierunku może stworzyć. Przypomnijmy sobie owo miejsce, gdy Helena wchodzi do zgromadzenia Najstarszych z Trojan. Czcigodni starcy widzą ją i jeden mówi do drugiego:

„Jakże tu za złe mieć Trojanom i zbrojnym Achajom,  
Że dla takiej niewiasty czas długi znoszą przykrości,  
Która postawą bogini równa się nieśmiertelnej<sup>166</sup>”.

Co może dać żywsze wyobrażenie o piękności jak to, że skostniali starcy uznają ją za godną przyczynę wojny, kosztującej tyle łez i krwi?

Czego Homer nie mógł opisać według części składowych, to daje nam odczuwać w skutkach. Malujcie zatem, poeci, upodobanie, przychylność, miłość, zachwyt spowodowany pięknoscią, a odmalujecie piękność samą. Któż może sobie szpetnym wyobrazić ukochany przedmiot miłości Safony, na którego widok ona zmysły i myśli traci, jak sama przyznaje?

Komu się nie wydaje, że widzi najpiękniejszą, najdoskonalszą postać, skoro sympatyzuje z uczuciem, mogącym jedynie taką postać stworzyć? Nie dlatego, że nam Owidiusz piękne ciało swej Lesbi część za częścią ukazuje:

„*Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!  
Forma papillarum quam fuit apta premi!  
Quam castigato planus sub pectore venter!  
Quantum et quale latus, quam juvenile femur!*”

ale że to z lubieżnym upojeniem czyni, za którym tak łatwo wznieca naszą tęsknotę, wydaje nam się, iż właśnie doznajemy widoku, którym on się napawał.

Inną drogą, na której poezją w przedstawianiu piękności ciała również dościga sztukę plastyczną, jest ta, na której piękność w powab zamienia. Powab jest pięknoscią poruszającą się i właśnie dlatego mniej dogodną dla malarza niż dla poety. Malarz może tylko kazać się domyślać ruchu, w rzeczywistości zaś są jego figury bez ruchu. Skutkiem tego powab u niego przechodzi w grymas. W poezji natomiast pozostaje tym, czym jest, tj. pięknem przejściowym, które pragniemy raz po raz oglądać. Ono przychodzi i przechodzi; skoro zaś łatwiej i żywiej przypominamy sobie w ogóle ruch, aniżeli same formy albo kolory, przeto wdzięk musi na nas w tym samym stosunku działać silniej, aniżeli piękność. Wszystko, co nam jeszcze w obrazie Alciny się podoba i nas porusza, to jest wdzięk. Wrażenie, jakie sprawiają jej oczy, nie pochodzi stąd, że one są czarne i ogniste, tylko stąd, że „*Pietosi à riguardar, à mover parchi*” spoglądają naokół siebie wdzięcznie i obracają się wolno, że około nich krąży Amor i wystrzela z nich cały swój kołczan. Jej usta nie przeto zachwycają, że osobliwym cynobrem pokryte wargi zamykają dwa rzędy wyborowych pereł, ale dlatego, że tutaj powstaje miły uśmiech, rozkwierający już sam z siebie raj na ziemi; ponieważ z nich właśnie [ust] rozbrzmiewają przyjazne słowa, łagodzące wszelkie surowe serce. Jej piersi nie zachwycają nas mniej przeto, że mleko i kość słoniowa, i jabłka przedstawiają nam ich białość i kształty, jak dlatego raczej, że widzimy, jak łagodnie się podnoszą, jako fale na brzegu morza, skoro igrający zefir wodą porusza:

„*Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,  
Vengono e van, come onda al primo margo,*

<sup>165</sup>zaledwie raz przelotnie dowiadujemy się, że Helena miała białe ramiona i piękne włosy — [por.] *Iliada*, III, 121 i 319. [przypis redakcyjny]

<sup>166</sup>Jakże tu za złe mieć Trojanom (...) nieśmiertelnej — *Iliada*, III, 156–158. [przypis redakcyjny]



*Quanda piacerole aura il mar combatte”.*

Jestem pewny, że tylko same takie rysy wdzięku [powabu] w jednej albo dwóch stanach skupione, działałyby daleko więcej, aniżeli te wszystkie pięć, w których je rozproszył Ariost i poprzeplatał z innymi rysami pięknej formy dla naszych uczuć wiele za uczenie.

Nawet Anakreon wolał popełnić rzekomą nieprzystojność, żądając od malarza niepodobnej rzeczy, a nie zaniechał ożywić obrazu swej dziewczyny wdziękiem:

„Kształtny, miękki zrób podbródek,  
Pod nim, wokół śnieżno-białej  
Szyi, niechaj się swawolnie  
Charit rój unosi cały<sup>167</sup>”.

Delikatny jej podbródek zaleca uwadze artysty, około marmurowego karku każe wszystkim Gracjom krążyć! Jak to? Czy podług dokładnego słów rozumienia? Takie rozumienie byłoby niemożliwym do wykonania w malarstwie. Malarz mógł nadać podbródkowi najpiękniejsze zaokrąglenie, najładniejszy zrobić dołeczek „delikatnym palcem Amora wyciśnięty” — szyi mógł dać najpiękniejszą karnacją, ale więcej nic uczynić nie mógł. Obroty tej pięknej szyi, gra mięśni, skutkiem której ów dołeczek już to więcej, już to mniej występuje, właściwy wdzięk nareszcie, to przechodziło jego siły. Poeta zaakcentował jak najsilniej to, z pomocą czego jego sztuka [poezja] zdoła uzmysłowić piękność, aby także malarz starał się w swej sztuce to samo przedstawić jak najdoskonalej. Jest to nowy przykład do poprzedniej uwagi, że poeta w swym opisie nie musi koniecznie trzymać się granic sztuki, choć opowiada o dziełach sztuki.

## XXII

Zeuxis wymalował Helenę i miał odwagę umieścić pod obrazem owe sławne wiersze Homera, w których zachwyceni starcy wyrażają swe uczucia. Nigdy nie szły ze sobą w równiejsze zapasy malarstwo i poezja. Zwycięstwo pozostało nierozstrzygnięte, a obie zasłużyły na wieniec, albowiem, jak mądry poeta ukazał nam piękność tylko w skutkach, jakie wywołuje, nie czując się na siłach opisywać jej poszczególnych części; podobnie niemniej rozumny malarz pokazał nam tylko poszczególne części tej piękności i uznał za nieliczące ze sztuką uciekać się do jakiegoś innego środka pomocniczego. Jego obraz przedstawiał tylko jedyną nagą postać Heleny. Jest bowiem prawdopodobnym, że była to właśnie ta Helena, którą wymalował dla miasta Krotony.

Porównajmy z tym dla ciekawości obraz, jaki Caylus z owych wierszy Homera wskazuje nowożytnemu artyście: „Helena odziana w biały welon, ukazuje się w środku różnych starszych mężów, między którymi znajduje się i Priam, łatwy do poznania po odznakach królewskiej godności. Artysta winien szczególnie starać się dać odczuć tryumf piękności w pożądlivych spojrzeniach i wszelakich objawach zdumiewającego podziwu na twarzach tych zimnych starców. Scena ta ma miejsce ponad jedną z bram miasta. Dalszy plan obrazu może się gubić w otwartym niebie albo na tle wyższych budowli miasta; tamto byłoby śmielszym, ale jedno równie stosowne jak drugie”.

Wyobraźmy sobie, że obraz ten namalował największy mistrz naszych czasów i porównajmy go z dziełem Zeuxisa. Który obraz pokaże prawdziwy tryumf piękności? Czy ten, na którym sami odczuwamy ten tryumf, czy też ów, na którym musimy go się domyślać z grymasów poruszonych starców? *Turpe senilis amor* — spojrzenie pożądlive robi najczcigodniejszą twarz śmieszna, a starzec zdradzający żądze młodzieńcze jest nawet wstrętnym przedmiotem. Homeryckim starcom nie możemy czynić tego zarzutu, albowiem uczucie, którego doznają, jest iskrą chwilową, którą natychmiast mądrość ich tłumi, a poeta na to ją zaznacza, aby oddać cześć Helenie, nie zaś, aby ją zbezczeszczać. Oni wyznają swe uczucie, ale dodają zaraz:

„Mimo to chociaż tak piękna, w okrętach niechaj powraca,

<sup>167</sup>*Kształtny (...) unosi cały* — Anakreon, *Pieśni*, Lwów, „Księgarnia Polska” 1900, nr 54; *Obraz kochanki*. [przypis redakcyjny]

Żeby tak nam, jak i dzieciom na później zgubą nie była<sup>168</sup>”.

Bez tego rozmysłu byliby starymi chłystkami albo byliby takimi, jakimi okazują się na obrazie Caylusa. Na co bowiem tamże wejrzenia swe zwracają? Na zakwefioną, zawołowaną figurę. To ma być Helena? Nie pojmuję, jak mógł jej Caylus pozostawić welon. Wprawdzie Homer dodaje jej go wyraźnie:

„Wnet zarzuciwszy na siebie namiotkę z tkanki srebrzystej,  
Swoję opuszcza sypialnię<sup>169</sup> (...)”,

ale po to jej dodaje tę namiotkę, aby mogła z nią przejść przez ulice, a chociaż i u niego okazują starcy swój podziw, jeszcze zanim mogła zdjąć lub zrzucić zasłonę, to przecie nie pierwszy raz widzieli ją owi starcy. Wyznanie ich zatem nie potrzebowało być skutkiem ówczesnego, chwilowego spojrzenia, tylko mogli byli już częściej coś odczuwać, do czego jednakże przyznali się przy tej sposobności po raz pierwszy. Na obrazie czegoś podobnego nie ma. Skoro zaś na nim spostrzegam zachwyconych starców, pragnę zarazem widzieć, co ich w zachwyt wprowadza, ambarasuje mnie zaś w najwyższym stopniu, gdy nic więcej nie dostrzegam, prócz zawołowanej, zakwefionej figury, na którą oni lubieżnie wytrzeszczają oczy. Co ma ta figura wspólnego z Heleną? Jej biały welon i nieco z jej proporcjonalnych kształtów, o ile kształty mogą być widoczne pod sukniami. Ale może nie było również zamiarem hrabiego, aby oblicze Heleny było zakryte, a wymienił tylko welon jako część jej ubrania. Skoro tak się ma (wprawdzie jego słowa nie dają podobnego objaśnienia) *Hélène couverte d'un voile blanc*, dziwię się temu z innej przyczyny; hrabia tak starannie zwraca uwagę artysty na wyraz twarzy starców, tylko nie wspomina słówkiem o piękności oblicza Heleny. Ta skromna piękność ze łzą żalu widoczną w wilgotnym oku, zbliżająca się bojaźliwie... Jak to? czy nasi artyści znają najwyższy stopień piękności tak dobrze, że im go nie trzeba przypominać? albo jestże wyraz czymś więcej od piękności? Czy zwykliśmy już także na obrazach, tak jak na scenie, kazać grać najbrzydszej aktorce rolę zachwycającej księżniczki, skoro tylko jej książę gorącą ku niej miłość objawia?

W rzeczywistości obraz Caylusa wobec obrazu Zeuxisa byłby pantomimą wobec najwznioślejszej poezji.

Przed laty czytano niezaprzeczenie daleko pilniej Homera aniżeli teraz. Przecież nie spotykamy wzmianki o tak wielu obrazach, które by z niego byli wzięli dawniejsi artyści. Zdaje się, że tylko użytkowywali pilnie wskazówki poety co do szczególniejszych piękności.

„Póki stali, Menelaj ramiony silnymi górował,  
Gdy zaś usiedli Odyszej wydawał się więcej poważnym<sup>170</sup>”.

Skoro zatem Ulisses zyskiwał powagę siedząc, Menelaus zaś siedząc tracił na niej, stąd łatwo można oznaczyć stosunek, w jakim górna ich część ciała pozostawała do nóg i ramion. Ulisses miał okazalszy tułów, Menelaus dłuższe ramiona i nogi.

### XXIII

Jedna niestosowna część może zepsuć zgodne działanie wielu części w piękności. Jednakże przedmiot przez to nie staje się jeszcze szpetnym. Także szpetność wymaga kilku niestosownych części, które również od razu dojrzeć musimy, jeżeli przy tym mamy odczuwać przeciwieństwo tego, co nam piękność każe odczuwać.

W taki sposób nie mogłaby i szpetność ze względu na swą istotę być przedmiotem poezji, a przecie Homer opisał najwyższy stopień szpetności w Terzitiesie, opisał zaś ją według jej części obok siebie się znachodzących. Czemu wolno mu było przy szpetności uczynić to, czego tak rozsądnie sam sobie odmówił przy piękności? Czy wyliczając po sobie pierwiastki szpetności nie udaremniamy przez to wrażenia skutku szpetności,

<sup>168</sup> *Mimo to chociaż tak piękna (...) nie była* — *Iliada*, III, 159–160 [przypis redakcyjny]

<sup>169</sup> *Wnet zarzuciwszy (...) sypialnię* — *Iliada*, III, 141–142. [przypis redakcyjny]

<sup>170</sup> *Póki stali, Menelaj (...) poważnym* — *Iliada*, III, 210–211. [przypis redakcyjny]

podobnie jak niweczmy skutek piękności przez podobne wyliczanie jej pierwiastków? Zapewne, ale w tym jest i usprawiedliwienie Homera. Ponieważ szpetność w opisie poety staje się mniej wstrętnym zjawiskiem fizycznych niedokładności i, nie sprawiając niby wrażenia, szpetnością być przestaje, staje się dlatego właśnie użyteczną dla poety. A czego poeta dla siebie zużytkować nie może, tego używa jako ingrediencji [przyprawy] w celu wywołania — pewnych pomieszanych uczuć i spotęgowania ich, aby nas nimi zająć w braku uczuć czysto przyjemnych.

Tymi pomieszanymi uczuciami są śmieszność i okropność. Homer uczynił Terzitesa szpetnym, aby go zrobić śmiesznym. Ale on staje się śmiesznym nie tylko przez swą samą brzydotę, albowiem brzydota jest czymś niedoskonałym, a do śmieszności potrzebnym jest przeciwstawienie pewnych doskonałości i niedoskonałości<sup>171</sup>. Takie objaśnienie daje mój przyjaciel, do którego ja bym dodał, że to przeciwstawienie [kontrast] winno być nie za jaskrawe i nie za ostre, że przeciwstawione pojęcia [*opposita*], jak mówią malarze, muszą być tego rodzaju, aby się zlały jedno z drugim. Mądry i uczciwy Ezop nie staje się przez to śmiesznym, że obdarzono go brzydotą Terzitesa. To było niedorzecznym błazeństwem mnichów, że chciano komiczność jego pouczających bajek za pomocą niekształtności fizycznej przenieść na jego osobę, albowiem ułomne [niekształtne] ciało i piękna dusza są jak oliwa i ocet, które, lubo zmieszane ze sobą, oddzielny smak przecież wykazują. Czegoś trzeciego nie dopuszczają; ciało wywołuje przykrość, dusza upodobanie, każde sobie właściwe uczucie dla siebie. Tylko jeżeli ułomne ciało równocześnie jest wątłe i chorowite i przeszkadza duszy w jej czynnościach, jeżeli staje się względem niej źródłem szkodliwych przesądów, wtedy przykrość i upodobanie [zlewają się] łączą się ze sobą, a nowe zjawisko z tego połączenia powstające nie jest śmiechem, tylko współczuciem, sam zaś przedmiot tego współczucia staje się interesującym, podczas gdy bez tego bylibyśmy go tylko wysoko cenili. Niekształtny i ułomny Pope musiał być dla swych przyjaciół o wiele więcej interesującym, niż był dla swych przyjaciół piękny i zdrowy Wicherley.<sup>172</sup> O ile jednak Terzites przez samą swą brzydotę mało śmiesznym się staje, tak samo mało byłby i bez niej. Brzydota; zgodność tej brzydoty z jego charakterem, kontrast obydwóch z pojęciem, jakie on sam ma o ważności swej osoby, nieszkodliwy a jego samego tylko upokarzający skutek jego złośliwej gadaniny: to wszystko współdziała w tym celu. Ostatnią okolicznością jest „nieszkodliwość”, którą Arystoteles koniecznie łączy ze śmiesznością<sup>173</sup> tak samo, jak mój przyjaciel [Mendelsohn] jako konieczny warunek stawia, aby ów kontrast nie był zbyt ważnym i nie zajmował nas zbyt, albowiem przypuśćmy tylko, że złośliwe uwłaczanie Agamemnonowi ze strony Terzitesa kosztowałoby tegoż daleko drożej i że zamiast kilku krwawych cięć, musiałby je życiem przypłacić: to wtedy przestalibyśmy się śmiać z niego. Gdyż ów potwór człowieka jest przecież człowiekiem, którego zagłada wydaje nam się zawsze większym złem niż wszystkie jego ułomności i wady. Aby się o tym przekonać, trzeba przeczytać jego koniec u Quintusa Calabra.<sup>174</sup> Achilles żałuje, że zabił Pentezilę; jej piękność we krwi tak walecznie przelanej wymaga wysokiego szacunku i współczucia ze strony bohatera, a wysoki szacunek oraz współczucie stają się miłością [przechodzą w miłość]. Ale złorzecliwy Terzites poczytuje mu tę miłość za zbrodnię. On występuje przeciw zmysłowości, doprowadzającej i najdzielniejszego męża do niedorzeczności, Achilles sroży się i nie mówiąc słowa, uderza go tak ostro między policzek a ucho, że mu zęby, krew i dusza naraz z gardła wylatują. Za okrutnie! Popędliwy, morderczy Achilles staje się więcej znienawidzonym niż podstępny, warczący Terzites; okrzyk radości, który Grecy na ten czyn podnoszą, obraża mnie, ja stoję po stronie Diomedesa, już miecz wyciągającego, aby pomścić swego krewnego<sup>175</sup> na mordercy, albowiem czuję, że Terzites jest moim krewnym — człowiekiem.

<sup>171</sup>do śmieszności potrzebnym jest przeciwstawienie pewnych doskonałości i niedoskonałości — por. M. Mendelsohn, *Philosophische Schriften*, część II, s. 23. [przypis redakcyjny]

<sup>172</sup>Wicherley, William (1680–1750) — komediopisarz angielski, osławiony z powodu swej lekkomyślności i braku charakteru. [przypis redakcyjny]

<sup>173</sup>nieszkodliwość, którą Arystoteles koniecznie łączy ze śmiesznością — por. Arystotelesa dzieło *O poezji*, rozdział V. [przypis redakcyjny]

<sup>174</sup>Quintus Calaber — żył w IV wieku po Chr., napisał obszerne dzieło, mające być dalszym ciągiem *Iliady*. [przypis redakcyjny]

<sup>175</sup>Diomedesa, już miecz wyciągającego, aby pomścić swego krewnego — według Quintusa Calabra dziadek Diomedesa i ojciec Terzitesa byli braćmi. [przypis redakcyjny]

Przypuśćmy nawet, że podszczywania Terzitesa wywołały bunt, że buntowniczy lud udał się rzeczywiście na okręty i pozostawił zdradziecko swych dowódców, że ci popadli tutaj w ręce mściwego nieprzyjaciela, podczas gdy tam boski sąd karny skazał na zupełną zagładę flotę i lud: jakąż by wtedy wydała nam się brzydota Terzitesa? Jeżeli nieszkodliwa szpetność może stać się śmieszną, to szkodliwa jest zawsze okropną. Nie potrafię tego lepiej objaśnić, jak kilku znakomitymi miejscami z Szekspira. Edmund, bękart hrabiego Glostera w *Królu Lirze* nie jest mniejszym łotrem od Ryszarda, księcia Glostera, który przez najszkaradniejsze zbrodnie utorował sobie drogę do tronu i wstąpił nań pod nazwiskiem Ryszarda III. Ale skąd to pochodzi, że tamten nie wzbudza tak dalece tyle zgrozy i odrazy, co ten? Skoro słyszę, jak ów bękart mówi:

„Natura, tyś mi bóstwem, twemu tylko  
Ulegam prawu. Dlaczegoż mam znosić  
Plagę zwyczaju i dać się potulnie  
Fantazji ludów wydziedziczać, przeto  
Żem się o marnych dwanaście miesięcy  
Albo czternaście później niż brat jakiś  
Zjawił na świecie? Cóż z tego, żem bękart?  
Dlaczegoż mię to tak ma upośledzać,  
Gdy moje członki są zarówno krzepkie  
Umysł i rysy zarówno szlachetne,  
Jak u prawego jejmości potomstwa?  
Za cóż kłaść na nas piętno nieprawości,  
Zakał bękarstwa<sup>176</sup> (...)”

to słyszę diabła, ale widzę go w postaci anioła światła. Skoro natomiast słyszę mówiącego hrabiego Glostera:

„Lecz do igraszek jam nie jest stworzony,  
Ni do palenia kadzideł miłosnych,  
Ja z gruba kuty, za ciężki, za sztywny  
Do czupurzenia się przed lekką nimfą,  
Prostak pod względem wszelkich dwornych manier,  
Upośledzony z natury, niekształtny,  
Nieokrzesany, zesłany przed czasem  
W ten świat oddechu, i to tak koszlawo  
I nieudatnie, że psy ujadają,  
Gdy sztykutając mimo nich przechodzę;  
Ja w ten piskliwy czas pokoju nie mam  
Innej uciechy, którą bym czas zabił,  
Jak chyba śledzić własny cień na słońcu,  
I rozpatrywać szpetność mej postaci.  
Nie mogąc przeto zostać adoniszem,  
By godnie spędzić ten ciąg dni różanych,  
Postanowiłem zostać infamisem<sup>177</sup> (...)”

słyszę diabła i widzę diabła w postaci, jaką tylko diabeł sam mieć powinien.

## XXIV

W taki sposób zużytkowuje poeta brzydotę kształtów; jaki użytek może z niej robić malarz?

<sup>176</sup>*Natura, Tyś mi bóstwem (...) bękarstwa* — *Król Lir*, akt I, scena 2, tłumaczenie I. Paszkowskiego, Lwów 1895. [przypis redakcyjny]

<sup>177</sup>*Lecz do igraszek jam nie jest stworzony (...) infamisem* — *Król Ryszard III*, akt I, scena 1, tłumaczenie Paszkowskiego. [przypis redakcyjny]

Malarstwo, jako naśladowująca sztuka [biegłość], może przedstawiać brzydotę: malarstwo jako sztuka piękna, nie chce jej przedstawiać. Jako do „biegłości” należą do malarstwa wszystkie przedmioty widzialne, jako sztuka piękna ogranicza się ono tylko do tych widzialnych przedmiotów, które wywołują przyjemne uczucia.

Lecz czy i nieprzyjemne uczucia nie podobają się w naśladowaniu? Nie wszystkie. Bystry krytyk<sup>178</sup> zauważył to już co do odrazy. „Wyobrażenia bojaźni — mówi — smutku, trwogi, współczucia itd. mogą wywoływać tylko niechęć, o ile uważamy zło jako rzeczywiste. Mogą one zatem przez przypomnienie, że to są tylko sztuczne złudzenia, zamienić się na uczucia przyjemne. Wstrętne uczucie odrazy powstaje wskutek prawa, na mocy którego wyobraźnia oddziałuje na samo wyobrażenie w duszy, czy uważamy przedmiot za rzeczywisty czy też nie. Co pomoże zatem obrażonemu uczuciu, jeżeli naśladowanie zupełnie na jaw wyjdzie w sztuce? Niechęć, jaką wzbudza, nie pochodziła z przypuszczenia, że to zło jest rzeczywistym, tylko z samego jego wyobrażenia, a takie wyobrażenie istnieje rzeczywiście. Uczucia odrazy są zatem zawsze naturalnymi, nigdy udanymi”. Zupełnie to samo odnosi się do szpetności kształtów. Ta szpetność obraża nasz wzrok, sprzeciwia się naszemu upodobaniu porządku i harmonii i wywołuje odrzę bez względu, czy przedmiot wywołujący w nas tę odrzę istnieje rzeczywiście czy nie. Możemy nie widzieć Tarzitesa ani w naturze, ani na obrazie; jeżeli zaś już jego obraz mniej nam się nie podoba, to dzieje się to nie dlatego, że szpetność jego kształtów przestaje być w naśladowaniu szpetną, ale dlatego, że my nie potrzebujemy patrzeć się na tę szpetność, tylko zachwycać się sztuką malarza. Ale i tę radość przerywa nam co chwilę rozważa, jak źle sztuka zastosowana została, zwykle zaś ta rozważa pociąga za sobą lekceważenie artysty z naszej strony.

Arystoteles<sup>179</sup> podaje inny powód, dlaczego rzeczy, które w naturze oglądamy ze wstrętem, sprawiają nam przyjemność w najwierniejszym odmalowaniu; powodem tym jest ogólna żądza wiedzy człowieka. Cieszymy się, gdy albo z obrazu możemy poznać, czym każda rzecz jest, albo, jeżeli możemy z tego obrazu wnioskować, że odnośny przedmiot jest tym albo tym. Jednakże i z tego nie wynika nic na korzyść szpetności w naśladowaniu. Radość pochodząca z zaspokojenia naszej żądzy wiedzy jest chwilową i tylko temu przedmiotowi właściwą, który nam tego zaspokojenia udziela; natomiast nieukontentowanie towarzyszące widokowi szpetności jest stałym i jest charakterystyczną cechą wywołującego go przedmiotu. Jak może zatem tamta tę równoważyć? Jeszcze mniej może przewyciężyć nieprzyjemne wrażenie brzydoty drobne, przyjemne zajęcie, jakie nam sprawia zauważenie podobieństwa. Im dokładniej porównujemy szpetną kopię ze szpetnym oryginałem, tym więcej wystawiamy się na to oddziaływanie, tak że radość porównywania niknie bardzo prędko, nam zaś nie pozostaje nic oprócz wstrętnego wrażenia podwójnej szpetności. Sądząc po przykładach Arystotelesa, wydaje się, jakoby i on sam nie chciał zaliczać szpetności kształtów do niemiłych przedmiotów, mogących się podobać w naśladowaniu. Tymi przykładami są drapieżne zwierzęta i trupy. Drapieżne zwierzęta wywołują przestraszanie, chociażby nie były szpetnymi, ten przestraszanie zaś, a nie ich brzydotę, staje się w naśladowaniu uczuciem przyjemnym. Tak samo z trupami; silniejsze odczucie współczucia, straszne przypomnienie naszej własnej zagłady czynią z trupa w naturze przedmiot wstrętny; w naśladowaniu atoli traci owo współczucie swe ostrze, gdy się złudzenie udowodni. Od tego fatalnego zaś przypomnienia może naszą uwagę albo zupełnie odwrócić dodanie pochlebnych szczegółów, albo też złączyć się z nim tak nierozdzielnie, że wydaje nam się, jakobyśmy dostrzegali w nim coś więcej godnego pożądania aniżeli straszego.

Ponieważ zatem szpetność kształtów sama w sobie nie może być przedmiotem malarstwa jako sztuki pięknej, ponieważ uczucie, które wywołuje, jest nieprzyjemnym, ale nie znowu tego rodzaju nieprzyjemnym, aby się wskutek tego naśladowania nie dało zamienić na przyjemne, dlatego rozchodziłoby się jeszcze o to, czy szpetność nie może być pomocną tak samo poezji, jak i malarstwu, jako dodatek jakiś [*ingrediens*] do wzmacniania innych uczuć.

<sup>178</sup>Bystry krytyk zauważył to już co do odrazy (...) — por. Mendelsohn, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, theil IV, p. 102. [przypis redakcyjny]

<sup>179</sup>Arystoteles podaje inny powód, dlaczego rzeczy, które w naturze oglądamy ze wstrętem, sprawiają nam przyjemność w najwierniejszym odmalowaniu — [por.] Arystoteles, *O poezji*, rozdział IV. [przypis redakcyjny]

Czy malarz może używać szpetnych kształtów, aby osiągnąć pojęcie śmieszności i okropności?

Nie chcę się odważyć tak od razu temu zaprzeczyć. Jest rzeczą niezaprzeczoną, że szpetność nieszkodliwa może stać się w malarstwie także śmieszną, mianowicie, jeżeli łączy się z nią przesada we wdzięku i powadze. Tak samo jest niezaprzeczoną, że szpetność szkodliwa, tak w naturze jak i na obrazie, wywołuje przestach i że ta śmieszność, jako też i ten przestach, będące już same przez się uczuciami różnymi w naśladowaniu (przez malarza albo poetę) przybierają jakiś nowy odcień uszczypliwości i wesołości.

Muszę jednak poddać rozwadze, że mimo to malarstwo nie znajduje się tu w zupełnie równym położeniu, co poezja. W poezji, jak wspomniałem, traci szpetność kształtów prawie zupełnie swe wstrętne wrażenie przez zamianę swych części obok siebie się znajdujących w przestrzeni na następujące po sobie w czasie, ona przestaje niejako z tego punktu widzenia być szpetnością i może się przeto tym ściślej bratać z innymi uczuciami dla wywołania nowego odrębnego wrażenia. W malarstwie natomiast szpetność przedstawianą bywa w całej swej sile, toteż nie działa słabiej niż w rzeczywistości. Skutkiem tego szpetność nieszkodliwa długo być śmieszną nie może; uczucie nieprzyjemne bierze górę, a co w pierwszej chwili wydało się zabawnym, staje się następnie tylko okropnym. Nie inaczej ma się ze szkodliwą szpetnością; straszność ustępuje powoli i pozostaje tylko niezmienną niekształtność.

Zważywszy to, miał hr. Caylus zupełną słuszność, iż wypuścił epizod z Terzitesem z szeregu swych homeryckich obrazów. Ale czy dlatego mielibyśmy rację chcieć ten epizod wypuścić w ogóle z Homera? Niechętnie widzę, że tego zdania jest pewien uczonec o smaku zresztą trafnym i delikatnym<sup>180</sup>. Obszerniejsze objaśnienie tego odkładam atoli do innej sposobności.

## XXV

Także i druga różnica, którą pomieniony krytyk znajduje między odrazą a innymi nieprzyjemnymi afektami duszy, objawia się wobec niechęci, jaką w nas wzbudza szpetność kształtów. „Inne nieprzyjemne afekty — powiada — mogą częściej schlebiać w rzeczywistości duszy, wyjąwszy, że są naśladowane, i nie wzbudzają nigdy czystej niechęci, tylko łączą za każdym razem gorycz z rozkoszą. Nasza bojaźń jest rzadko pozbawiona nadziei; strach, aby uniknąć niebezpieczeństwa, podnieca wszystkie nasze siły; gniew łączy się z pragnieniem zemsty, smutek z przyjemnym wyobrażeniem poprzedniej szczęśliwości, a litość jest nieodłączną od delikatnych uczuć miłości i życzliwości. Dusza może dowolnie zabawiać się już to przyjemną, już to wstrętną stroną jakiegoś afektu, może sobie także sama rozkosz i niechęć wytwarzać, co powabniejszym jest od najmilszej rozkoszy. Potrzeba bardzo mało obserwacji, a wielokrotnie można by to zauważyć; albowiem skąd by zagniewanemu jego gniew był miłszym, a smutnemu jego niechęć niż wszystkie wesołe przedstawienia, którymi byśmy chcieli go uspokoić? Zupełnie inaczej ma się rzecz ze wstrętem i pokrewnymi mu uczuciami. Dusza nie rozpoznaje we wstręcie widocznej domieszki przyjemności. Niezadowolnienie bierze górę i dlatego nie możemy sobie wystawić ani w rzeczywistości, ani w naśladowaniu takiego stanu, w którym by uczucie nasze nie musiało się cofnąć ze wstrętem przed takimi wyobrażeniami”.

Zupełnie słusznie; ale ponieważ krytyk odróżnia jeszcze inne ze wstrętem pokrewne uczucia, które również tylko niesmak wzbudzają, któreż uczucie może mu więcej być pokrewnym, jak nie odczuwanie szpetności w kształtach? Także to uczucie znachodzi się w naturze bez najmniejszej domieszki przyjemności, a ponieważ ono także przez naśladowanie rozkoszy wzniecić nie zdoła, przeto nie możemy sobie wyobrazić takiego stanu uczucia, w którym by dusza nie musiała się cofnąć ze wstrętem przed wyobrażeniem podobnego stanu duszy.

Ten wstręt, o ile dość starannie zbadałem stan mej duszy, zgadza się zupełnie z naturą obrzydzenia. Uczucie towarzyszące szpetności kształtów jest obrzydzeniem, tylko w małym stopniu. Wprawdzie to sprzeciwia się innej uwadze krytyka, według której wystawiał tylko najtępsze zmysły narażone na obrzydzenie, jako to: smak, powonienie i dotyk. „Owe

<sup>180</sup>tego zdania jest pewien uczonec o smaku zresztą trafnym i delikatnym — Klotz, *Homerische Briefe*, s. 33 i nast. [przypis redakcyjny]

dwa — powiada — wskutek nadmiernej słodkości, ten zaś wskutek zbyt wielkiej miękkości ciał niestawiających dostatecznego oporu dotykającym je nerwom. Te przedmioty stają się następnie nieznośnymi i dla wzroku, jednakże tylko wskutek asocjacji pojęć, gdy przypominamy sobie wstręt, jaki przedstawiają smakowi, powonieniu i dotykowi. Właściwie bowiem przedmioty wstrętu dla wzroku nie istnieją”. Mnie się jednak wydaje, że dałoby się ich kilka wymienić. Plama płomienista w oczach, zajęcza wargi, spłaszczony nos z wystającymi dziurkami, zupełny brak brwi są szpetnościami, które mogą nie być wstrętne ani dla powonienia, ani dla smaku, ani dla dotyku. A przecież jest rzeczą pewną, że odczuwamy coś przy tym, o wiele więcej zbliżającego się do wstrętu, niż gdy widzimy inne niekształtności ciała, jako to: krzywą nogę, wysoki grzbiet itp; im wrażliwsze posiadamy usposobienie, tym więcej będziemy odczuwali przy tym poruszeń w ciele, poprzedzających womity. Tylko że te poruszenia ustępują bardzo prędko, a rzeczywiste womity następują rzadko, czego przyczynę w tym upatrywać musimy, że to są przedmioty wzroku, a ten znów w nich i obok nich mnóstwo rzeczywistych dodatnich rzeczy dostrzega, których przyjemne wyobrażenia do tego stopnia osłabiają i przyciemniają tamte nieprzyjemne, tak że one nie mogą wywierać znaczącego wpływu na ciało. Natomiast tepe zmysły, smak, powonienie i dotyk nie potrafią równocześnie zauważyć podobnych stron dodatnich, dotknąwszy się raz czegoś wstrętnego. Rzecz wstrętna zatem działa sama i to w całej swej sile, a jakieś gwałtowniejsze wzruszenie nie może także w ciele obok niej powstać.

Zresztą przy naśladowaniu zupełnie tak samo ma się z przedmiotem wstrętnym, co szpetnym. Ponieważ do tego nieprzyjemne wrażenie, jakie robi rzecz wstrętna, jest silniejsze, przeto może tym mniej rzecz wstrętna sama przez się być przedmiotem poezji albo malarstwa, niż rzecz szpetna. Tylko, ponieważ wyrażona słowami rzecz wstrętna wiele z tego wstrętu traci, ośmieliłem się twierdzić, że poeta może używać przynajmniej niektórych wstrętnych rysów dodatkowo do tych różnych uczuć, które tak skutecznie zaznacza szpetnymi szczegółami.

Rzecz wstrętna może śmieszności przysporzyć; albo też przedstawianie powagi, przyzwoitości w przeciwstawieniu do rzeczy wstrętnych stają się śmiesznymi. Przykładów na to można znaleźć mnogo u Arystofanesa. Przychodzi mi na myśl jaszczurka<sup>181</sup>, która przeszkodziła pocziwemu Sokratesowi w jego badaniach astronomicznych:

Uczeń: „Lecz sprzed nosa wczoraj zdmuchła mu jaszczurka  
szczytny pomysł”.

Strepsiades: „Jak to? — powiedz tylko, proszę”.

Uczeń: „Gdy księżycą drogi i przemiany badał  
I stał nocą, patrząc w górę, rozdziawiwszy  
gębę, sikła z dachu w nią jaszczurka niecna”.

Strepsiades: „Jakże mnie ten Sokrat obsikany bawi!”.

Skoro nie będziemy uważać za coś wstrętnego tego, co mu w otwarte usta wpadło, to cała śmieszność zginie. Najdrastyczniejsze szczegóły tego rodzaju spotykamy w opowiadaniu hotentockim *Tquassouw i Knoumquaiha'a* zamieszczonym w „Znawcy<sup>182</sup>”, angielskim humorystycznym tygodniku, które opowiadanie przypisują lordowi Chesterfieldowi. Wiemy, jak brudnymi są Hotentoci i jak wiele rzeczy uważają za piękne, ozdobne i święte, które nas przejmują wstrętem i odrazą. Zgnieciona chrząstka nosa, obwisłe aż

<sup>181</sup> u Arystofanesa (...) jaszczurka, która przeszkodziła pocziwemu Sokratesowi w jego badaniach astronomicznych — właściwie nie jaszczurka, tylko lasica: Lessing mówi „Wiesel”, a Arystofanes „Askalobotos”; ponieważ jednak tłumacz Chmur (M. Moty), z którego przekład cytuję, użył wyrażenia jaszczurka, przeto zatrzymałem je, nie chcąc potem popaść w sprzeczność, zwłaszcza, że wyraz grecki oznacza rodzaj jaszczurki; por. Arystofanes, *Chmury*, przekład Marcellego Mottiego, Poznań 1866. [przypis redakcyjny]

<sup>182</sup> w opowiadaniu hotentockim (...) zamieszczonym w „Znawcy” — „The Connaiseur”, vol. I, nr 21. [przypis redakcyjny]

do pępka spadające piersi, całe ciało od pomady z koziego łoju i sadzy na słońcu przepalone, z włosów ściekająca smoła, nogi i ręce owinięte w świeże jelita: wystawmy sobie to wszystko przedstawione przy opisie ognistej, uszanowanie wzbudzającej, tkliwej miłości; słuchajmy tego wszystkiego wyrażonego z szlachetną powagą i podziwem i nie wstrzymajmy się od śmiechu!

Zdaje się, że wstrętne może się jeszcze ściślej łączyć ze strasznym. Co nazywamy okropnym, nie jest niczym innym jak czymś wstrętnie-strasznym. Longinowi nie podoba się wprawdzie w obrazie „Smutku” u Hezjoda<sup>183</sup> wyrażenie „kapała jej z nosa”, ale mnie się wydaje, że nie dlatego, iż to szczególnie wstrętne, ale że tylko wstrętne, niewywołujące nic strasznego. Albowiem zdaje się, że nie chce przyganiać długim, poza palce wystającym paznokciem. A przecie długie paznokcie są nie mniej wstrętne niż nos kapiący. Ale długie paznokcie są równocześnie straszne, ponieważ one to rozdzierają policzki, tak, że krew z nich ścieka na ziemię: natomiast nos kapiący jest niczym więcej tylko kapiącym nosem. Przeczytajmy u Sofoklesa opis pustej jaskini nieszczęśliwego Filokteta. Nie widzimy tam żadnego jada, żadnych wygod prócz rozdeptanego posłania z suchych liści; niekształtny drewniany dzbanek i przyrząd do ognia. To stanowi całe bogactwo chorego, opuszczonego człowieka! Jak kończy poeta opis tego smutnego, okropnego obrazu? „Ach!” — wykrzykuje naraz Neoptolem — „tu się suszą porozdzierane łachmany, pełne krwi i jadu<sup>184</sup>”.

Tak samo i u Homera staje się wstrętnym wleczony Hektor przez swą twarz zeszpeconą pyłem i przez pozlepiane włosy:

„*Squallentem barbam et concretos sanguine crines*<sup>185</sup>”,

jak się Wergiliusz wyraża, ale właśnie przez to staje się tym straszniejszym i daleko więcej wzruszającym. Kto sobie może wyobrazić bez wstrętu karę Marzjasza u Owidiusza?

„Krzyczącemu zdarto skórę z członków, nie pozostało nic tylko rana i wszędzie ciecze z niego krew, otwarte i osłonięte są nerwy, a żyły skórą niepokryte drgają. Można było policzyć wewnętrzne części ciała dokładnie, jako też przezroczyście arterie serca<sup>186</sup>”.

(„*Clamanti cutis est summos derepta per artus  
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:  
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla  
Pelle micant venae: salientia viscera possis,  
Et perlucentes numerare in pectore fibras*<sup>187</sup>”.)

Ale kto nie odczuwa zarazem, że tutaj wstrętne jest na swoim miejscu? Ono robi straszne okropnym; okropne zaś w rzeczywistości nie jest zupełnie nieprzyjemnym, jeżeli wzbudza nasze współczucie; tym mniej nieprzyjemnym jest w naśladowaniu? Nie chcę pomnażać przykładów. Ale to muszę jeszcze zauważyć, że istnieje rodzaj straszności, do której poecie stoi otwartą drogą jedynie tylko wtedy, gdy poprzednio coś wstrętnego przedstawi. Jest to straszność głodu. Nawet w życiu codziennym opisujemy ostateczny głód przez wylizanie niepożywnych, niezdrowych i szczególnie wstrętnych rzeczy, którymi trzeba było zaspokoić żołądek. Ponieważ naśladowanie nie może żadnego uczucia samego głodu w nas wywołać, przeto ucieka się do innego nieprzyjemnego uczucia, które uznajemy za mniejsze zło przy najdokuczliwszym głodzie. To uczucie stara się wywołać [naśladowanie], abyśmy mogli z niego wnioskować, jak nieprzyjemnym musi być tamto, tak iż wobec niego zapominamy o obecnym. Owidiusz tak mówi o Oreadzie, którą Cerera posłała do bożka głodu:

<sup>183</sup>w obrazie „Smutku” u Hezjoda — *Tarcza Herkulesa*, w. 226. [przypis redakcyjny]

<sup>184</sup>u Sofoklesa opis pustej jaskini nieszczęśliwego Filokteta (...) łachmany, pełne krwi i jadu — [por.] *Filoktet*, w. 31–39. [przypis redakcyjny]

<sup>185</sup>*Squallentem barbam et concretos sanguine crines* Vergilius, *Aeneida*, II, 277: „Oszpecony kurzawą, cały we krwi tonie”. [przypis redakcyjny]

<sup>186</sup>Krzyczącemu zdarto skórę (...) arterie serca — [Owidiusz,] *Przemiany*, VI, 307–392. [przypis redakcyjny]

<sup>187</sup>*Clamanti (...) fibras* — [por.] *Przemiany*, VI, 307–392. [przypis redakcyjny]



„Gdy Go [Głód] ujrzała z daleka, oznajmiła mu rozkaz bogini i nie zatrzymawszy się długo, lubo<sup>188</sup> się z dala trzymała, lubo dopiero co była przyszła, zdawało jej się mimo to, że głód odczuwała”.

„*Hanc [Famem] procul ut vidit (...)*  
*(...) refert mandata deae; paulumque morata,*  
*quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,*  
*visa tamen sensisse famem<sup>189</sup> (...)*”.

Co za nienaturalna przesada! Widok głodnego, chociażby to był i sam Głód, nie ma takiej zarażającej mocy; może kazać odczuwać litość i zgrozę, i wstręt, ale nie głód. Tej zgrozy nie żałował Owidiusz w obrazie boga głodu, a w głodzie Eresichtona są zarówno u niego, jak i u Kallimachusa<sup>190</sup> najsilniej uwydatnione rysy wstrętne. Skoro Eresichton pożarł wszystko i nie oszczędził nawet ofiarnej krowy, którą matka jego podkarmiła dla bogini Westy, każe mu Kallimachus pożerać konie i koty i żebrać po ulicy o okruchy i brudne resztki z obcych stołów. [Brak greckiego tekstu usprawiedliwiony w przedmowie].

A Owidiusz każe mu w końcu zębami własnych członków próbować, aby nakarmił swe ciało własnym ciałem.

„*vis tamen illa mali postquam consumserat omnem*  
*materiam (...)*  
*Ipsae suos artus lacero divellere morsu*  
*Coepit; et infelix minuendo corpus alebat*”.

Tylko dlatego brzydkie Harpie były takie cuchnące i takie niechlujne, aby głód, który wzniecać miało uprowadzanie przez nich jadła, stawał się tym okrutniejszym. Posłuchajmy skargi Phineusa u Apoloniusza<sup>191</sup>;

„Skoro zostawię kiedy trochę jadła, to śmierdzi stęchlizną i zapach jest nieznośny. Nigdy by go śmiertelny człowiek nie zniósł w pobliżu, nawet gdyby miał serce z najtwardszej stali. Jednakże mnie zmusza nędza głodowa do pozostania i do ofiarowania tych resztek cierpiącemu żołądkowi”. Z tego stanowiska wychodząc, darowałbym chętnie wstrętne wprowadzenie Harpii Wergiliuszowi; ale nie jest to rzeczywisty, obecny głód, który one wzniecają, tylko groźący, który przepowiadają; a przy tym jeszcze cała wróżba kończy się wreszcie na grze słów<sup>192</sup>. Także Dante przygotowuje nas nie tylko na opowieść o zagłodzeniu Ugolina, stawiając go w położenie najwstrętniejsze i najokropniejsze w jaskini wespół z dawniejszym jego prześladowcą, ale i zagłodzenie samo nie jest pozbawione u Danta wstrętnych szczegółów, mianowicie wtedy, gdy synowie ofiarują się ojcu na zjedzenie. W uwadze przytoczę jeszcze jedną scenę z komedii Beaumonta i Fletchera<sup>193</sup>, która by zamiast wszystkich innych przykładów tu na miejscu była, gdybym jej nie uważał za cokolwiek przesadzoną.

<sup>188</sup>lubo (daw.) — chociaż. [przypis edytorski]

<sup>189</sup>Hanc (...) famem — Owidiusz, *Przemiany*, VIII, 809–812. [przypis redakcyjny]

<sup>190</sup>Kallimachus — uczonek grecki z III w. przed Chr., napisał *Hymn na Cerceę*. [przypis redakcyjny]

<sup>191</sup>Apoloniusz — Apollonius z wyspy Rodos, retor grecki, żył około r. 230 przed Chr., napisał epiczny poemat pt. *Argonautica*, z którego jest powyższy wyjątek. Według podania miały Harpie śleperu wieszczbiarowi Phineusowi zanieczyszczać względnie porywać podawane mu jadlo. [przypis redakcyjny]

<sup>192</sup>darowałbym chętnie wstrętne wprowadzenie Harpii Wergiliuszowi; ale (...) cała wróżba kończy się wreszcie na grze słów — Harpie przepowiadały Eneaszowi i jego towarzyszom, że nie znajdą wprzód pokoju, aż głodem dręczeni nie zjedzą stołów. Trojańczycy po wylądowaniu w kraju Latynów zjedli placki mączne, na których położyli mięso. [przypis redakcyjny]

<sup>193</sup>W uwadze przytoczę jeszcze jedną scenę z komedii Beaumonta i Fletchera — uwaga Lessinga: *The Sea-Voyage*, act. III, sc. 1. Francuski korsarz zostaje wraz z okrętem na odludną wyspę zapędzony. Chciwość i zawiść poróżniły jego załogę i dają sposobność kilku nędznikom, którzy w ostatecznej nędzy sporo już czasu na tej wyspie spędzili,

Przechodzę do wstrętnych przedmiotów w malarstwie. Chociażby było całkiem rzeczą niezaprzeczoną, że właściwie nie ma wcale wstrętnych przedmiotów dla wzroku, co do których samo by się przez się rozumiało, że malarstwo jako sztuka piękna zrezygnowałoby z nich; powinno by oprócz tego malarstwo w ogóle unikać przedmiotów wstrętnych, ponieważ połączenie pojęć robi je także wstrętnymi dla wzroku. Pordenone<sup>194</sup> każe na obrazie przedstawiającym pogrzeb Chrystusa jednemu z uczestników zatykać sobie nos. Richardson<sup>195</sup> potępia to dlatego, ponieważ Chrystus jeszcze tak dawno nie był umarł, żeby już mogło psuć się jego ciało. Przy wskrzesaniu Łazarza natomiast pozwala malarzowi niektóre postacie z otoczenia tak przedstawiać, ponieważ historia wyraźnie powiada, że ciało jego już czuć było. Mnie się takie przedstawienie rzeczy i tutaj niemożliwym wydaje; albowiem nie tylko rzeczywisty odór, ale sama myśl o nim sprawia obrzydzenie. Uciekamy przed cuchnącymi miejscami, chociaż mamy katar. Jednakże malarstwo nie chce przedstawiać wstrętnych przedmiotów dla ich wstrętności, tylko podobnie jak poezja, aby przez nie więcej uwydatnić szczegóły śmieszne i straszne. Niechajby sobie! Co jednak zauważyłem w tym wypadku o szpetnym, to odnosi się o tyle więcej do obrzydliwego. Obrzydliwe traci w malarstwie ze skutku, jaki wywiera w naśladowaniu widocznym [tj. w malarstwie] nierównie mniej, aniżeli w naśladowaniu wokalnym [poezji]; nie może zatem i tam ściślej się łączyć z przedmiotami śmiesznymi i strasznymi, aniżeli w poezji; skoro tylko minie nasze zdziwienie i skoro tylko pierwsze, pożądlwsze spojrzenie nasycimy, znów się zupełnie odłącza i pozostaje we właściwej sobie surowej postaci.

[Następujące ostatnie cztery rozdziały Laokoona (XXVI–XXIX) zajmują się, nawiązując do statnich tomów wydrukowanej w r. 1764 *Historii sztuki starożytnej* Winkelmannna, przede wszystkim kwestią czasu, z którego grupa Laokoona pochodzi, następnie zaś starają się sprostować kilka omyłek Winkelmannna.]

## XXVI

*Historia sztuki starożytnej* Winkelmannna wyszła drukiem. Bez przeczytania tego dzieła nie odważam się na żaden krok dalej. Mędrkowanie o sztuce tylko z ogólnych pojęć może w nas wywołać kaprysy, które prędzej czy później dzieła sztuki same ku naszemu zawstydzeniu obalają. Także starożytni znali spójnie łączące malarstwo z poezją i z pewnością nie ścieścili ich więcej, aniżeli obom sztukom przystawało. To, co ich mistrze uczynili, pociągnij mnie, co artyści w ogóle czynić powinni; a tam, gdzie taki mistrz niesie przed sobą pochodnię historii, może śmiało za nim postępować wszelkie mędrkowanie. Zwykło się przerzucać kartki ważnego dzieła, zanim się rozpocznie na serio czytać. Ja byłem przede

odpłynąć z okrętem na morze. Atoli pobawieni naraz wszelkich zapasów żywności, widzą ci nędznicy tuż przed sobą najhianiebniejszą śmierć, a jeden wobec drugiego wyraża następnie swój głód i swą rozpacz: LAMURE. *Oh, what a tempest have I in my stomach! How my empty guts cry out! My wounds ake, Would they would bleed again, that I might get/ something to quensh my thirst.* FRANVILLE. *O, Lamure, the happiness my dogs had, When I kept house at home! They had a storhouse, A storhouse of most blessed bones and crusts, Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me!* LAMURE. *How now, what news? MORILLAR. Hast any Meat yet?* FRANVILLE. *Not a bit that I can see; Here be goodly quarries, but they be cruel hard! To gnaw. I ha'got some mud, we'll cut it with spoons, Very good thick mud; but it stinks damnably, There's old rotten trunks of trus too, But not a leaf nor blossom in all the island.* LAMURE. *How it looks!* MORILLAR. *It stinks too.* LAMURE. *It may be poison.* FRANVILLE. *Let it be any thing! So I can get it down. Why man, Poison's a princely dish.* MORILLAR. *Hast thou no bisket? No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet, Give me but three small crumbs.* FRANVILLE. *Not for three kingdoms, If I were master of'em. Oh, Lamure, But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man,* LAMURE. *Thou speak'st of Paradise! Or but the snuffs of those healths, We have lewdly at midnight flang away.* MORILLAR. *Ab! but to lick the glasses. Ale wszystko to niczym jeszcze nie jest wobec następnej sceny, w której ukazuje się chirurg okrętowy. FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What! Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.* SURGEON. *I am expiring! Smile they that can! I can find nothing, gentleman, Here's nothing can be meat, without a miracle. Oh that I had my boxes and my lints now, My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature, What dainty dishes could I make of'em.* MORILLAR. *Hast ne'er an old suppository?* SURGEON. *Oh would I had, sir.* LAMURE. *Or but the paper where such a cordial! Potion, or pills hath been entomb'd.* FRANVILLE. *Or the best bladder where a cooling-glisten.* MORILLAR. *Hast thou no scarboths left! Nor any old pulstesses?* FRANVILLE. *We care not to what at bath been ministrod.* SURGEON. *Sure I have none of these dainties, gentlemen.* FRANVILLE. *Where's the great wen! Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder? That would serve now for a most princely Banquet.* SURGEON. *Ay if we had it, Gentlemen! I flung it over-board, slave that I was.* LAMURE. *A most improviden villain.* [przypis edytorski]

<sup>194</sup>Pordenone (1484–1539) — malarz włoski. [przypis redakcyjny]

<sup>195</sup>Richardson potępia to [przedstawienie Pordenona] (...) — Richardson, *De la peinture*, t. I, s. 74. [przypis redakcyjny]

wszystkim ciekawy poznać zapatrywanie autora na Laokooną; wprowadzie nie o dziele sztuki samym, o czym już na innym miejscu pisał, tylko o wieku tego dzieła. Do czyjego zdania przystaje? Czy do tych, którzy twierdzą, że Wergiliusz miał grupę przed oczyma, czy też do tych, którzy utrzymują, że poeta naśladował artystów?

Bardzo mi to trafia do gustu, że zamilcza o wzajemnym naśladownictwie. Gdzie bowiem jest absolutna konieczność takiego naśladownictwa? Nie jest zupełnie niemożliwym, że podobieństwa, które powyżej zaznaczyłem pomiędzy poetycznym obrazem a dziełem sztuki, były przypadkowe, a nie naumyślne, i że obraz poetyczny nie tylko nie był wzorem dla dzieła sztuki, ale że oba nie potrzebują nawet mieć wspólnego wzoru. Tymczasem, gdyby i Wilkemma pozór takiego naśladownictwa był olśnił, musiałby się być oświadczyć za pierwszymi. Albowiem przyjmuje, że Laokoon pochodzi z czasów, w których sztuka u Greków znajdowała się u zenitu doskonałości; mianowicie z czasów Aleksandra Wielkiego.

„Dobrotliwy los — powiada — który czuwał jeszcze nad sztukami w chwili ich zagłady, zachował na podziw całego świata jedno dzieło z tego czasu sztuki, jako dowód prawdy, ile wspaniałych, mistrzowskich dzieł sztuki znajdowało się wśród zniweczonych. Laokoon ze swymi dwoma synami, dzieło Agezandra, Apollodora<sup>196</sup> i Athenodora, pochodzi według wszelkiego prawdopodobieństwa z tego czasu, jakkolwiek nie można oznaczyć bliżej tego czasu, ani też podać olimpiady (jak to niektórzy uczynili), w której żyli ci mistrze”.

W uwadze dodaje: „Pliniusz nie mówi ani słowa o czasie, w którym żyli Agezander i pomocnicy jego przy tym dziele; Maffei zaś, objaśniając starożytne posągi, utrzymywał na pewno, że ci sztukmistrze żyli w 88 olimpiadzie, a za nim popisali tak inni, jak np. Richardson. Maffei wziął, jak mi się zdaje, niejakiegoś Athenodorusa, ucznia Polykleta, za jednego z naszych sztukmistrzów, a ponieważ Polykletus żył w 87 olimpiadzie, przeto rzekomego jego ucznia posunięto o jedną olimpiadę; innych powodów Maffei mieć nie może”.

Całkiem pewnie nie mógł mieć innych. Ale czemu zadawalnia się Winkelmann samym przytoczeniem tego rzekomego powodu Maffeia? Czy sam siebie nie pobija? Niezupełnie. Albowiem, chociaż żaden inny powód mu w pomoc nie przychodzi, przecież małe prawdopodobieństwo jest już w tym, czego byśmy inaczej dowieść nie mogli, że Athenodorus, uczeń Polykleta a Athenodorus, pomocnik Agezandra i Polydora nie mógł być jedną i tą samą osobistością. Na szczęście można to udowodnić, mianowicie odrębną ich ojczyzną. Pierwszy Athenodorus pochodził według wyraźnego świadectwa Pauzanasza<sup>197</sup> z Klitoru w Arkadii; drugi natomiast podług świadectwa Pliniusza z wyspy Rodos.

Winkelmann nie miał w tym z pewnością żadnego celu, że nie odparł zupełnie podania Maffeia przez przytoczenie powyższych okoliczności. Raczej musiały mu się powody, które z doskonałości sztuki samego dzieła w swej niezaprzeczonej znajomości wyciąga, wydać tak ważnymi, że zupełnie nie dbał o to, czy zapatrywanie Maffeia ma jeszcze trochę prawdopodobieństwa za sobą czy nie. Winkelmann rozpoznaje w *Laokoonie* bez wątpienia za wiele onych subtelności [*argutiae*] właściwych Lizypowi, którymi ów mistrz najpierwszy sztukę wzbogacił, tak że nie mógł uważać *Laokooną* za dzieło sprzed czasu Lizypa.

Jednakże, jeżeli jest dowiedzionym, że *Laokoon* nie może być starszym od Lizypa, czyż przez to równocześnie dowiedzionym zostało, że musi on pochodzić mniej więcej z tego czasu? że absolutnie nie może być znacznie późniejszym dziełem? Weźmy czasy, w których sztuka w Grecji aż do początków Cesarstwa Rzymskiego już to się wznosiła, już to znów upadała: czemuż by *Laokoon* nie miał być szczęśliwym owocem emulacji, jaką musiały wywoływać wśród artystów rozrzutność i przepych pierwszych cesarzy? Czemu by nie mieli Agezander i jego pomocnicy być rówieśnikami Strongyliona, Arcesilausa, Pasitelesa, Posidoniusza albo Diogenesa? Czy dzieła tych mistrzów także nie uważano

<sup>196</sup> *Apollodora* — „Nie Apollodorus, tylko Polydorus”, zauważa Lessing, mówiąc w uwadze, że Pliniusz jest jedynym, który wymienia tych sztukmistrzów, a ja nie wiem, czy rękopisy starożytne różnią się ze sobą co do tego imienia. Z pewnością byłby to Harduin zauważył. Także wszystkie dawniejsze wydania mają: Polydorus. W tej drobności prawdopodobnie omylił się tylko Winkelmann w pisaniu. [przypis redakcyjny]

<sup>197</sup> *Athenodorus* pochodził według wyraźnego świadectwa Pauzanasza z Klitoru — *Phoc*, cap. 9 p. 819 edit. Kuhn. [przypis redakcyjny]

częściowo za najlepsze, jakie sztuka w ogóle kiedykolwiek stworzyła? A gdyby się jeszcze znachodziły ich niewątpliwe dzieła, jednakże nie znalazłbyśmy wieku, w którym żyli ich twórcy, a tylko dzieła same pozwoliłyby się go domyślać, jakież boskie natchnienie musiałyby znawcę ustrzec, że nie uważałyby za konieczne odnieść tych dzieł do tych czasów, które Winkelmann jedynie za godne *Laokoona* uważa?

Prawda, Pliniusz nie podaje wyraźnie czasu, w którym by mieli żyć twórcy *Laokoona*. Gdybym jednakże ze związku całego odnośnego ustępu u niego miał wnioskować, czy chciał ich raczej zaliczyć do starszych, czy do późniejszych artystów, zdaje mi się, że za ostatnimi więcej prawdopodobieństwa dostrzegam. Sądźmy. Skoro Pliniusz obszerniej opowiadał o najstarszych i największych rzeźbiarzach — mistrzach, jako to o Fidiaszu, Praksytelesie, Skopasie, następnie zaś resztę, mianowicie tych, z których dzieł w Rzymie coś się zachowało bez wszelkiego chronologicznego porządku wymienił, tak dalej pisze:

„*Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec, plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponebatur. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheonum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata*<sup>198</sup>

Ze wszystkich sztukmistrzów wymienionych tutaj najwięcej niewątpliwym jest wiek Diogenesa Ateńczyka. On przyozdobił panteum Agrypy, a zatem żył za czasów Augusta. Zważywszy jednak słowa Pliniusza nieco dokładniej, znajdziemy również niezaprzeczenie pewnie oznaczony wiek Craterusa i Pythodora, Polydektesa i Hermolauusa, drugiego Pythodora i Artemona, jako też Aphrodisiusa Trallianusa. Mówi bowiem (Pliniusz) o nich: *Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis*. Pytam, czy to tyle tylko ma oznaczać, że ich znakomitymi dziełami wypełnione były pałace cesarzy? Mianowicie w tym rozumieniu, że cesarze kazali je wszędzie zbierać i uprowadzić do Rzymu do swych mieszkań? z pewnością nie. Tylko ci artyści musieli swe dzieła wyraźnie dla tych pałacy<sup>199</sup> cesarzy tworzyć, musieli zatem żyć w czasach tychże cesarzy. Że to byli późniejsi sztukmistrzowie, pracujący tylko w Italii, możemy także już z tego wnosić, ponieważ zresztą nigdzie o nich wzmianki nie natrafiamy. Gdyby byli pracowali w Grecji w dawniejszych czasach, byłby Pauzaniusz był widział jedno albo drugie ich dzieło i przechował o nim wspomnienie. Wprawdzie napotykamy u niego nazwisko Pothydora<sup>200</sup>, ale Harduin nie ma całkiem słuszności, uważając go za Pythodora Pliniusowego. Albowiem Pauzaniusz nazywa statwę Junony, którą jako utwór pierwszego Pythodora widział w Koronei w Beocji, „*agalma archaion*”, nazwę, jaką tylko dziełom mistrzów daje, którzy żyli w najdawniejszych, pierwotnych [nieokrzesanych] czasach sztuki, dużo przed Fidiaszem i Praksytelesem. A takimi dziełami sztuki z pewnością nie byłiby cesarowie przyozdabiali swych pałacy. Tym mniej zważać należy na drugie przypuszczenie Harduina, że Artemon może jest to malarz tego samego imienia, o którym Pliniusz na innym miejscu wspomina. Same imiona dają tylko bardzo małe prawdopodobieństwo, a dla tego powodu wcale jeszcze nie jesteśmy uprawnieni zadawać kłam naturalnemu objaśnieniu jakiegoś niezepsutego miejsca u autora.

Skoro zatem nie ulega żadnej wątpliwości, że Craterus i Pythodorus, Polydektes i Hermolaus żyli wspólnie z innymi za czasów cesarów, których pałace przyozdabiali swymi znakomitymi dziełami, przeto wydaje mi się, nie możemy i tym sztukmistrzom innego czasu naznaczać, od których Pliniusz do tamtych przechodzi przez zwykłe: *similiter*. Tymi zaś są mistrze *Laokoona*. Rozważmy bo tylko: gdyby Agesander, Polydorus i Athenodorus byli tak starożytnymi mistrzami, za jakich ich ma Winkelmann, jak nieprzystojny skok od razu zrobiłby pisarz, dbający wiele o ścisłość wyrażenia, gdyby musiał od nich nagle do najnowszych mistrzów przeskoczyć?

<sup>198</sup>*Nec multo (...) celebrata* — [Pliniusz,] lib. XXXVI, 4. [przypis redakcyjny]

<sup>199</sup>pałacy — dziś popr. D.Im: pałaców. [przypis edytorski]

<sup>200</sup>napotykamy u niego [Pauzaniusza] nazwisko Pothydora — Bocotic., cap. XXXIV p. 778 Edit. Kuhn. [przypis redakcyjny]

Ale może ktoś na to odpowie, że owo *similiter* nie odnosi się do powinowactwa czasu (tj. do tego samego czasu), tylko do innej okoliczności, wspólnej tym co do czasu tak niepodobnym mistrzom. Pliniusz mówi bowiem o mistrzach pracujących wspólnie, a którzy dla tej wspólnej pracy byłiby mniej znanymi pozostali, aniżeli zasłużyli. Albowiem, ponieważ żaden z nich nie mógł sobie samemu przypisać zaszczytu wykonania wspólnego dzieła, za długo by zaś było wymieniać za każdym razem wszystkich współpracowników (*quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*): przeto opuszczono dlatego imiona wszystkich. To przytrafiło się mistrzom *Laokoona*, to znów niejednym innym mistrzom zajętem przez cesarów w ich pałacach.

Zgadzam się na to. Ale i tak jest jeszcze wielce prawdopodobnym, że Pliniusz chciał tylko nowszych mistrzów wymienić, pracujących wspólnie. Albowiem gdyby był chciał mówić o dawniejszych, dlaczego tylko wymienił mistrzów *Laokoona*? Dlaczego także nie innych? Onatasa i Kallitelesa, Timoklesa i Timarchidesa, albo też synów tego Timarchidesa, którzy wspólnie wykuli Jowisza w Rzymie<sup>201</sup>. Sam Winkelmann przyznaje, że można by wymienić długi szereg tego rodzaju starszych dzieł dokonanych wspólnymi siłami<sup>202</sup>. Tymczasem Pliniusz miałby sobie przypomnieć tylko jedynych Agesandra, Polydorusa i Athenodorusa, jeżeli nie chciał się ograniczyć wyraźnie do najnowszych czasów?

Jeżeli zresztą przypuszczenie staje się o tyle więcej prawdopodobnym, im więcej większych niezrozumiałości objaśnia, to przypuszczenie to jest z pewnością bardzo prawdopodobne, że mistrze *Laokoona* żyli za czasów pierwszych cesarzy. Gdyby bowiem byli tworzyli w Grecji w czasach, w których im żyć każe Winkelmann, gdyby *Laokoon* sam był wystawiony niegdyś w Grecji: musiałoby zadziwiać wielce głębokie milczenie Greków o takim dziele (*opere omnibus et picturae et statuariae artis praeposendo*). Musiałoby zadziwiać wielce, gdyby nawet tak wielcy sztukmistrze więcej nic nie byli stworzyli albo gdyby Pauzaniusz z reszty ich dzieł w całej Grecji tak samo mało był widział, co z *Laokoona*. W Rzymie natomiast mogło największe dzieło sztuki długo leżeć w ukryciu, a gdyby *Laokoon* już nawet powstał za czasów Augusta, nie wydawałoby się wcale dziwnym, że dopiero pierwszy Pliniusz o niem wspomniał, pierwszy i ostatni go wymienił. Przypomnijmy sobie bowiem tylko, co mówi o jednej Wenerze Skopasa<sup>203</sup>, stojącej w Rzymie w świątyni Marsa:

„*quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est*”.

Chcący w grupie *Laokoona* tak chętnie upatrywać naśladownictwo Wergiliuszowego *Laokoona*, przyjmą z radością to, co dotychczas powiedziałem. Jeszcze jedno przypuszczenie przyszło mi na myśl, które równie im do gustu przypaść powinno. Może, mogliby mniemać, był to Asinius Pollio, który greckim sztukmistrzom kazał służyć za wzór do Wergiliuszowego *Laokoona*. Pollio był szczególnym przyjacielem poety, przeżył go i, zdaje się, napisał własne dzieło o *Eneidzie*. Gdzieżby bowiem indziej, jeżeli nie w jego własnym dziele o tym poemacie mogły się znajdować poszczególne uwagi, które przytacza z niego Servius<sup>204</sup>? Równocześnie był Pollio miłośnikiem i znawcą sztuki, posiadał bogaty zbiór najznakomitszych starożytnych dzieł sztuki, dawał artystom swego czasu nowe sporządzać, a gustowi, który pokazywał w wyborze takowych, zupełnie odpowiadało tak śmiałe dzieło, jakim był *Laokoon*: *ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit*<sup>205</sup>. Ponieważ jednak zbiory Polliona za czasów Pliniusza, gdy *Laokoon* stał w pałacu Tytusa, nie mieściły się jeszcze, zdaje się, niepodzielone razem na osobnym

<sup>201</sup>synów tego Timarchidesa, którzy wspólnie wykuli Jowisza w Rzymie — [por.] Plinius, lib. XXXVI sect. 4 pag. 730. [przypis redakcyjny]

<sup>202</sup>Winkelmann przyznaje, że można by wymienić długi szereg (...) starszych dzieł dokonanych wspólnymi siłami — Winkelmann, *Historia sztuki*, część II, s. 331. [przypis redakcyjny]

<sup>203</sup>co mówi [Pliniusz] o (...) Wenerze Skopasa — Pliniusz, I, p. 727. [przypis redakcyjny]

<sup>204</sup>uwagi, które przytacza z niego Servius — Ad Ter. 7 lib. II Aeneid.; a mianowicie ad ver. 183 lib. XI. Nie popelnilibyśmy zatem niesprawiedliwości, gdybyśmy szereg zaginionych pism tego męża tym jeszcze dziełem pomnożyli. [przypis redakcyjny]

<sup>205</sup>ut fuit acris (...) voluit — Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 729. [przypis redakcyjny]

miejscu, przeto przypuszczenie niniejsze mogłoby znów stracić nieco ze swego prawdopodobieństwa. A dlaczego by nie mógł Tytus sam tego uczynić, co chcemy przypisywać Pollionowi?

## XXVII

W mym sądzie, że twórcy Laokoona żyli za czasów pierwszych cesarzy, a co najmniej nie mogą być tak starożytnymi, za jakich ich Winkelmann uważa, potwierdza mnie drobna wiadomość, którą Winkelmann sam najpierw ogłasza. Mianowicie pisze on: „w Nettuno, dawniejszym Antium, odnalazł kardynał Aleksander Albani w r. 1717 w wielkiej sklepionej izbie zapadłej w morze, ważę z czarno-szarego marmuru, nazywanym obecnie Bigio, w którą wstawiona była figura; na tej wazie znachodzi się następujący napis: ATANODOROS AGESANDROS RODIOS EPOIESE<sup>206</sup>”.

to znaczy: Athanodorus, Agesandra syn, Rodyjczyk, wykonał ją. Dowiadujemy się z tego napisu, że ojciec i syn pracowali nad Laokoonem, a prawdopodobnie był też Apollodorus (Polydorus) synem Agesandra, albowiem ten Athanodorus nie może być żadnym innym jak tym, którego wspomina Pliniusz. Dowodzi dalej ten napis, że znalazło się więcej dzieł sztuki, nie tylko trzy, jak chce Pliniusz, na których artyści słowo: „wykonał” położyli w dokonanym i oznaczonym czasie, mianowicie „*epoiese*”, *fecit*; podaje on, że inni artyści ze skromności wyrażali się w nieoznaczonym czasie, „*epoiei*”, *faciebat*<sup>207</sup>.

W tym Winkelmannowi mało kto sprzeciwić się będzie, że Athanodorus w tym napisie nie może być żadnym innym, tylko Athenodorem, którego Pliniusz pomiędzy twórcami *Laokoona* wymienia. Athanodorus i Athenodorus, jest też zupełnie jedno i to samo imię, albowiem Rodyjczycy posługiwali się dialektem doryckim. Jednakże do tego, co zresztą Winkelmann chce wyprowadzić [wynioskować] z tego napisu, muszę dodać niektóre uwagi.

Niechaj by tak było, że Athenodorus był synem Agesandra. Jest to bardzo prawdopodobne, tylko nie niezaprzeczenie prawdziwe. Albowiem wiadomym jest, że byli starożytni artyści, którzy zamiast się podług ojca nazywać, woleli się raczej nazywać podług nazwiska swego mistrza. Co Pliniusz o braciach Apolloniuszu i Tauriskusie mówi, nie dozwala chyba innego tłumaczenia<sup>208</sup>? Ale jak to? Napis ten ma równocześnie zbijać podanie Pliniusza, że nie znalazło się więcej, tylko trzy dzieła sztuki, do których się ich twórcy w czasie oznaczonym (zamiast *epoiei*, *epoiese*) przyznali? Ten napis? Dlaczego dopiero ten napis ma nas o tym pouczać, o czym moglibyśmy się z wielu innych dawno dowiedzieć? Czy nie znaleźliśmy już na posągu Germanikusa: Kleomenes — *epoiese*? Na tak zwanym „ubóstwieniu Homera”: Archelaos *epoiese*? na znanej wazie z Gaety: Salpion *epoiese*<sup>209</sup> itd.

Winkelmann może powiedzieć: „Kto to lepiej wie ode mnie? Ale — doda — tym gorzej dla Pliniusza. Podaniu jego zatem częściej zaprzeczono; tym pewniej jest odparte”. Jeszcze nie. Albowiem, gdyby Winkelmann kazał Pliniuszowi więcej mówić, aniżeli on rzeczywiście chciał powiedzieć? Gdyby zatem przytoczone przykłady nie zbijały podania Pliniusza, ale tylko to „coś więcej”, co do tego podania dołączył Winkelmann? a tak jest rzeczywiście. Muszę przytoczyć cały ustęp. Pliniusz pragnie w swym dziele przypisanym Tytusowi, przemawiać ze skromnością męża, który wie najlepiej, ile jeszcze brakuje jego dziełu do doskonałości. Znajduje też znakomity wzór takiej skromności u Greków, o których zachwalających się, wiele obiecujących tytułach dzieł (*inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit*) nieco się rozwodził, i powiada: *Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae Mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsissae: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETOS: tanquam inchoata semper arte imperfecta: ut contra judiciorum varietates superessetartifici regressus ad veniam velut emendaturo*

<sup>206</sup>W Nettuno, dawniejszym Antium (...) *epoiese* — Winkelmann, *Historia sztuki*, część II, s. 347. [przypis redakcyjny]

<sup>207</sup>Podaje on [Pliniusz], że inni artyści ze skromności wyrażali się w nieoznaczonym czasie (...) — lib. XXXVI, sect. 4, p. 730. [przypis edytorski]

<sup>208</sup>Co Pliniusz o braciach Apolloniuszu i Tauriskusie mówi — [por.] lib. XXXVI, sect 4, p. 730 [przypis redakcyjny]

<sup>209</sup>czy nie znaleźliśmy już na posągu (...) Salpion *epoiese* — Przyjrzyjmy się spisowi napisów starożytnych dzieł sztuki u Max. Gudiusa (ad Bacon, fab. 5, lib. I) oraz weźmy na pomoc poprawkę tegoż spisu zrobioną przez Gronowa (Praef. ad Tom IX *Thesauri Antiqu. Graec.*). [przypis redakcyjny]

*quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscribere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea*<sup>210</sup>. Proszę uważać na słowa Pliniusza: *pingendi fingendique conditoribus*. Pliniusz nie powiada, jakoby zwyczaj przyznawania się do swego dzieła w nieoznaczonym czasie miał być ogólnym, że zwyczaju tego przestrzegali wszyscy artyści, we wszystkich czasach; on powiada wyraźnie, że tę mądrą skromność posiadali tylko pierwsi starożytni mistrze, owi twórcy sztuk plastycznych, „*pingendi fingendique conditores*” — Apelles, Polyklet i ich rówieśnicy; a ponieważ tylko tych wymienia, milcząco, ale dość wyraźnie daje do zrozumienia, że ich następcy, mianowicie w późniejszych czasach, objawiali więcej zaufania do siebie.

Ale przyjąwszy to, jak przyjąć trzeba, odkryty napis jednego z trzech twórców Laokoona może zawierać zupełną słuszność, a mimo to może być prawdą, że, jak Pliniusz podaje, istniały może tylko trzy dzieła, w których ich twórcy użyli przy napisach dokonanego czasu; mianowicie wśród dawniejszych dzieł z czasów Apellea, Polikleta, Nicjasza i Lizypa. Jednakże wtedy nie może być prawdą, że Athenodorus ze swymi pomocnikami był współczesnym Apellea i Lizypa, za jakich ich Winkelmann podaje. Raczej należałoby tak przypuszczać; jeżeli jest prawdą, iż wśród dzieł dawniejszych mistrzów Apellea, Polikleta i reszty im równych tylko w trzech dziełach użyli ich twórcy przy napisach czasu dokonanego; jeżeli jest prawdą, że Pliniusz sam wymienił te trzy dzieła (C), przeto Athenodorus, który żadnego z powyższych trzech dzieł nie wykonał, a przecież mimo to na swych dziełach czasu dokonanego użył, nie może należeć do owych starych mistrzów, nie może być równieśnikiem Apellea, Lizypa, tylko musi należeć do czasów późniejszych.

Krótko mówiąc, ja sędzę, iż dałoby się bardzo pewne kryterium podać, że wszyscy artyści, którzy użyli formy „*epoiese*” żyli dawno, w czasach po Aleksandrze Wielkim, krótko przed albo za panowania cesarzy. Co do Kleomenesa to jest niezaprzeczonem; co do Archelausea jest bardzo prawdopodobnym; a co do Salpiona na żaden sposób co najmniej nie można dowieść przeciwnie. Tak samo co do innych, nie wyjmując Athenodora.

Niechaj Winkelmann sam o tym sędzi. Ale protestuję już naprzód przeciw zdaniu przeciwnemu. Jeżeli wszyscy artyści, mający „*epoiese*”, należą do późnych, nie należą dlatego do starszych ci, co mają „*epoiet*”. Także pomiędzy późniejszymi artystami mogli niektórzy z nich rzeczywiście odznaczać się skromnością tak odpowiednią wielkim mężom, inni zaś mogli udawać, że ją posiadają.

## XXVIII

Po *Laokoonie* niczego więcej nie byłem tak ciekawy, jak tego, co Winkelmann powie o tak zwanym borghezyjskim szermierzu. Zdaje mi się, że co do tego posągu zrobiłem odkrycie, co do którego tak jestem zarozumiałym, o ile w tego rodzaju odkryciach zarozumiałym być można. Obawiałem się już, że Winkelmann mnie w tym uprzedził. Ale nie znajduję nic tego rodzaju u niego, a gdyby mnie coś obecnie co do słuszności mego odkrycia mogło zrobić niedowierającym, to właśnie to, że moja obawa się nie spełniła.

„Jedni — powiada Winkelmann<sup>211</sup> — robią z tego posągu diskobolosa, tj. rzucającego dyskiem albo kruszcowym kręgiem, i tak też sędził sławny pan von Stosch w piśmie do mnie, ale nie rozważył dosyć pozycji, w jakiej tego rodzaju figura stać musi. Albowiem chcący coś rzucić, musi się ciałem w tył cofnąć, a gdy rzut ma nastąpić, spoczywa siła na najbliższym udzie, a lewa noga [próżnuje] jest spokojna; tu zaś jest przeciwnie. Cała figura podana jest naprzód i spoczywa na lewym udzie, prawa zaś noga jest w tyle okropnie wyciągnięta. Prawe ramię jest nowe [dorobione]; dano mu w rękę kawałek lancy, na lewym ramieniu widać rzemyk od tarczy, którą trzymał. Gdy zważymy, że głowa i oczy zwrócone są naprzód i że figura zdaje się zasłaniać się tarczą przed czymś, co z góry pochodzi, moglibyśmy ten posąg bardziej słusznie za wyobrażenie żołnierza uważać, który w trudnym położeniu szczególnie się odznaczył; szermierze z igrzysk nie doznali

<sup>210</sup>*Et ne in totum videar Graecos (...) omnia ea* — [Plinius,] lib. I, p. 5. Edit Hard. [przypis redakcyjny]

<sup>211</sup>Jedni (...) u Greków — Winkelmann, *Historia sztuki*, część II, s. 394. [przypis redakcyjny]

prawdopodobnie u Greków kiedykolwiek zaszczytu posągu, to zaś dzieło wydaje się być starszym od zaprowadzenia szermierzy u Greków”.

Nie można słuszniej sądzić. Posąg ten jest tak samo mało szermierzem, jak diskobolosem; jest to rzeczywiście wyobrażenie wojownika, który się w takim położeniu w niebezpiecznej przygodzie odznaczył. Ponieważ Winkelmann to tak szczęśliwie odgadł, jakże mógł na tym poprzestać? Dlaczego nie przyszedł mu na myśl wojownik odpierający całym w tej samej pozycji zupełną klęskę wojska, na którego cześć wdzięczna ojczyzna kazała wykonać statwę zupełnie w tej samej pozycji?

Jednym słowem tą statwą jest Chabrias.

Dowodem na to jest następujący ustęp u Neposa w żywocie tego wodza<sup>212</sup>. *Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conducticiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam in currentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statu ponendia uterentur, in quibus victoriam essent adepti.*

Wiem, że jeszcze chwilę potrwa, zanim się racji doczekam, ale spodziewam się, że też rzeczywiście tylko chwilę. Położenie Chabriasa nie zdaje się być zupełnie to samo, w którym widzimy borghezyjską statwę. Wyrzucona [rzucona naprzód] lanca, *projecta hasta*, jest obu wspólną, ale wyrażenie *obnixo genu scuto* objaśniają tłumacze jako *obnixo in scutum*, *obfirmato genu ad scutum*: Chabrias wskazywał swym żołnierzom, jak mają się kolanem oprzeć o tarczę i poza nią oczekiwać nieprzyjaciela, statua natomiast trzyma tarczę wysoko. Ale gdyby tłumacze się mylili? Gdyby też słowa: *obnixo genu scuto* nie należały do siebie, a trzeba było czytać *obnixo genu* osobno i *scuto* osobno, albo też z następującym tuż zaraz: *projectaque hasta*? Połóżmy jeden jedyny przecinek, a równość części zdania będzie teraz kompletną, jak tylko być może. Statua przedstawia żołnierza, *qui obnixo genu*<sup>213</sup>, *scuto projectaque hasta impetum hostis excipit*, ona pokazuje, co Chabrias zrobił i jest statwą Chabriasa przedstawiającą. Że przecinka brak jest rzeczywiście, dowodzi *qui* przyłączone do *hasta*, który to wyraz, gdyby *obnixo genu scuto* należały do siebie, byłby zbytecznym, co też niektóre wydania rzeczywiście opuszczają.

Ze starożytnością statui, jaka by jej w ten sposób odpowiadała, zgadza się też zupełnie kształt liter w napisie mistrza na niej, a sam Winkelmann wnioskował stąd, że to jest najdawniejsza statua ze znajdujących się obecnie w Rzymie, na której mistrz nazwisko swe uwiecznił. Pozostawiam bystremu oku Winkelmanna, czy zresztą zauważy coś przy tym odnoszącego się do sztuki, a co by mogło się z mym zdaniem nie zgadzać. Gdyby zgodził się na moje zdanie, to pochlebiałbym sobie, iż dostarczyłem lepszego przykładu, jak szczęśliwie dają się pisarze klasycyści objaśniać starożytnymi dziełami sztuki i odwrotnie, lepszego przykładu, mówię, aniżeli można znaleźć w całym foliale Spence'a.

## XXIX

Obok niezmiernego odczytania i nader rozległych i subtelnych wiadomości o sztuce, z jakimi się Winkelmann do swego dzieła zabrał, pracował on prócz tego ze szlachetną pewnością starożytnych mistrzów, którzy rzeczy główne z wszelką starannością obrabiali, poboczne zaś traktowali bądź to z rozmyślnym lekceważeniem, bądź to oddawali je całkowicie pierwszemu lepszemu do opracowania.

Jest to niepowszednią chwałą tylko takie błędy popełnić, których każdy był mógł się ustrzec. Nasuwają się one przy pierwszym pobieżnym czytaniu, a jeśli wolno je zaznaczyć, to tylko w tym celu, aby przypomnieć pewnym ludziom, mniemającym, jakoby oni sami je tylko widzieli, że one nie zasługują wcale na zaznaczenie.

Błądzenie

<sup>212</sup>ustęp u Neposa w żywocie tego wodza [*Chabriasa*] (...) — [patrz:] Cap. I. [przypis redakcyjny]

<sup>213</sup>*qui obnixo genu* — tak np. powiada Statius: *obnixa pectora* (*Thebaid*, lib. VI, w. 863): „(...) rumpunt obnixa forentes/ pectora (...)”, co tłumaczy stary komentator Bartha przez *summa vi contra nitentia*. Podobnie mówi Owidiusz (*Halieut.*, w. 11) *obnixa fronte*, opowiadając o smoku morskim (Scaro) starającym się przedostać przez więcierze ogonem, a nie łbem: *Non audent radiis obnixa occurrere fronte*. [przypis redakcyjny]



Już niejednokrotnie zwiódł Junius Winkelmann w swych pismach o naśladowaniu starożytnych dzieł sztuki. Junius jest autorem bardzo niebezpiecznym; jego całe dzieło jest łataniną [*Cento*], a chcąc zawsze mówić słowami starożytnych, odnosi często wyrażenia starożytnych do malarstwa, nietraktując w odnośnym miejscu wcale o malarstwie. Jeżeli np. Winkelmann chce dowieść, że przez samo naśladowanie natury nie można ani w sztuce, ani w poezji najwyższej doskonałości osiągnąć, że tak poeta, jak malarz powinien raczej wybierać niemożliwe a prawdopodobne rzeczy do naśladowania aniżeli same tylko możliwe, wtedy dodaje: „możliwość i prawda, których Longinus wymaga od malarza w przeciwstawieniu do niepodobieństwa u poety, mogą równocześnie bardzo dobrze obok siebie istnieć”. Ale lepiej, gdyby tego dodatku nie było; albowiem pokazuje on dwóch największych krytyków sztuki bez powodu odmienne zdania wygłaszających: jest to krokiem fałszywym, że Longinus coś podobnego w ogóle powiedział. Podobnie wyraża się wprawdzie o wymowie i poezji, ale nie o poezji i malarstwie: „Z pewnością wiesz dobrze, czego wymaga wyobraźnia mówcy, a czego poety”, pisze do swego Terencjana<sup>214</sup>. I znowu: „Przecie przesada u poetów więcej zakrawa na bajkę, a ich wyobraźnia przesadzająca wyklucza wprost wiarę, natomiast najpiękniejszą stroną wyobraźni mówców jest zawsze to, co da się urzeczywistnić i zbliżyć do prawdy”. Tylko Junius podsuwa tu zamiast wymowy malarstwo, a u niego, nie u Longina czytał Winkelmann<sup>215</sup>: „*praesertim cum poeticae phantasiae finis sit Ekplexis, Pictoriae vero, Menargeia. Kai ta men para tois poetais, ut loquitur dem Longinus*” itd. Bardzo dobrze, są to słowa Longina, ale nie sens Longina.

Z następującą uwagą musiało mu się podobnie powieść: „Wszystkie czynności — powiada<sup>216</sup> — i pozycje greckich figur, nieoznaczone znamieniem mądrości, tylko zanadto ogniste i dzikie, popadły w błąd, Parenthysusem przez starożytnych artystów zwanym”. Starożytnych artystów? Chyba Juniusa. Albowiem Parenthysus był to retoryczny wyraz sztuczny, a może tylko samemu Theodorowi znany, jak ustęp u Longinusa, zdaje się, domyślać się każe: „Temu właściwy jest trzeci rodzaj złośliwości, występujący w patetycznych chwilach, który Teodoros nazwał Parenthysusem. Jest to boleść nieprzystojna i nieuzasadniona, gdzie właściwie nie ma potrzeby objawiać bólu, albo też jest to boleść nieumiarkowana, tam gdzie trzeba w bólu umieć zachować miarę<sup>217</sup>”. Wątpię nawet, czy w ogóle ten wyraz da się [przetłumaczyć w malarstwie] użyć do malarstwa. Albowiem w wymowie i poezji spotyka się uniesienie [patos], dające się potęgować, a nie będące Parenthysusem, a tylko najwyższe uniesienie nie na miejscu jest Parenthysusem. W malarstwie byłoby najwyższe uniesienie zawsze Parenthysusem, chociażby objawiająca je osoba mogła je wytłumaczyć towarzyszącymi okolicznościami.

Widocznie różne omyłki w historii sztuki powstały zatem tylko dlatego, ponieważ Winkelmann w pośpiechu chciał tylko porady szukać u Juniusa, a nie u samych źródeł. Np. chcąc dowieść przykładami, że u Greków każdy znakomity szczegół w każdej sztuce i robocie szczególnie ceniono i najlepszy robotnik wykonujący najdrobniejszy szczegół mógł się stać nieśmiertelnym, między innymi i to podaje<sup>218</sup>: „Znamy nazwisko robotnika, który robił bardzo dobre wozy, względnie wasagi, nazywał się Parthenius”.

Winkelmann musiał słowa Juvenalisa, na które się w tym razie powołuje, *Lauces Parthenio factas*, czytać tylko w katalogu Juniusa. Gdyby był bowiem zajrzał do samego Juvenalisa, nie byłby dał się zwieść dwuznacznością słowa *lanx*, tylko byłby poznał ze związku, że poeta nie ma na myśli wozów ani wasagów, tylko talerze i półmiski. Mianowicie Juvenalis wychwala Katulla, że podczas niebezpiecznej burzy morskiej postąpił tak jak bóbr, który odgryza sobie jądra, aby życie ratować, tak też i on rzucił do morza swe najkosztowniejsze rzeczy, aby nie pójść na dno razem z okrętem. Te kosztowności opisuje i między innymi mówi:

*Ille nec argentum dubitabat mittere, lances*

<sup>214</sup>Longinus (...) pisze (...) do swego Terencjana — *O wzniosłości*, edit. T. Fabri, p. 36–89. [przypis redakcyjny]

<sup>215</sup>u niego [Juniusa], nie u Longina czytał Winkelmann — *De Pictura Vet.*, lib. I, cap. 4, p. 38. [przypis redakcyjny]

<sup>216</sup>Wszystkie czynności (...) zwanym — [Junius,] *O naśladowaniu greckich dzieł sztuki*, s. 23. [przypis redakcyjny]

<sup>217</sup>ustęp u Longinusa (...) zachować miarę — Część II (Tmema). [przypis redakcyjny]

<sup>218</sup>Znamy (...) Parthenius — [Winkelmann,] *Historia sztuki*, I, s. 136. [przypis redakcyjny]

*Parthenio factas, urnae cratera capacem  
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.  
Adde et bascaudas et mille escaria, multum  
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.*

Cóż innego mogą oznaczać *lances*, stojące tu między pucharami i dzbankami, jak nie talerze i półmiski? Juwenal zaś nic innego powiedzieć nie chce, jak tylko, że Katull kazał wrzucić do morza wszystko swe srebro stołowe, pomiędzy którym znajdowały się też talerze przedziwnej roboty Partheniusa. Parthenius, powiada stary scholiasta, *caelatoris nomen*. Ale jeżeli Grangäus w swych uwagach do tego nazwiska dodaje: *sculptor, de quo Plinius*, napisał to prawdopodobnie na chybił-trafił; albowiem Pliniusz nie wspomina żadnego artysty tego nazwiska.

„Ba — mówi Winkelmann dalej — zachowało się nazwisko rymarza, jakbyśmy go nazwali, który robił tarczę Ajasa ze skóry”. Ale i tej wiadomości nie zaczerpnął stamtąd, dokąd swych czytelników odsyła, tj. z życia Homera przez Herodota. Albowiem zacytowane tam są wprawdzie wiersze z *Iliady*, w których poeta temu rymarzowi nazwisko Tychius daje, ale zarazem wyraźnie powiada Herodot<sup>219</sup>, że właściwie tak się nazywał jeden skórnik, znajomy Homera, któremu chciał Herodot, nadając mu to imię, okazać swą przyjaźń i uznanie: „wyświadczył też łaskę i skórnikowi Tychiosowi, który go przyjął, skoro przybył do jego pracowni, następującymi wierszami z *Iliady*:

Zbliżył się Ajax, unosząc tarczę spiżową jak wieża,  
Obłożoną skórą siedemkroć, wykończył ją Tychios  
Z wszystkich rymarzy najlepszy, co w Hyle dom zamieszkiwał<sup>220</sup>.

Jest to zatem przeciwieństwo tego, o czym chce nas zapewnić Winkelmann; nazwisko rymarza, który zrobił był tarczę Ajasa, było już za czasów Homera tak zapomnianym, że poeta mógł swobodnie w jego miejsce zupełnie obce nazwisko podsunąć.

Różne inne małe błędy są jedynie omyłkami pamięciowymi albo dotyczą rzeczy, które podaje [Winkelmann] tylko jako poboczne objaśnienia. Np. był to Herkules, a nie Bachus, który miał się objawić w tej postaci Parazjuszowi, w której go wymalował, jak z dumą podaje<sup>221</sup>.

Tauriskus nie pochodził z Rodu, tylko z Trallesu w Lidii<sup>222</sup>.

Antyгона nie jest najpierwszą tragedią Sofoklesa<sup>223</sup>.

Ale poprzestaję gromadzić tego rodzaju drobnostki: nie mogłoby to wprawdzie uchodzić za chęć ganienia; kto jednak zna mój wysoki szacunek dla Winkelmanna, mógłby to uważać za bawienie się w drobiazgowość.

## PRZYPISKI ORYGINALNE LESSINGA W WYDANIU Z R. 1766, NIEPOMIESZCZONE W SAMYM TEKŚCIE NINIEJSZEGO PRZEKŁADU

A)<sup>224</sup> Arystoteles nie pozwala przeto młodzieńcom pokazywać obrazów [sprośnych], aby ich wyobraźnię trzymać o ile możności z dala od wszelkich brzydkich malowideł (por. *Polityka* ks. VIII, 5, s. 526; Edit. Conring). Boden w tym ustępie chce czytać: Pauzaniusz zamiast Pauzon, ponieważ wiadomo jest, że Pauzaniusz malował nieprzyzwoite figury (*de Umbra poetica comment.* I, 12). Czyżby potrzeba było dopiero się uczyć od prawodawcy-filozofa trzymać z dala młodzież od tego rodzaju podniet zmysłowych? Powinien był

<sup>219</sup>poeta temu rymarzowi nazwisko Tychius daje, ale (...) powiada Herodot — Herodotus, *De vita Homeri*, p. 756; edit. Wessel. [przypis redakcyjny]

<sup>220</sup>Zbliżył się Ajax (...) zamieszkiwał — Herodot, *Życie Homera*, VII, 220–222, tłum. P. Popiela, Kraków 1890. [przypis edytorski]

<sup>221</sup>to Herkules, a nie Bachus, który miał się objawić w tej postaci Parazjuszowi — [por.] Winkelmann, *Historia sztuki*, I, s. 176; Plinius, lib. XXXV, sect. 36; Athenaeus lib. XII, p. 543. [przypis redakcyjny]

<sup>222</sup>Tauriskus nie pochodził z Rodu, tylko z Trallesu — [por.] Winkelmann, *Historia sztuki*, II, s. 353; Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 729, l. 17. [przypis redakcyjny]

<sup>223</sup>Antyгона nie jest najpierwszą tragedią Sofoklesa — patrz przypisek [autora] CC. [przypis redakcyjny]

<sup>224</sup>A — zob. też oznaczone przez: AA uzupełnienie tych rozważań. [przypis edytorski]

wiadome miejsce w *Poetyce* (cap. II) z tym porównać, a cofnąłby swe przypuszczenie. Niektórzy tłumacze, jak np. Kühn w swych uwagach o Aelianie (*Var. Hist.* IV, 3), upatrują różnicę, jaką Arystoteles tamże robi między Polygnotusem, Dionizjuszem i Pausonem, w tym, że Polygnotus malował bogów i bohaterów, Dionizjusz ludzi, a Pauson zwierzęta. Oni wszyscy malowali ludzkie postacie, a że Pauson raz konia namalował, nie dowodzi jeszcze, aby był malarzem zwierząt, za jakiego go uważa Boden. Stanowisko [rangę] malarzy oznaczały stopnie piękna, jakie nadawali swym ludzkim figurom, a z tego tytułu Dionizjusz mógł tylko ludzi malować, i tylko dlatego nazywał się przed wszystkimi innymi malarzem ludzi [*Anthropograph*], ponieważ trzymał się zanadto naśladowniczo natury i nie mógł się wznieść do ideału; malować zaś bogów i bohaterów mniej idealnie [tj. poniżej ideału] byłoby występkiem przeciwko religii.

B) Uważający węża tylko za godło bóstwa medycyny mylą się. Justinus Martyr (*Apolog.* II, s. 55, wyd. Sylburg) powiada wyraźnie, że „wąż dodany bogu oznacza zawsze tylko boskość”, a łatwo można by też szereg pomników przytoczyć, na których wąż dodany jest bóstwu niemającemu nic wspólnego ze zdrowiem.

C) Przejrzyjmy wszystkie dzieła sztuki, które wymieniają Pliniusz, Pausaniasz i inni, przejrzyjmy wszystkie zachowane jeszcze obecnie starożytne posągi, płaskorzeźby, obrazy, a nigdzie nie znajdziemy Furii. Wyjmując figury należące więcej do mowy w obrazach niż do sztuki, jakimi są przeważnie obrazki na monetach. Toteż Spence zmuszony przedstawić Furie, powinien je być raczej wziąć z monet (*Segnini Numis* p. 178; *Spanhem. de Praest. Numism. Dissert.* XIII, p. 639; *Les Cesars de Julien, par Spanheim*, p. 48), aniżeli w dowcipnym swym pomysłem kazać im się znajdować w dziele, w którym nie ma ich całkiem na pewno. Powiada on w swym *Polymetisie* (*Dial.* XVI p. 272): „choć Furie w dziełach starożytnych mistrzów są czymś nader rzadkim, przecie znajduje się opowieść, w której wszędzie zachodzą. Mam na myśli śmierć Meleagra, w przedstawieniu której na płaskorzeźbach zachęcają one i napędzają częstokroć Altaję, aby rzuciła w ogień nieszczęsne polano, od którego spalenia zależało życie jej jedynego syna. Albowiem i kobieta w swej zemście nie byłaby się tak daleko posunęła, gdyby ją diabeł nie był nieco podburzył. Na jednej z tych płaskorzeźb u Belloriego (*Admiranda*) widzimy dwie kobiety stojące razem z Altają przy ołtarzu, a które według wszelkiego prawdopodobieństwa mają być Furiami. Kto by bowiem chciał być obecnym przy tego rodzaju czynności, jak nie Furie? Że nie wyglądają dość strasznie na to, co przedstawiać mają, to bez wątpienia wina rysunku. Ale najosobliwszą rzeczą w tym dziele sztuki jest okrągła tarcza umieszczona na dole ku środkowi, na której pokazuje się jawnie głowa Furii. Może była to Furia, do której modliła się Altaja, ilekroć zamierzała coś złego zrobić, a teraz mianowicie miała wszelki powód modlenia się (...).” Przez podobne wykręty można zrobić wszystko ze wszystkiego. „Kto by chciał w ogóle — powiada Spence — towarzyszyć podobnej czynności, jak nie Furie?”. Na to odpowiadam: dziewczki służebne Altai, zmuszone ogień zrobić i podtrzymywać go. Owidiusz mówi (*Metam.*, VIII, 460):

*Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni  
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.*

Podobne *taedas*, długie kawałki łuczywa, jakich starożytni używali do pochodni, trzymają też rzeczywiście obie osoby w rękach, a jedna z nich właśnie swój kawałek złamała, jak jej postawa wskazuje. Na tarczy w środku dzieła tak samo nie rozpoznaję Furii. Jest to twarz wyrażająca gwałtowny ból. Bez wątpienia ma to być głowa samego Meleagra (*Metam.* VIII w. 515):

*Juscus atque absens flamma Meleagros in illa  
Uritur: et caecis torreri viscera sentit  
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.*

Artysta potrzebował tej głowy niejako dla przejścia do następnej sceny tej samej historii, pokazującej zaraz potem umierającego Meleagra. Moutfaucon bierze za Parki to, co Spence uważa za Furie (*Antiqu. expl.*, t. I, 162), wyjąwszy głowę na tej tarczy, którą

również podaje za Furię. Nawet Bellori (*Admiranda*, tab. 77) pozostawia nierozstrzygniętym, czy to są Parki czy Furie. To „czy” pokazuje dostatecznie, że nie są ani jednym, ani drugim. Także dalsze tłumaczenie Montfaucona powinno być dokładniejsze. Postać kobiecą, wspierającą się na łokciu około łóżka powinien być nazwać Kassandra, a nie Atalanta. Atalantą jest postać tyłem do łóżka zwrócona, siedząca w smutnej postawie. Artysta bardzo rozumnie odłączył ją od rodziny, ponieważ była tylko kochanką, a nie żoną Meleagra, a smutek jej z powodu nieszczęścia, które sama niewinnie sprowadziła, musiałby rozdrażnić krewnych.

D) Eundera, tj. Myrona, czytamy u Pliniusza (lib. XXXIV, sect. 19) „*vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur*”. Rozważmy ostatnie słowa nieco bliżej. Czy nie jest tam widocznie mowa o osobie znanej ogólnie wszędzie dla bolesnego wrzodu? *cujus hulceris* etc. A to *cujus* miałyby się odnosić do samego *claudicantem*, *claudicantem* zaś może do jeszcze dalszego *puerum*? Nikt nie miał więcej prawa z powodu takiego wrzodu być bardziej znanym, tylko Filoktet. Dlatego zamiast *claudicantem* czytam *Philoctetem* albo też co najmniej sądzę, że drugi raz położony wyraz *claudicantem* został przez pierwszy równie brzmiały wyparty i że trzeba było czytać razem *Philoctetem claudicantem*. Sofokles każe mu „powłóczyć nogą z konieczności”, a że mniej śmiało mógł stąpać chorą nogą, musiało być powodem, że kulał.

E) Chór rozważający w tym połączeniu nędzę Filokteta zdaje się być szczególnie wzruszonym jego opuszczeniem bez nadziei pomocy. W każdym słowie słyszymy towarzyskiego Greka. Co do jednego jednak z miejsc, do tego się odnoszących, mam wątpliwość, mianowicie (w. 201–205): „Sam wystawiony na niepomyślne wiatry, nie mogąc się ruszyć; nie było przy nim ani jednego mieszkańca wyspy, ani złego nawet sąsiada, przed którym mógłby płakać nad swą gwałtownie go gryzącą, krwawiącą się chorobą i doznawać współczucia”.

Znane tłumaczenie Winshau'a tak to tłumaczy:

*Ventis expositus et pedibus captus  
Nullum cohabitatores  
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum  
Gravemque ac cruentum  
Ederet.*

Od tego tłumaczenia różni się podrobione tłumaczenie Th. Johnsona tylko w tych słowach:

*Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,  
Nec quenquam indigenarum,  
Nec malum vicinum, apud quem ploraret  
Vehementer edacem  
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.*

Można by sądzić, że Johnson wziął te zmienione słowa z wierszowanego tłumaczenia Tomasza Naogeorgusa. Albowiem ten (dzieło jego jest bardzo rzadkie, a Fabricius sam znał je tylko z katalogu książek Oporina<sup>225</sup>) tak się wyraża:

*(...) ubi expositus fuit  
Ventis ipse, gradum firmum baud habens,  
Nec quenquam indigenam, nec vel malum  
Vicinum, ploraret apud quem  
Vehementer edacem atque cruentum  
Morbum mutuo.*

<sup>225</sup>Oporin, Jan — sławny drukarz i wydawca dzieł pisarzy starożytnych z XVI w. [przypis redakcyjny]

Jeżeli te tłumaczenia są dobre, natenczas chór wypowiada bardzo silnie to, co tylko na pochwałę ludzkiego towarzystwa da się powiedzieć: nieszczęśliwy nie ma około siebie żadnego człowieka, nie zna żadnego przyjacielskiego sąsiada; zanadto byłby szczęśliwy, gdyby miał choć jednego złego sąsiada! Prawdopodobnie byłby Thomson naśladował ten ustęp (przynajmniej miał przed oczyma), gdy każe swemu Melizandrowi, również na samotną wyspę przez złoczyńców wysadzonemu, tak przemawiać:

*Cast on the wildest of the Cyclad isles  
Where never human foot had marked the shore,  
These ruffians left me — yet believe me, Arcas,  
Such is the rooted love we bear mankind  
All ruffians as they were, I never heard  
A sound so dismal as their parting oars.*

Także jemu towarzystwo złoczyńców byłoby przyjemniejszym aniżeli żadne. Znako-  
mity sens! Gdyby tylko było pewnym, że Sofokles rzeczywiście coś podobnego powie-  
dział. Jednakże z niechęcią muszę przyznać, że nie znajduję niczego podobnego u niego;  
chyba że wolałbym się patrzeć oczyma starego scholiasty niż własnymi; scholiasta bo-  
wiem słowa poety tak opisuje: „Nie tylko nie miał około siebie przyjacielskiego sąsiada,  
ale nawet nieżyczliwego, który by razem z nim narzekał”. To objaśnienie zużytkowali  
pomienieni tłumacze; tak samo Brumoy, jak i nasz najnowszy niemiecki tłumacz rów-  
nież go się trzymali. Ów mówi: „*sans société même importune*”; ten zaś: „*jeder Gesellschaft,  
auch der beschwerlichsten, beraubt*”. Powody moje, dla których z nimi wszystkimi zgodzić  
się nie mogę, są następujące: naprzód jest widocznym, że oddzieliwszy „*kakogejtona*” od  
„*tin’anchoron*”<sup>226</sup> i zrobiwszy z tego słowa osobną część zdania, trzeba by partykułę „*oudé*”  
koniecznie przed „*kakogejtona*” powtórzyć. Ponieważ atoli tego nie ma, zatem jest oczy-  
wistym, że „*kakogejtona*” należy do „*tina*”, przecinek zaś po „*anchoron*” musi odpaść. Ten  
przecinek przekradł się z tłumaczenia, albowiem znajduję rzeczywiście, że niektóre cał-  
kiem greckie wydania (np. witenberskie z r. 1585 in 8, którego Fabricius wcale nie znał)  
wcale go nie mają i kładą go dopiero, jak należy, po „*kakogejtona*”. Po drugie, jest że to  
zły sąsiad, od którego możemy się spodziewać „wzajemnego jęku”, jak objaśnia scholia-  
sta? Na przemian z nami wdychać jest właściwością przyjaciela, ale nie nieprzyjaciela.  
Jednym słowem, wyraz „*kakogejtona*” źle rozumiano; sądzono, że on jest złożony z przy-  
miotnika „*kakos*”, tymczasem on złożony jest z rzeczownikiem „*to kakon*”, tłumaczono go  
przez „zły sąsiad”, a trzeba było tłumaczyć „sąsiad złego”. Tak samo jak „*kakomantis*” nie  
oznacza złego tj. fałszywego, nieprawdziwego proroka, tylko proroka złego [*des Bösen*];  
jak „*kakotechnos*” nie oznacza złego, niezgrabnego sztukmistrza, tylko mistrza w złem.  
Zaś przez sąsiada złego rozumie poeta człowieka bądź to zarówno z nami nieszczęśliwe-  
go, bądź to z przyjaźni w naszych niedolach udział biorącego, tak że całe słowa: „*oud echon  
tin’anchoron kakogejtona*” trzeba tłumaczyć przez *neque quemquam indigenarum mali so-  
cium habens*. Świeży angielski tłumacz Sofoklesa, Tomasz Franklin, musiał być oczywiście  
mego zdania, nie dopatrując się złego sąsiada w „*kakogejtona*”, tylko tłumacząc wyraz przez  
*fellow-mourner*:

*Expos'd to the inclement skies,  
Deserted and forlorn he lyes,  
No friend nor fellow-mourner there,  
To sooth his sorrow, and divide his care (...).*

F) *Saturnalia V, cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae  
vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum?  
et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel  
quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum  
secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripsit? qui inter Graecos poetas eminet*

<sup>226</sup>*kakogejtona (...)* tin’anchoron — chcąc słowa te, jak i inne dalsze zrozumieć, koniecznie trzeba zajrzeć do  
oryginału, gdyż wyrazy greckie w takiej (niestety) pisowni muszą być niezrozumiałe. [przypis redakcyjny]

*opere, quod a nuptiis Iovis et Iunonis incipiens univrsas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis biatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.*

G) Przypominam sobie, że można by przeciwko temu przytoczyć obraz, który objaśnia Eumolpus u Petroniusza. Obraz ten przedstawiał *Zburzenie Troi*, mianowicie zaś historię Laokoona zupełnie tak samo, jak ją opowiada Wergiliusz; ponieważ zaś w tej samej galerii w Neapolu, w której stał ten obraz, znajdowały się inne starożytne obrazy Zeuxisa, Protogenesa i Apellesa, przeto można by przypuszczać, że i to był starożytny obraz grecki. Jednakże niech mi wolno będzie nie uważać romansopisarza za historyka. Ta galeria, ten obraz i ten Eumolpus według wszelkiego prawdopodobieństwa istniały tylko w wyobraźni Petroniusza. Nic nie zdradza wyraźniej wymyślenia tego wszystkiego, jak widoczne ślady naśladownictwa prawie uczniowskiego opisu Wergiliuszowego. Oplaci się zestawić porównanie. Wergiliusz mówi (*Eneida* II. 199–224):

*Hic aliud majus miseris multoque tremendum  
Obiicitur magis, atque improvida pectora turbat  
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,  
Sollemnia taurum ingentem mactabat ad aras.  
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta  
(Horesco referens) immensis orbibus angues —  
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:  
Pectora quorum interfluctus arrecta jubaeque  
Sanguineae exuperant undas: pars caetera pontum  
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.  
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,  
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni  
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora  
Diffugimus visu exsanguis. Illi agmine certo  
Laocoonta petunt, et primum parva duorum  
Corpora natorum serpens amplexus uterque  
Implicat, et miseros morsu depascitur artus,  
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,  
Corripinut, spirisque ligant ingentibus: et jam  
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.  
Ille simul manibus tendit divellere nodos,  
Perfusus sanie vittas atroque veneno!  
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.  
Quales mugitus, fugit cum saucius aram  
Taurus et incertam excusit cervice securim.*

Eumolpus tak zaś pisze: (można by o nim powiedzieć, że mu się tak powiodło, jak wszystkim poetom improwizującym; w ich wierszach tyle uczestniczyła pamięć, co wyobraźnia):

*Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare  
Dorso repellit tumida consurgunt freta,  
Undaque resultat scissa tranquillo minor.  
Qualis silenti nocte remorum sonus  
Longe refertur, cum premunt classes mare  
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.  
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt  
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora  
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:  
Dat cauda sonitum; liberae ponto jubar*

*Coruscant luminibus, fulmineum jubar  
 Incendit aequor sibilisque nudaae tremunt;  
 Stupere mentes. Infulis stabant sacri  
 Phrygioque cultu gemina nati pignora  
 Laocoote, quos repente tergoribus ligant  
 Angues corusci: parvulas illi manus  
 Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,  
 Uterque fratri transtulit pias vices,  
 Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.  
 Accumulat ecce liberum funus Parens,  
 Infirmus auxiliator; invadunt virum  
 Jam morte pasti, membraque ad terram trabunt  
 Jacet sacerdos inter aras victima (...).*

Główne rysy w obu miejscach te same, różnice zaś wyrażone są tymi samymi słowami. Ale to są drobnostki, wpadające same w oczy. Są jeszcze inne ślady naśladowstwa subtelniejsze, ale nie mniej pewne. Gdy naśladowca sobie zaufa, wtedy rzadko naśladuje, nie chcąc upiększać, gdy mu zaś, według jego mniemania, upiększenie się udało, wtedy jest dość przebiegłym, aby zatrzeć ślady, mogące zdradzić jego drogę. Jednakże właśnie ta czcza żąda upiększania i ta ostrożność, by nie zdradzać się z oryginałem, zdradzają go. Albowiem jego upiększanie nie jest niczym innym, jak przesadą; nienaturalnym mędrkowaniem. Wergiliusz mówi: „*sanguineae jubae*”; Petroniusz: „*liberae luminibus coruscant*”. Wergiliusz: *ardentes oculos suffecti sanguine et igui*; Petroniusz: *fulmineum jubar incendit aequor*. Wergiliusz: *fit sonitus spumante salo*; Petroniusz: *sibilis nudaae tremunt*. W ten sposób naśladowca zawsze z rzeczy wielkich robi ogromne, z dziwnych niemożliwe. Chłopcy opasani przez węzów stanowią dla Wergiliusza rys poboczny, który dodaje kilkoma mniej znaczącymi słowami, a w których nic więcej nie rozpoznajemy prócz ich niemocy i biedy. Petroniusz te poboczne rysy maluje obszerniej i robi z chłopców pary bohaterskich dusz:

— *neuter auxilio sibi  
 Uterque fratri transtulit pias vices,  
 Morsque ipsa miscros mutuo perdit metu.*

Kto spodziewa się takiego zaparcia się siebie ze strony ludzi, co dopiero chłopców? o ile lepiej znał Grek naturę (Quintus Calaber, lib. XII, v. 459–461), każąc nawet matkom zapomnieć o dzieciach przy ukazaniu się węzów, tak dalece każda z nich myślała o własnym ocaleniu: „(...) tamże niewiasty jęki zawodziły, a gdy która z nich zbliżyła się do dzieci, ucichała zaraz, na nieszczęsny los narzekając (...)”. Naśladowca stara się przez to zwykle ukryć, że inne oświetlenie daje przedmiotom, ujemne strony oryginału wyrzuca, a świetlane [dodatnie] na bok usuwa. Wergiliusz zadaje sobie pracę, aby uwidocznić dobrze wielkość węży, ponieważ od tej wielkości zależy prawdopodobieństwo następnego zjawiska; szelest, który powodują jest tylko poboczną rzeczą, przeznaczony na to, aby przezeń lepiej zaznaczyć pojęcie wielkości. Petroniusz natomiast z tej pobocznej idei robi główną, opisuje szelest możliwie obszernie i zapomina o opisie wielkości węzów tak dalece, że prawie tylko z szelestu, jaki robią, musimy się tej wielkości domyślać. Trudno uwierzyć, aby popadł w tę niewłaściwość, gdyby był opisywał tylko z wyobraźni, a nie miał wzoru przed sobą, który chciał naśladować, ale nie chciał się z tym naśladownictwem zdradzić. W ten sposób możemy na pewno uważać za nieudane naśladownictwo każdy poetyczny obraz przeladowany w szczegółach, a wadliwy w głównych zarysach, chociażby posiadał nie wiem ile drobnych piękności i chociażbyśmy mogli przytoczyć oryginał albo też i nie mogli.

H) Donatus ad. v. 227, lib. II *Aeneid.*: *Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluum partem*. Mnie się zresztą wydaje, że w tym miejscu ze słów: „*mirandum non est*” albo musi odpaść „*non*”, albo też brak jest na końcu całego następnego zdania. Ponieważ bowiem węże były tak nadzwyczajnie duże, przeto

bez wątpienia dziwić się trzeba, że mogły się ukryć pod tarczą bogini, jeśli sama ta tarcza nie była bardzo dużą i nie należała do kolosalnej figury. Potwierdzenie tego musiało zawierać brakujące zdanie następane albo też „non” nie ma sensu.

I) Tak sądzi nawet de Piles w swych uwagach o Du Fresnoy'm, s. 210: *Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité, autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plus faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, qu'elle apparence y a-t-il qu'un flis de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les Artistes, qui sont les Auters de ce bel ouvrage ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux incoveniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la vérité même.*

J) Nie mogę się z tego powodu powołać na coś lepiej rzecz tę rozstrzygającego jak na poemat Sadoleta. Jest on godnym starożytnego poety, a ponieważ może bardzo dobrze zastąpić posąg miedziany, przeto, zdaje mi się, iż mogę go tu w całości przytoczyć.

*DE LAOCOONTIS STATUA  
IACOBI SADOLETI CARMEN.*

*Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruiuae  
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit  
Laocoonta dies; aulis regalibus olim  
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.  
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas  
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit  
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.  
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem  
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues  
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum  
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?  
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat  
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.  
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem  
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant  
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu,  
Vix oculi sufferre valent, crudele tueudo  
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum  
Laocoonta petit, totumque infraque supraque  
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.  
Connexum refugit corpus, torquentia sese  
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.  
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,  
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes  
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri  
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni  
Corpore vis frustra summis conatibus instat.  
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anbelum est.  
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat  
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.  
Absistunt surae, spirisque prementibus aretum  
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,  
Liventesque atro distendunt sanguine venas.*



*Nec minus in natos eadem vis effera saevit  
 Implexuque angit rapido, miserandaque membra  
 Dilacerat: jamq̄c alterius depasta cruentum  
 Pectus, suprema genitorem voce cientis,  
 Circumiectu orbis, validoque voluminae fulcit.  
 Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,  
 Dum parat adducta caudam divellere planta,  
 Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,  
 Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes  
 Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni  
 Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,  
 Artifices magni (quanquam et melioribus actis  
 Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat  
 Clarius ingenium venturae tradere famae)  
 Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas  
 Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.  
 Vos rigidum lapidem vivis animare figuris  
 Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus  
 Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,  
 Et pene audimus gemitus: vos extulit olim  
 Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores  
 Tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda  
 Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti  
 Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est  
 Ingenio, aut quovis extendere fata labore,  
 Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.*

(vide: Leodegarii a Quercu Farrago Poematum, t. II, p. 63). Także Gruter wcielił ten poemat, obok innych utworów Sadoleta, do swego znanego zbioru (*Delic. Poet. Italarum*, parte alt., p. 582). jednakże błędnie go zamieścił. Zamiast *bini* (v. 14) czyta *vivi*; zamiast *errant* (v. 15), *oram* itd.

K) Powiadam: może być; ale założyłbym się dziesięć przeciw jednemu, że tak nie jest. Juvenalis mówi o pierwszych czasach Rzeczypospolitej, gdy jeszcze nie znano przepychu i zbytku, a żołnierz zużywał złupione złoto i srebro jedynie na rząd na konia i na zbroję (por. *Sat. XI*, v. 100–107).

*„Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes  
 Urbibus eversis praedarum in parte reperta  
 Magnorum artificum frangebat pocula miles.  
 Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis  
 Romulae simulacra ferae mansuescere jussae  
 Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,  
 Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,  
 Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.*

Żołnierz łamał najkosztowniejsze puchary, arcydzieła wielkich mistrzów, aby kazać z nich zrobić wilczycę, małego Romulusa i Remusa, którymi przyozdabiał swój hełm. Wszystko jest zrozumiałe, tylko nie dwa ostatnie wiersze, w których poeta opisuje dalej taki wybijany obraz na hełmach starożytnych żołnierzy. Tyle widać wprawdzie, że ten obraz ma wyobrażać Marsa; co ma jednak znaczyć przydomek „*pendentis*”, jaki mu poeta daje? Rigaltius znalazł starą glossę, objaśniającą ten wyraz przez: *quasi ad ictum se inclinantis*. Lubinus sądzi, że obraz znajdował się na tarczy, a ponieważ tarcza wisi na ramieniu, przeto mógł poeta i obraz nazwać wiszącym. Ale to sprzeciwia się konstrukcji, albowiem podmiotem przynależnym do *ostenderet* nie jest *miles*, tylko *cassis*. Britannicus znów powiada, że wszystko, co się unosi wysoko w powietrzu, może się zwać wiszącym, także więc i ten obraz ponad hełmem albo na hełmie. Niektórzy chcą nawet *pendentis*

czytać jako przeciwstawienie do następnego *perituro*, ale to przeciwstawienie chyba oni sami ładnym znajdują. Co wobec tej niepewności powiada Addison? Wszyscy tłumacze, mówi, myślą się, a prawdziwe jest całkiem pewnie następujące zdanie: (por. *Podróże Addisona* w tłum. niemieckim s. 249) „Ponieważ żołnierze rzymscy byli bardzo zarozumiali na założyciela i na ducha wojowniczego Rzeczypospolitej, przeto zwykli byli nosić na swych hełmach przedstawioną historię Romulusa, mianowicie boskie jego urodzenie i karmienie przez wilczycę. Postać boga była przedstawiona, jak się zniża do kapłanki Ilii albo, jak inni chcą, Rhei Sylwii, a w tym zniżaniu się zdawała się postać boga unosić w powietrzu ponad dziewicą, co bardzo właściwie i poetycznie wyraża słowo *pendentis*. Oprócz starej płaskorzeźby u Belloriego, która mnie najprzód na to tłumaczenie naprowadziła, znalazłem potem jeszcze tę samą figurę na monecie bitej za czasów Antonina Piusa”. Skoro Spence (*Polymetis Dial.* VII, p. 77) to odkrycie Addisona tak bardzo szczęśliwym znajduje, że je jako wzór w swoim rodzaju i jako najsilniejszy argument przytacza, jak pożytecznie mogą dzieła starożytnych sztukmistrzów służyć do objaśniania klasycznych rzymskich poetów, nie mogę się wstrzymać, aby mu się nie przyjrzeć bliżej. Nasamprzód muszę zauważyć, że z trudem byłoby tylko płaskorzeźba i moneta przywiodły na pamięć Addisonowi ów ustęp z Juwenalisa, gdyby sobie równocześnie nie był przypomniał, iż znalazł u starego scholiasty, czytającego w przedostatnim wierszu zamiast „*fulgentis*” „*venientis*”, takie objaśnienie: „*Martis ad Iliam venientis ut concumberet*”. Otóż nie przyjmując wariantu scholiasty, tylko wariant samego Addisona zapytajmy, czy znajdziemy wtedy choćby najmniejszy ślad, iż poeta miał na myśli Reę Sylwii? Powiedzmy, czy by to nie było prawdziwym „umieszczeniem najprzód czegoś po nim następującego<sup>227</sup>” z jego strony, że mówi najprzód o wilczycy i chłopcach, a potem dopiero o przygodzie, której ci byt swój zawdzięczali? Rea jeszcze nie jest matką, a dzieci leżą już pod skałą. Powiedzmy, czy by scena sielankowa była stosownym emblematem na hełmie rzymskiego żołnierza? Żołnierz dumny był na boskie pochodzenie założyciela, to dostatecznie pokazywały wilczyca i chłopcy, czyż musiał jeszcze pokazywać Marsa zamierzającego spełnić czynność, w której byłby przecie zawsze strasznym Marsem? Jego zaskoczenie Rei może się znajdować na wielu starożytnych marmurach i monetach, ale czy dlatego stosownym ono jest na jakiejś części uzbrojenia? Jakże zaś są te marmury i monety, na których znalazł je Addison i widział Marsa w unoszącej się pozycji? Stara płaskorzeźba, na którą się powołuje, ma się znajdować u Belloriego. Jednakże na próżno przerzucamy tegoż *Admiranda*, będące zbiorem jego najpiękniejszych starych płaskorzeźb. Ja jej nie znalazłem, a i Spence nie znalazł jej pewnie ani tam, ani gdzie indziej, ponieważ ją zupełnie pomija milczeniem, zatem wszystko odnosi się jedynie do monety. Przypatrzmy jej się u Addisona. Spostrzegamy leżącą Reę, a ponieważ przestrzeń nie pozwalała stemplarzowi umieścić z nią razem na tej samej płaszczyźnie figury Marsa, przeto Mars stoi nieco wyżej. To jest wszystko; uniesioną nie jest postać Marsa wcale. Prawda, że na obrazie Spence’a, jaki z tej monety zrobił, jest to unoszenie się bardzo wyraźnie uwydatnione; postać wysunięta jest naprzód górną częścią ciała i wyraźnie widać, że to nie jest korpus stojący, tylko, jeśli nie ma być przedstawionym upadającym, musi unosić się. Spence mówi, że posiada tę monetę. Trudno, choć w drobnostce, kwestionować prawdomówność człowieka. Jednakże uprzedzenie powzięte może też oddziaływać na nasz wzrok, prócz tego mógł dla dobra swych czytelników Spence pozwolić artyście w naszych oczach tak dalece całą tę scenę uwydatnić, że tak samo, jak w Spence’u, nie pozostawia ona i w nas co do swego znaczenia żadnej wątpliwości. Tyle jest pewnym, że tak Spence jak Addison mają tę samą monetę na myśli, musi więc ona albo być u Addisona bardzo zmienioną, albo u Spence’a bardzo upiększoną. Ale mam jeszcze jedną uwagę do zrobienia przeciw temu rzekomemu unoszeniu się Marsa. Mianowicie tę, że ciało zawisłe w powietrzu [unoszące się] bez widocznej przyczyny, przeszkadzającej mu stać na ziemi, jest niedorzecznością i żadnego takiego przykładu nie znajdziemy w starożytnych dziełach sztuki. Także nowsze malarstwo nie pozwala sobie na podobną niedorzeczność, tylko, jeśli jakieś ciało ma zawisnąć w powietrzu, to muszą je albo podtrzymywać skrzydła, albo musi się wydawać spoczywać na czymś, choćby to tylko był obłok. Gdy Homer każe Tetydzie iść od brzegu morskiego pieszko na Olimp: „Nogi ją w Olimp uniosły” (*Iliada* XVIII, v. 148), to hr. Caylus za dobrze

<sup>227</sup>umieszczeniem najprzód czegoś po nim następującego — w oryginale: *Histeron proteron*. [przypis redakcyjny]

zna potrzeby sztuki, aby miał radzić malarzowi przedstawiać boginię kroczącą swobodnie przez powietrze. Ona musi przedsięwziąć drogę na obłoku (*Tableaux tirés de l'Iliade*, p. 91), tak jak ją drugi raz znów umieszcza na wozie (p. 131), chociaż poeta zupełnie przeciwnie opowiada. Jakby też mogło być inaczej? Chociaż poeta każe nam sobie również wyobrażać boginię w ludzkiej postaci, przecież usunął z tej postaci wszystko, co by jakąś grubą i ciężką materię wyobrażać mogło, a ciało jej do ludzkiego podobne w taką siłę wyposażył, że ta je wyjmuje spod prawideł naszego zwykłego poruszania się.

Czymże by zaś innym mogło malarstwo tak znakomicie odróżnić fizyczną postać bóstwa od fizycznej postaci ludzkiej, aby nie obrazić naszego oka dostrzegającego zupełnie inne prawa poruszania się, ciężkości, równowagi u jednej z nich, aniżeli u drugiej? Czymże innym, jak nie umówionymi znakami? W rzeczywistości też para skrzydeł, obłok niczym innym nie są, tylko tego rodzaju znakami. Ale o tym powiem więcej na innym miejscu. Na razie wystarczy mi zażądać od obrońców zdania Addisona, aby mi wskazali drugą podobną figurę na starożytnych pomnikach, wiszącą tak swobodnie i tylko w powietrzu. Miałaby ten Mars być jedyną w swoim rodzaju? Dlaczego? Czyżby może tradycja przekazała jako okoliczność nakazującą w tym wypadku podobne unoszenie się? u Owidiusza (*Fasti*, lib. 1) nie można najmniejszego śladu tego rodzaju odszukać. Przeciwnie, można wskazać, że taka okoliczność zachodzić nie mogła. Albowiem znachodzą się inne starożytne dzieła sztuki, przedstawiające tę samą scenę, na których jednak Mars nie unosi się widocznie, tylko idzie. Przypatrzmy się płaskorzeźbie u Montfaucona (*Suppl.*, t. I, p. 183), znajdującej się, jeśli się nie mylę, w Rzymie w pałacu Mellinich. Śpiąca Rea spoczywa pod drzewem, a Mars zbliża się do niej cichymi krokami, wyciągając znacznie w tył prawą rękę, czym zwykliśmy osobom poza nami się znajdującym kazać albo w tyle pozostać, albo też postępować po cichu. Jest to zupełnie ta sama pozycja, w jakiej ukazuje się Mars na monecie, tylko że tutaj trzyma lancę w ręce prawej, tam w lewej. Często znachodzimy sławne statuy i płaskorzeźby skopiowane na starych monetach, czemu by i tutaj nie miało to mieć miejsca, a stemplarz, nie dostrzegając może prawej ręki w tył zwróconej, wyposażył ją w lancę, bo tak mu się lepiej podobało. Wziąwszy teraz to wszystko razem, ileż prawdopodobieństwa pozostanie jeszcze dla Addisona? Z trudem więcej niż możliwe. Ale skąd wziąć lepsze objaśnienie, gdy to się na nic nie zda? Może być, że znalazłoby się lepsze między objaśnieniami porzuconymi przez Addisona. Ale, jeśli się żadne nie znajdzie, co dalej? Ustęp u poety jest zepsuty: niechże tak będzie. I pozostanie zepsutym, choćbyśmy i dwadzieścia nowych hipotez postawili. Podobną hipotezą mogłaby być następująca, że trzeba tłumaczyć „*pendentis*” przenośnią, według której znaczy: niepewny, niezdecydowany, chwiejny. *Mars pendens* znaczyłoby w takim razie tyle co: *Mars incertus*, albo *Mars communis*. *Dii communes sunt* — powiada Servius (ad v. 118, lib. *Acucid.*) — *Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt!* Cały zaś wiersz:

*Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,*

zawierałby ten sens, że stary żołnierz rzymski zwykł był obraz wspólnego boga trzymać pod oczy wkrótce mimo to<sup>228</sup> padającemu nieprzyjacielowi. Bardzo ładny rys, czyniący zwycięstwa starych Rzymian więcej zależne od ich osobistej waleczności, nie będące zaś rezultatem stronnicznej pomocy ich praojca. Mimo to powiadam: *non liquet*.

L) „Zanim — powiada Spence (*Polymetis Dialogue* XIII, p. 208) — nie zapoznałem się z tymi *Aurae*, nimfami powietrznymi, nie rozumiałem wcale historii Cefalusa i Procridy u Owidiusza. Nie mogłem w żaden sposób pojąć, jak mógł Cefalus wołaniem: *Aura venias*, choćby nie wiem jak tkliwym i tęsknym tonem wołał, wzbudzić w kimś podejrzenie swej względem Procris niewierności. Uważając zazwyczaj słowo *Aura* za powietrze w ogóle albo łagodny wiatr, tym mniej rozumiałem zazdrość Procridy, choćby ona najwięcej wybujała być miała. Znalazłszy jednak pewnego razu, że *Aura* tak samo może oznaczać piękną, młodą dziewczynę, jak powietrze, zupełnie inaczej teraz na tę sprawę się zapatrywałem i wydawało mi się, że ona dość mądry obrót bierze”. Przyklasnąwszy temu odkryciu Spence’a, którym on tak się chęłpi, w tekście, nie chcę w uwadze tego

<sup>228</sup>zwykł był obraz wspólnego boga trzymać pod oczy wkrótce mimo to padającemu nieprzyjacielowi — to jest, mimo że Mars i jego miał chronić, bronić. [przypis redakcyjny]

cofać. Nie mogę jednak nie zaznaczyć, że także i bez tego odkrycia miejsce u poety jest zupełnie naturalnym i zrozumiałym. Trzeba tylko wiedzieć, że Aura było bardzo zwykłe imię kobiece u starożytnych. Tak np. nazywa się u Nonnusa (*Dionys.*, lib. XLVIII) jedna nimfa z orszaku Diany, która za przechwalanie się męską swą pięknnością i wynoszenie się z nią ponad boginię, za karę za swą zuchwałość oddaną została śpiącą na pastwę Bachusa.

M) Juvenalis, *Satyr.* VIII, v. 52–55:

(...) At tu

*Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;*

*Nulla quippe alio vincis discrimine quam quod*

*Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.*

Gdyby Spence był i greckich pisarzy uwzględnił, byłaby mu może, albo też i nie, przyszła na myśl stara bajka Ezopa, rzucająca daleko ładniejsze a dla zrozumienia wiele więcej nieodzowne, światło na tworzenie tego rodzaju poglądów Hermesa, niżeli to miejsce u Juwenalisa. „Merkury — powiada Ezop — chciał się chętnie dowiedzieć, jak go też ludzie szanują. Ukrywając swą boskość, przyszedł do jednego rzeźbiarza. Ujrzał tu posąg Jowisza i zapytał sztukmistrza, ile by zań żądał? Jedną drachmę, brzmiała odpowiedź! Merkury uśmiechnął się, a za tę Junonę? pytał dalej. Mniej więcej też tyle. Wtem spostrzegł swój własny posązek i pomyślał sobie: jestem posłańcem bogów, ode mnie pochodzi wszelki zysk, mnie muszą ludzie koniecznie o wiele wyżej cenić. A ten tu bóg? (pokazał na swój posązek), jak drogi może ten być? Ten? odrzekł artysta, o, jeśli odkupisz mi owe dwa posągi, to możesz go sobie wziąć w dodatku”. Z tym odprawił Merkurego. Ale rzeźbiarz go nie znał i nie mógł mieć zamiaru zadrasnąć jego miłość własną, tylko musiało to wypływać z roboty samych posągów, dlatego ów ostatni tak nisko cenił, iż go na dodatek przeznaczał. Przy tym nie mogła odgrywać żadnej roli mniejsza godność boga przedstawionego w tym posągu, albowiem artysta ocenia swe dzieła według biegłości, pilności i pracy, jakiej wymagają, nie zaś według stanowiska i wartości istot, które przedstawiają. Posąg Merkurego musiał wymagać mniej biegłości, mniej pilności i roboty, skoro mniej miał kosztować niż statua Jowisza albo Junony. I tak też rzeczywiście było. Posągi Jowisza i Junony przedstawiały całe osoby tych bogów, posązek zaś Merkurego był to lichy, czworokątny słup, z samym tylko popiersiem boga. Nie dziw zatem, że mógł być dodatkiem. Merkury przeoczył tę okoliczność, mając przed oczyma jedynie swe rzekome przeważne zasługi, toteż upokorzenie jego było o tyle naturalnym, o ile było zasłużonym. Na próżno będziemy się oglądać u komentatorów, tłumaczy i naśladowców bajek Ezopa za jakimkolwiek śladem tej interpretacji, przecież mógłbym cały szereg przytoczyć, gdyby się opłacało, tych, co tę bajkę wprost zrozumieli, tj. wcale jej nie zrozumieli. Albo wcale nie odczuli niedorzeczności w tym, że wszystkie posągi należy uważać za dzieła jednako wykonane, albo też przesadzili tę niedorzeczność. Co zresztą w tej bajce byłoby podpadającym, to może cena, jaką artysta nakłada na posąg Jowisza. Za drachmę i garncarz nie zrobi lalki. Dlatego drachma musi tu wyobrażać w ogóle coś mało znacznego. (*Fab. Aesop.*, 90, Edit. Haupt., p. 70).

N) Lucretius, *De Rerum Natura*, lib. V, v. 736–747:

*It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante*

*Pinatus graditur Zephyrus; vestigia propter*

*Flora quibus mater praespargens ante vias*

*Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.*

*Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una*

*Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquillonun.*

*Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:*

*Inde aliae tempestates ventique sequuntur,*

*Altitonans Voltumnus et Auster fulmine pollens.*

*Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem*

*Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algas.*

Spence uznaje to miejsce za jedno z najładniejszych w całym poemacie Lukrecjusza. Co najmniej jest ono jednym z tych miejsc, które utrwalają sławę Lukrecjusza jako

poety. Ale zaprawdę ujmuje mu się tego zaszczytu, pozbawia go się zaszczytu zupełnie, skoro się mówi: Ten cały opis, zdaje się, zrobił poeta podług starożytnej procesji „Pór roku” przedstawionych jako bóstwa wraz z ich orszakiem. Czemu tak mówimy? „Dlatego — powiada Anglik — ponieważ u Rzymian kiedyś tego rodzaju procesje wraz z bóstwami były w ogóle podobnie w używaniu, jak urządzają się jeszcze teraz w pewnych krajach procesje ku czci świętych, ponieważ prócz tego wszystkie wyrażenia użyte przez poetę stosują się bardzo dobrze do procesji (*come in very aptly, if applied to a procession*). Znakomite powody! a ile by jeszcze można przeciwko ostatniemu zarzutowi przytoczyć! Już same przymiotniki dodane przez poetę uosobionym Abstraktom [oderwanym pojęciom]: *Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans*... wskazują na pochodzenie swe od poety, a nie od artysty, który by je zupełnie inaczej musiał przedstawić. Zdaje się zresztą, że Spence’a na ten pomysł procesji naprowadził Abraham Preigern, tak się o tym miejscu poety w tych uwagach wyrażający: „*Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora*” etc. Powinien był też Spence na tym poprzestać. Poeta „Pory roku” niejako w procesji przedstawia; to dobrze. Ale że on nauczył się z procesji tak je przedstawiać: to jest bardzo niesmaczne.

O) Tak zwany Bachus w medycejskim ogrodzie w Rzymie (u Montfaucona, *Suppl. aux Ant.* t. I, p. 254) ma małe z czoła występujące rożki; jednakże niektórzy znawcy chcą z niego dlatego zrobić Fauna. W rzeczywistości takie naturalne rogi są zeszkaradzeniem ludzkiej postaci i mogą przystawać tylko do istot mających pośredni kształt między ludźmi i zwierzętami. Także przystoi postawa, łakome spojrzenie poza siebie za winogronem więcej towarzyszywi boga winogrodu niż samemu bogu. Przypominam sobie w tym miejscu, co mówi Clemens Aleksandryjski o Aleksandrze Wielkim (*Protrept.*, p. 48, Edit. Pott.): „Chciał i Aleksander uchodzić za syna Amona i być przedstawianym przez rzeźbiarzy z rogami, przynaglając, aby zespecili rogiem piękno ludzkiej jego postaci”. Było wyraźnym życzeniem Aleksandra, aby go rzeźbiarz przedstawił z rogami; zadowolniał się chętnie, że piękność ludzka osromoconą w nim została przez rogi, byle go tylko uważano za syna boga.

P) Twierdząc powyżej, że starożytni sztukmistrze nie przedstawiali wcale Furii, nie zapomniałem bynajmniej, że Furie posiadały więcej niż jedną świątynię, w których z pewnością znajdowały się ich posągi. Mianowicie w świątyni w Cerynci znalazł Pauzaniusz taki posąg drewniany; nie były one ani wielkie, ani też zresztą szczególne; wydawało się, jakoby sztuka, nie mogąc się w nich korzystnie przedstawić, chciała to sobie powetować na posągach ich kapłanek, które stały w przedsionku świątyni, były kamienne i bardzo pięknej roboty (Pausanias, *Achaic.*, cap. XXV, p. 587; Edit. Kuhn). Nie zapomniałem także, że głowy Furii chciano upatrywać na jednej gemmie (Kamei Abraxas) opublikowanej przez Chiffletiusa, tudzież na jednej lampie u Licetiusa (*Dissertat. sur les Furies par Baumier*, Mémoires de l’Académie des Inscript., t. V, p. 48). Znałem nawet urnę etruskiej roboty u Goriusa (Tabl. 151, *Musei Etrusci*), na której widać Orestesa i Pyladesa prześladowanych przez dwie Furie z pochodniami. Ale mówiłem o dziełach sztuki i zdawało mi się, że przedmioty pomienione do nich nie mogą się zaliczać. Gdyby jednak ową urnę można za dzieło sztuki uważać, tamte atoli nie, to ona z jednej strony raczej mnie w mym zdaniu utwierdza, niż mnie zbija. Chociaż bowiem etruscy sztukmistrze w ogóle bynajmniej o piękność w swych dziełach się nie starali, przecie, zdaje się, że przedstawili Furie, nie tyle nadając im straszne rysy twarzy, ile raczej przyoblekając je w odpowiednie szaty i dodatki. One tak spokojnie Orestesowi i Pyladesowi swe pochodnie podtykają pod oczy, że wyglądają, jakoby tylko żartem przestraszyć ich chciały. Jak strasznymi zaś musiały się wydawać Orestesowi i Pyladesowi, możemy wnosić jedynie z ich strachu, bynajmniej z wyobrażenia Furii. Są to zatem Furie i nie są, spełniają powinność Furii, ale nie z wściekłością i zawziętością, jakie zwykliśmy łączyć z ich imionami, nie z czołem, które, jak Katul powiada, *expirantis praeporlat pectoris iras*. Świeżo jeszcze wydawało się Winkelmannowi, iż odnalazł w zbiorze p. Stosch’a na krwawniku Furię w biegu z podlatującą suknią i włosami i ze sztyletem w ręku („Bibliothek der schönen Wissenschaften”, V Band, s. 30), Hagedorn zalecał następnie artystom korzystać z tej wiadomości i przedstawiać tak Furie na obrazach (*Betrachtungen über die Malerei*, s. 22). Ale Winkelmann później znów to swoje odkrycie sam w wątpliwość podał, ponieważ nie znalazł, aby staro-

żytni uzbrajali Furie także w sztylety, zamiast w pochodnie (*Descript. des pierres gravées*, p. 84). Niewątpliwie zatem figur na monetach miast Lyrby i Massaury, które Spanheim za Furie podaje, za nic nie uznaje, tylko za Hekate triformis; albowiem inaczej znalazłaby się i tutaj Furia ze sztyletem w każdej ręce, a dziwnym jest, że ukazuje się ona właśnie tylko z rozpuszczonymi włosami, podczas gdy włosy innych figur otoczone są welonem. Ale przypuśćmy, iżby tak było, jak się najprzód wydawało Winkelmannowi, to by się i z tym rznętym kamieniem [gemmą] tak samo rzecz miała, jak z ową urną etruską, mianowicie z powodu zbyt drobnej roboty nie można by rozpoznać żadnych rysów twarzy.

Prócz tego należą też rznęte kamienie dla swego użytku jako pieczętki do mowy [w obrazach] obrazowej, a figury na nich mogą być często symbolami ich właścicieli, zastosowanymi do ich kaprysu, albo też dowolnymi dziełami artystów.

Q) [Ovidius,] *Fasti*, lib. III, v. 45–46:

*Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur  
Virgineas oculis opposuisse manus.*

W ten sposób powinien był Spence porównać ze swym zdaniem Owidiusza. Poeta ma na myśli różne czasy. Bądź to myśli o czasach przed Numą, bądź to o czasach po nim. W owych czasach czczono Westę w Italii, przedstawiając ją w jej własnej postaci, tak jak czczono ją w Troi, skąd Eneaszkult jej był przywiózł:

(...) *Manibus vittas, Vestamque potentem,  
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:*

powiada Wergiliusz o duszy Hektora, poradziwszy Eneaszkowi ucieczkę. Wyraźnie w tym miejscu odróżnia się wieczysty ogień od samej Westy albo też od jej posagu. Spence nie musiał dość uważnie dla swego celu przeczytać rzymskich poetów, ponieważ nie zauważył tego miejsca.

R) Georg. Codinus, *de Originib. Constant.*, Edit. Venet, p. 12: „Ziemie nazywają Westą i przedstawiają ją jako kobietę trzymającą kocioł [tympanon], ponieważ ziemia zamyka w sobie wiatry”. Swidas bądź to z tego samego źródła czerpiąc, bądź to ze starszego, to samo powiada *sub voce Hestia*: „Ziemia, pod nazwą Westy, bywa przedstawiana jako kobieta dzierżąca tympanon, ponieważ trzyma zamknięte w sobie wiatry”. Przyczyna ta jest nieco niesmaczną. Lepiej słyszałoby się, gdyby był powiedział, że dlatego dodano jej tympanon, ponieważ starożytni po części byli zdania, że tympanon zgadza się z jej postacią, „jej postać podobną była do tympanonu” (Plutarchus, *De Placitis philos.*, cap. 10 *id de facie in orbe Lunae*). Ale gdzie mógł się pomylić Codinus, czy w postaci, czy w nazwisku, czy w obu? Nie umiał może lepiej nazwać tego, co w jego oczach Westa niosła, i nazwał to tympanonem; albo też słyszał, że nazywają to tympanonem, i nie mógł sobie przy tym nic innego pomyśleć, jak instrument nazywany przez nas kotłem wojskowym. Ale tympana były też rodzaje kół:

*Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris  
Agricolae (...)*

(Virgilius, *Georgica*, lib. II, v. 444). Do takiego koła wydaje mi się też bardzo podobnym to, co widzimy przy Weście Fabretti’ego (*Ad Tabulam Iliadis*, p. 334), a co ten uczony uważa za ręczny młynek.

S) Choćbyśmy w obrazie Horacjusza o Konieczności, (może najbogatszym obrazie w atrybuty [dodatki, akcesoria] u wszystkich starożytnych poetów) gwoździe, kłamy, ciekący ołów uważali za środki przymocowywania albo za narzędzia kary:

Lib. I, Od. 35. *Tē semper anteit saeva Necessitas:  
Clavos trabales et cuneos manu  
Gestans abenea; nec severus  
Uncus abest liquidumque plumbum —*

to przecież należą one więcej do atrybutów poetycznych, aniżeli alegorycznych. Ale i jako takich za wiele jest ich nagromadzonych, a miejsce to jest jednym z najbardziej zimnych (tj. najmniej poetycznych) u Horacjusza. Sanadon mówi: „*J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poete ait eu besoin de ce correctif*”. Sanadon miał delikatne i trafne czucie, tylko powód, którym chciał go dowieść, nie jest trafnym. Nie dlatego, że użyte atrybuty są *attirail patibulaire*, albowiem zależało tylko od niego przyjąć inne objaśnienie i zamienić one „okrutne” sprząty na najtrwalsze spoiwa budownictwa, ale ponieważ wszelkie atrybuty właściwie dla oka, a nie dla ucha się dodaje, a wszelkie pojęcia, których nam wzrok ma dostarczyć, wymagają większego natężenia z naszej strony, mniej zaś jasno opisywać je potrzeba, jeśli mamy je poznać za pomocą słuchu. Zastanawianie się w dalszym ciągu nad pomienioną strofą Horacjusza przywodzi mi zresztą na pamięć kilka przeoczeń Spence'a, niedających najkorzystniejszego pojęcia o dokładności, z jaką badał wzmiankowane ustępy starożytnych poetów. Mówi o tym, jak Rzymianie przedstawiali Wierność albo Uczciwość (*Dial.*, X, p. 145): „Rzymianie — powiada — nazywali ją Fides, jeśli zaś mówili Sola Fides, to zdaje się rozumieli przez to wysoki stopień tej własności, co wyrażamy przez: uczciwość gruntowną [po angielsku *downright honesty*]. Przedstawia ją się ze szczerym wyrazem twarzy, tylko w cienkiej sukni, tak cienkiej, że może uchodzić za przejrzystą. Toteż Horacjusz nazywa ją w jednej odzie »cienkoubrana«, a w innej »przejrzysta«”.

Ten mały ustęp zawiera nie mniej, tylko trzy dość grube błędy. Najprzód jest błędem, że Sola jest osobnym przymiotnikiem, nadawanym przez Rzymian bogini Fides. W obu miejscach Liwiusza, które Spence na dowód przytacza (Lib. I § 21 i Lib. II § 3), nie oznacza ten wyraz niczego innego, jak to, co zazwyczaj znaczy, tj. wyłączenie wszystkich innych rzeczy. W jednym miejscu wydaje się krytykom nawet „soli” podejrzanym i sądzą, że spowodowała to omyłka pisarska z powodu tuż zaraz następującego „solenne”. W drugim miejscu jest mowa o niewinności, nieskazitelności, Innocentia, a nie o wierności. Po drugie: w jednej ze swych ód daje Horacjusz Wierności przydomek „cienkoubrana”, mianowicie w przytoczonej wyżej odzie 35 Księgi I:

*Te spes et albo rara fides collit  
Velata panno.*

Prawda, że „*rarus*” znaczy także cienki, ale tutaj oznacza tylko „*rzadki*”, co mało zachodzi i jest przydomkiem samej wierności, a nie jej ubrania. Spence miałby rację, gdyby poeta był powiedział: „*Fides raro velata panno*”. Po trzecie, w innym miejscu znów Horacjusz wierność lub uczciwość nazywa przejrzystą, aby przez to właśnie wyrazić, co zwykliśmy w naszych zwyczajnych zapewnieniach przyjaźni mówić: chciałbym, abyś pan widział moje serce. Tym miejscem ma być wiersz 18 Ody I Księgi:

*Arcanique Fides prodiga, perllucidior vitro.*

Jak można tak dać się uwieść jednemu słowu? Czy *Fides arcana prodiga* oznacza wierność? czy też raczej wiarołomność? o tej to wyraża się Horacjusz, a nie o wierności, że jest przezroczystą jak szkło, ponieważ powierzone sobie tajemnice pokazuje oczom każdego.

S) Apollon oddaje oczyszczone i zabalsamowane ciało Sarpedona bogom Śmierci i Snowi, aby je do jego ojczyzny zanieśli (*Iliada*, XVI, v. 681–2).

„Dwom posłańcom najszybszym, ażeby go nieśli, powierzył,  
Snu i Śmierci, bliźniętom, a ci go później pospiesznie (...)”.

Caylus zaleca ten pomysł malarzowi, ale dodaje: *il est fâcheux qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'ou donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes, la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas*

*présent ou même les fleurs — me paraissent déplacés, surtout pour une figure qui groupe avec la mort* (por. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume*, à Paris 1757, 8). Jest to żądać od Homera jakiejś drobnej ozdóbki, sprzeciwiającej się jak najbardziej jego wielkiej manierze. Najgłębiej pomyślane przydomki, jakie mógł dać Snowi, nie charakteryzowałyby go tak dalece, nie wywołałyby w nas tak żywego obrazu snu, co ten jeden rys, którym go robi bratem bliźnim śmierci. Niech artysta stara się wyrazić ten rys [szczegół], a nie będzie potrzebował żadnych dodatków [atrybutów]. Starożytni artyści rzeczywiście też przedstawiali boga śmierci i snu tak podobnymi do siebie jak dwoje bliźniąt! Na pace z drzewa cedrowego w świątyni Junony w Elidzie spoczywali obaj jako chłopcy w objęciach Nocy. Tylko jeden z nich był białym, drugi czarnym; ów spał, ten wydawał się czuwać; obaj mieli nogi jedne na drugich ułożone. Albowiem tak wołałbym słowa Pausaniasa raczej tłumaczyć: (*Eliac.*, cap. XVIII, p. 422; Edit. Kuhn) „*amphoterous diestrammenous tous podas*” niż z krzywymi nogami albo, jak Gedoin w swym języku oddał: *les pieds contrefaits*. Co by tu miały wyrażać krzywe nogi? Natomiast nogi jedne na drugich założone przedstawiają zwykłą postawę śpiących: Sen u Maffei'a (*Baccol.*, pl. 151) nie leży inaczej. Nowsi artyści zarzucili całkiem podobieństwo łączące Sen ze Śmiercią u starożytnych, a powszechnym stał się zwyczaj przedstawiać śmierć jako szkielet, najwyżej jako szkielet pokryty skórą. Przede wszystkim zatem powinien był Caylas w tym miejscu poradzić artyście, czy w przedstawieniu śmierci ma naśladować stary czy nowy zwyczaj. Przecie, zdaje się, że się oświadcza za nowym, uważając Śmierć za postać, do której nie przystawałaby inna postać kwiatami uwieczniona. Ale czy rozważył przy tym, jak niestosownym byłby taki nowoczesny pomysł w obrazie Homera? Czy nie razila go przy tym ta obrzydliwość? Co do mnie, nie mogę dać się przekonać, aby mały, metalowy obrazek w książęcej galerii we Florencji, przedstawiający leżący szkielet, spoczywający jednym ramieniem na urnie (Spence, *Polimetis*, tab. XLI), miał być istotnie antykiem. Przynajmniej Śmierci w ogóle nie może on przedstawiać, gdyż starożytni przedstawiali ją inaczej. Nawet starożytni poeci nigdy nie wyobrażali jej sobie w takim wstrętnym obrazie.

T) Richardson cytuje to dzieło skoro chce objaśnić regułę, że uwagi widza przy obrazie nie trzeba niczym, choćby i najznakomitszym, od głównej figury odrywać. „Protogenes — powiada — umieścił na swym sławnym obrazie *Jalysus* także kuropatwę i wymalował ją tak kunsztownie, że wydawała się żyjącą i cała Grecja ją podziwiała. Ponieważ jednak zanadto ku szkodzie głównego dzieła przyciągała ku sobie oczy wszystkich, przeto ją znów zupełnie wymazał” (*Traité de la Peinture*, t. I, p. 46). Richardson się pomylił. Ta kuropatwa nie znajdowała się na obrazie *Jalysus*, tylko na innym obrazie Protogenesa, zwanym „spoczywającym” albo „próżnującym satyrem” *Satyros anapauomenos*. Zaledwie zauważyłbym tę omyłkę, powstała ze źle zrozumianego miejsca Pliniusza, gdybym jej nie znalazł także u Meursiusa (*Rhodi.*, lib. I, cap. 14, p. 88): *In eadem tabula, in qua Jalysus, Satyrus erat, quem dicebant Apanapauomenon, tibias tenens*. To samo znachodzi się i u Winkelmanna (*Von der Nachahmung der Gr.* w. in d. Mal. u. Bildh., s. 56). Właściwym gwarantem tej historyjki z kuropatwą jest Strabo, a ten odróżnia wyraźnie *Jalysusa* i *Satyra* opierającego się o kolumnę, na której siedziała kuropatwa (Lib. XIV, p. 750. Edit. tyl.). Ustęp u Pliniusza XXXV. sut. 36. p. 699. Meursius, Richardson i Winkelmann dlatego źle zrozumieli, ponieważ nie uważali, że w nim jest mowa o dwóch różnych obrazach; mianowicie jeden z nich przedstawia, dlaczego Demetrius miasta nie zdobył, ponieważ nie chciał atakować miejsca, w którym stał ów obraz, drugi, który Protogenes podczas tego oblężenia malował. Jednym obrazem był *Jalysus*, drugim ów *Satyr*.

U) Tę niewidzialną potyczkę bogów naśladował Quintus Calaber w swej XII księdze (158–185) z wyraźnym celem poprawienia pierwowzoru. Zdaje się bowiem, że gramatyk uznał za niestosowne, aby bóg mógł być powalony na ziemię kamieniem. Każe zatem wprowadzić rzucić im przeciw sobie ogromne kawały skały, które odrywają z góry Ida, ale te skały kruszą się o nieśmiertelne członki bogów i rozpryskują się jak piasek około nich:

„(...) Oni rzucali naprzeciw siebie odłamy skał, które odrywali rękoma z podnóża Idy, te zaś podobnie jak piasek rozsypywały się lekko, krusząc się na małe kawałki o nieprzewyciężone członki bogów”.



Jest to sztuczność psująca rzecz główną. Podnosi ona nasze pojęcie o ciałach bogów i czyni śmieszną broń, której używają przeciw sobie. Jeżeli bogowie rzucają na siebie kamienie, tu muszą te kamienie także móc bogów ranić, albo też wydaje nam się, iż mamy przed sobą złośliwych chłopców, obrzucających się bryłami ziemi. W ten sposób stary Homer zawsze był mędrszym, a wszelka nagana, którą mu zimny krytyk daje, wszelkie współzawodnictwo, w jakim z nim mniejsze geniusze się wdają, nie służą do niczego więcej, tylko ukazują jego mądrość w najlepszym świetle. Jednakże nie chcę zaprzeczyć, że w naśladowaniu Quintusa znachodzą się także znakomite szczegóły, będące jego własnością. Ale to są szczegóły, stosowne nie tylko do skromnej wielkości Homera, ale mogące zaszczyt przynosić i gwałtownemu zapałowi nowszego poety. Bardzo znacznym zwrotem wydaje mi się być to także, że ludzie nie słyszą krzyku bogów, rozbrzmiewającego już to do nieba, już to głęboko w przepaściach i poruszającego góry, miasta i flotę. Krzyk ten był donioślejszym, aniżeli mogły go objąć słabe organa ludzkiego słuchu.

W) Nikt nie zaprzeczy temu twierdzeniu co do siły i szybkości, kto choć raz tylko pobieżnie przeczytał Homera. Ale może nie przypomni sobie od razu przykładów, z których się pokazuje, iż poeta nadał swym bogom także wielkość ludzi, przechodzącą znacznie wszelkie naturalne rozmiary. Odsyłam go zatem, oprócz pomienionego miejsca o Marsie na ziemię powalonym i siedem morgów zajmującym, do hełmu Minerwy („Hełm (...) złoty, a wystarczający by wojsko stu grodów obronić”, *Iliada*, E., v. 744), pod którym mogło się schować tylu wojowników, ilu sto miast może w pole wystawić; dalej do kroków Neptuna (*Iliada*, IV. v. 20); mianowicie jednak do tych wierszy z opisu tarczy, w których Mars i Minerwa prowadzą do boju wojska miast oblężonych: (*Iliada*, E. V, v. 516–519).

„(...) dowodzi im Ares i Pallas Athene,  
Obaj ze złota i również odziani szatami złotymi,  
Wielkie i piękne, z rynsztunkiem, jak przecież na bogów przystoi,  
Okazali oboje; zaś naród był mniejszej postaci”.

Nawet objaśniacze Homera, tak dawni, jak nowi, nie zawsze, zdaje się, mogli sobie za każdym razem tę dziwną postać bogów Homera przypomnieć, co można wnosić z łagodzących objaśnień, jakie wydają im się konieczne do wielkiego hełmu Minerwy (patrz: wydanie Homera Clarke–Ernesti w pomienionym miejscu). Ale traci się nieskończenie wiele z owej wzniosłości, wystawiając sobie bogów Homera zawsze tylko tak zwykłe wielkimi, jak przywykliśmy ich oglądać w towarzystwie ludzi na obrazach. Jeśli zaś nie wolno malarstwu przedstawiać ich w tych przewyższających rozmiarach, to rzeźba poniekąd uczynić to może; a jestem przekonany, że starożytni mistrze, przejęli od Homera, tak tworzenie bogów w ogóle, jako też i kolosalność, którą nadają często swym posągom (Herodot, lib. II, p. 130; Edit. Wessel). Rezerwuję sobie na innym miejscu poczynić różne uwagi o tej kolosalności w szczególności, jako też dlaczego ona w rzeźbie sprawia tak wielkie wrażenie, w malarstwie zaś żadnego nie wywołuje.

X) Wprawdzie Homer każe się bogom tędy owędy zasłaniać obłokiem, ale tylko wtedy, jeśli nie chcą być widzianymi przez drugich bogów. Np. *Iliada*, XIV, v. 282, gdzie Juno ze snem „mgłą się zakrywszy” udają się na Idę, wtedy przebiegłej bogini bardzo na tym zależało, aby jej Wenera nie odkryła, albowiem tylko pod pozorem, że zupełnie inną podróż podejmie, pożyczyla jej była Wenus swego paska. W tej samej księdze (w. 344) musi złotawy obłok okryć lubieżnego Jowisza wraz z żoną, aby dopomóc jej wstydlivym wzbranianiom się:

„Jakże to będzie, jeżeli kto z bogów przedwiecznie żyjących  
Zejdzie nas (...)”.

Ona się nie ma bać, aby ją ludzie dostrzegli, tylko aby nie bogowie, a jeśli Homer każe jej zaraz kilka wierszy potem mówić:

„Hero, nikogo się z bogów nie lękaj, ani też z ludzi  
Ujrzeć, tak gęstą ja chmurę wokoło ciebie obtoczę

Złotą (...)",

to przecież i tego nie wynika, żeby ją dopiero ten obłok był ukrył przed oczyma ludzi, tylko ma tyle znaczyć, że w tym obłoku tak samo ma być niewidzialną dla bogów, jaką jest w każdym razie dla ludzi. Podobnie, gdy Minerwa wkłada na siebie hełm Plutona (*Iliada* E., v. 845), mający tę samą właściwość, co zasłonięcie obłokiem, to nie robi tego w celu, aby jej Trojanie nie widzieli, którzy jej albo wcale nie widzą, albo widzą ją w postaci Stenelasa, tylko jedynie dlatego to robi, aby jej Mars nie poznał.

Y) Znajduję, że Servius inaczej usprawiedliwia Wergiliusza, albowiem i on zauważył różnicę między obydwoma tarczami: *Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur; nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem* (Ad. v. 625 lib. VIII *Aeneid.*). No i dlaczego tak? Dlatego, sądzi Servius, ponieważ na tarczy Eneasza przedstawione były nie tylko te nieliczne zdarzenia przytoczone przez poetę, ale

(...) *genus omne futurae  
Stirpis ab Ascanio, pugnatque in ordine bella.*

Jakby więc było możliwym poecie wymieniać cały długi szereg potomków po nazwisku oraz przytaczać według porządku wszystkie przez nich prowadzone wojny z tą samą szybkością, z jaką Wulkan musiał robić tarczę? Tak trzeba rozumieć te nieco ciemne słowa Serviosa: „*Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.* Skoro Wergiliusz tylko mało co mógł powiedzieć o „*non enarrabile texto Clypei*”, nie mógł o tym mówić podczas roboty samego Wulkana, ale musiał się z tym wstrzymać, aż wszystko było gotowe. Pragnąłbym bardzo ze względu na Wergiliusza, aby całe to rozumowanie Serviusa było bezpodstawnym; może usprawiedliwienie go [Wergiliusza] przyniosłoby mu więcej zaszczytu. Albowiem kto mu kazał całą historię rzymską umieszczać na tarczy? Homer w kilku obrazach dał na tarczy ogólne pojęcie o wszystkim, co się na świecie dzieje. Czy nie wydaje się, jakoby Wergiliusz nie mogąc przewyższyć Greka w pomysłach i w wykończeniu obrazów, chciał go przynajmniej prześcignąć w liczbie? Co by zaś było więcej dziecinny?

Z) Constantinus Manasses, *Compend. Chron.* y. 20; Edit. Venet. Pani Dacier była z tego portretu Manasses'a bardzo zadowolona oprócz zachodzącej w nim tautologii: *De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam repraesentandas (Ad Dictum Cretensem, lib. I, cap. 3, p. 5).* Ona przytacza według Mezeriaka (*Comment. sur les Epitres d'Ovide, t. II, p. 361*) także opisy piękności Heleny, znajdujące się u Daresa Phrygiusa i u Cedrenusa. W pierwszym z tych opisów zachodzi szczegół brzmiący nieco dziwnie. Dares bowiem opowiada o Helenie, że miała bliznę [liszaj, skazę] pomiędzy brwiami: „*notam inter duo supercilia habentem*”. Chyba to nie było czymś pięknym? Szkoda, że Francuzka nie wypowiedziała o tym swego zdania. Co do mnie, to uważam w tym miejscu słowo *nota* za podrobione i sądzę, że Dares miał na myśli grecki wyraz „*mezophrion*”, przez Rzymian *glabella* zwany. Mianowicie chciał powiedzieć, że brwi Heleny nie schodziły się razem, tylko przedzielała je mała przestrzeń. Gust starożytnych był na tym punkcie różny. Niektórym podobała się taka przerwa, innym nie (Junius, *de Pictura vet.*, lib. III, cap., 9 p. 245). Anakreon trzymał się pośredniej drogi; brwi jego ukochanej dziewczyny ani nie były znacznie przedzielone, ani też całkiem ze sobą zrosnięte, schodziły się delikatnie w jednym jedynym miejscu. Mówi on tak do artysty mającego ją malować (Od. 28):

„Brwi nie skracaj, ale także  
Niech nie łączą się ze sobą;  
Łuki czarnych rzęs niech będą  
Powiek wdzięcznych jej ozdobą”.

Brzmi to tak według Pauwa, choć sens i bez niego jest ten sam i Henryk Stephanus także dobrze go oddał:

*Supercilii nigrantes  
Discrimina nec arcus,  
Confundito nec illos:  
Sed junge sic ut anceps  
Divortium reliquas,  
Quale esse cernis ipsi.*

Ale, gdybym był sens Daresa utrafił, co by wtedy zamiast *notam* czytać należało? Może *moram*? albowiem to jest pewnym, że *moram* oznacza nie tylko chwilę czasu, zanim coś się stanie, ale także przeszkodę, przerwę pomiędzy jednym a drugim czasem:

*Ego inquieta montium jaceam mora,*

życzy sobie szalejący Herkules u Seneki (v. 1215); miejsce to objaśnia bardzo dobrze Gronovius: *optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte coujungi, aut rursus distrabi.*

Tak samo też u tego samego poety *lacertorum morae* znaczą tyle co *juncturae* (Schroederus ad v. 762 Thyest.)

AA) Pliniusz powiada o Apellesie (Libr. XXXV sect. 36, p. 698; Edit. Hard.): „*Fecit et Dianam sacrificantium choro mixtam quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis*”. Nie może być nic prawdziwszego od tej pochwały. Piękne Nimfy naokoło pięknej bogini, przodującej wśród nich majestatycznym czołem, są oczywiście przedmiotem stosowniejszym dla malarstwa niż dla poezji. Tylko to *sacrificantium* jest mi bardzo podejrzane. Co porabia bogini wśród ofiarujących dziewic? I czy to jest zatrudnienie, jakie daje Homer towarzyszkom Diany? Bynajmniej, one przebiegają z nią góry i lasy, polują, bawią się, tańczą (*Odyss.*, Z., v. 102–106). Prawdopodobnie zatem Pliniusz nie napisał *sacrificantium*, tylko *venantium* albo coś podobnego, może *sylvis vagantium*, która poprawka miałaby mniej więcej ilość zmienionych liter. Do Homera zbliżałoby się najbardziej *saltantium*, a także Wirgiliusz, naśladowując to miejsce, każe Dianie tańczyć wraz z Nimfami (*Aeneid.*, I, 497–8):

*Qualis in Eurotae ripis, aut per fuga Cynthi  
Exercet Diana choros (...).*

Spence wpada przy tym na dziwny pomysł (*Polymetis Dial.*, VIII, p. 102). „*This Diana — powiada — both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of were regarded as very solemn acts of devotion*”. W uwadze dodaje: „*The expression of »παίζειν«, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of 'choros exercere', in Virgil should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods*”. Spence chce bowiem rozumieć przez to owe uroczyste tańce, zaliczane przez starożytnych także do czynności należących do nabożeństw. Dlatego też — powiada — używa Pliniusz słowa *sacrificare*: „*It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word 'sacrificare' of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind*”. Zapomina, że u Wirgiliusza Diana także sama razem tańczy: *exercet Diana choros*. Miałaby ten taniec być tańcem do nabożeństwa potrzebnym, ku czyjej czci tańczyła go Diana? Czy ku swej własnej? Czy też ku czci jakiegoś innego bóstwa? Jedno i drugie jest niedorzecznym. Skoro zaś starożytni Rzymianie nie uważali za bardzo przyzwoitą rzecz taniec u poważnej osoby, czyż dlatego musieli poeci ich powagę narodową odnosić także do obyczajów bogów, przedstawianych przez starszych greckich poetów zupełnie inaczej? Gdy Horacjusz mówi o Wenerze (*Od. IV lib. I*): *Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:*

*Junctaeque Nymphis Gratiae decentes  
Alterno terram quatunt pede (...).*

Czy to także były tańce do nabożeństwa potrzebne? Ale za wiele słów tracę nad taką drobnostką.

BB) Przynajmniej wyraźnie to uczynić: *quae suis locis reddam*. Ale, choć zupełnie o tym nie zapomniał, to wspominał tylko bardzo pobieżnie i wcale nie w taki sposób, jakiego mieliśmy prawo po tym przyrzeczeniu się spodziewać. Gdy np. pisze (Lib. XXXV sect. 39): *Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit »enekausen«, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa*: wtedy jasnym jest, że potrzebuje tego „enekausen” dla udowodnienia zupełnie innej rzeczy. Jeśli zaś, jak sądzi Harduin, chciał przez to równocześnie zaznaczyć jedno z dzieł, których tytuł wyrażony jest przez czas przeszły (aoryst), byłoby się pewnie opłacało, dodać o tym kilka uwag. Dwa drugie dzieła tego rodzaju upatruje Harduin w następnym miejscu: *Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est* (Lib. XXXV sect. 10). Jest to opis dwóch różnych obrazów, które August kazał ustawić w nowo wybudowanym gmachu (Curia). Drugi z nich jest dziełem Philocharesa, pierwszy Nikiasza. Uwagi odnoszące się do tamtego są jasne i zrozumiałe, ten zaś przedstawia trudności [w zrozumieniu]. Przedstawiał Nemeę siedzącą na lwie z gałęzią palmową w ręku, obok niej starszy człowiek z laską *cujus supra caput tabula bigae dependet*. Co to ma znaczyć? Ponad którego głowę wisiał stół, na którym był namalowany dwukolny wózek? To jest jeszcze jedyny sens, jaki można nadać tym słowom. A zatem na głównym obrazie wisiał jeszcze drugi mniejszy obraz? A oba namalował Nikiasz? Tak chyba rozumiał to Harduin. Albowiem gdzie mielibyśmy zresztą dwa obrazy Nikiasza, skoro wyraźnie ów drugi (główny) przypisujemy Philocharesowi? *Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: »O NIKIASENEKAUSE« atque adeo tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae*. Zapytałbym chętnie Harduina: gdyby Nikiasz nie był użył aorystu, tylko rzeczywiście czasu przeszłego niedokonanego [imperfectum], gdyby zaś Pliniusz chciał tylko zaznaczyć, że mistrz zamiast „*graphein*” użył czasownika „*enkaiein*”, czy by nie musiał być w swym języku i wtedy jeszcze powiedzieć: *Nicias scripsit se inussisse*? Jednakże nie chcę przy tym się upierać, niechajby rzeczywiście było wolą Pliniusza zaznaczyć przez to wyrażenie jedno ze wzmiankowanych dzieł. Ale kto pozwoli w sobie wmówić podwójny obraz, mianowicie jeden na drugim wiszący? Co do mnie, to nigdy temu nie uwierzę. Zatem słowa: *cujus supra caput tabula bigae dependet* muszą być podrobione. *Tabula bigae* jako obraz, na którym jest wymalowany dwukolny wózek, nie brzmi bardzo na wyrażenie Pliniusza, choć zresztą Pliniusz używa liczby pojedynczej *bigae*. Jaki dwukolny wózek miałby to być? Czy używany do wyścigów w igrzyskach nemejskich, tak że w ten sposób należałby ów mniejszy obraz do głównego wobec tego, co przedstawiał? To zaś być nie może; albowiem przy igrzyskach nemejskich używano zwykle czterokolnych, a nie dwukolnych wózków (Schmidius in Prol. ad Nemeonias, p. 2). Jednego razu wpadłem na myśl, że Pliniusz zamiast *bigae* napisał może jaki grecki wyraz, którego nie zrozumieli kopiści; mianowicie „*ptychion*”. Wiemy bowiem z jednego miejsca Antigonusa Carystiusa u Zenobiusza (conf. Gronovius t. IX Antiquit Graec. Pref., p. 7), że starożytni mistrze nie wypisywali swych nazwisk zawsze na samych dziełach, tylko prawdopodobnie na osobnych tabliczkach, przywiązywanych do obrazów albo posągów. Taka tabliczka zaś nazywała się *ptychion*. Ten grecki wyraz znajdował się może w rękopisie objaśniany glossą *tabula, tabella*; a to *tabula* dostało się potem razem do tekstu. Z *ptychion* zrobiono *bigae* i w ten sposób czytano *tabula bigae*. Do następującego tekstu nic nie może lepiej się stosować, jak *ptychion*, albowiem właśnie ten następujący potem tekst jest to to, co na tej tabliczce stało. Cały ów ustęp zatem należałoby czytać: *cujus supra caput ptychion dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*. Jednakże przyznaję, że ta poprawka jest nieco śmiała. Ale czy potrzeba wszystko umieć poprawić, czemu można podrobienie

udowodnić? Ja się zadowolam tym, że dowiodłem podrobienie, a zgrabniejszej ręce pozostawiam poprawkę. Ale wróćmy znów do rzeczy; skoro Pliniusz tedy wspomina tylko o jednym obrazie Nikiasza, na którym napis miał być w aoryście położony, drugim zaś obrazem jest powyżej przytoczony obraz Lyzipa, któryż zatem jest trzecim obrazem? Tego nie wiem. Gdybym coś podobnego wyczytał u innego starożytnego pisarza, a nie u Pliniusza, nie byłbym bardzo w ambarasie. Jednakże mamy to wyczytać z Pliniusza, więc jeszcze raz powtarzam: ja tego u Pliniusza znaleźć nie potrafię.

CC) *Historia sztuki*, Część II, s. 328: „wystawił *Antygonę*, swą pierwszą tragedię, w trzecim roku 77 Olimpiady”. Czas zgadza się mniej więcej, ale zupełnym fałszem jest, aby tą pierwszą tragedią miała być *Antygona*. Samuel Petit, którego Winkelmann w uwadze przytacza, wcale też tego nie powiedział, tylko wyraźnie rok powstania *Antygony* na trzeci rok 84 Olimpiady naznaczył. W rok potem Sofokles udał się z Peryklosem na wyspę Samos, a rok tej ich wyprawy zupełnie pewnie da się oznaczyć. W moim *Życiu Sofoklesa* wykazuję z porównania z jednym miejscem u starszego Pliniusza, że pierwszą tragedią Sofoklesa prawdopodobnie był *Triptolemos*. Pliniusz mówi bowiem (Libr. XVIII, sect. 12, p. 107; Edit. Hard.) o rozmaitej dobroci zboża w różnych krajach i tak kończy: *Hae fuere sententiae Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graccia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:*

*Et fortunatam Italiani frumento canere candido”.*

Otóż wprawdzie tutaj nie jest wyraźnie mowa o pierwszej tragedii Sofoklesa, ale zgadza się ta epoka, którą Plutarch i scholiasta, jako też zbiory Arundela<sup>229</sup> jednogłośnie w 77 Olimpiadzie umieszczają, z czasem, w którym Pliniusz *Triptolemusa* powstanie przyjmuje, tak dokładnie, że można tego *Triptolemusa* uważać za pierwszą tragedię Sofoklesa. Oto zestawienie: Aleksander umarł w 114 Olimpiadzie, 145 lat obejmuje 36 Olimpiad i jeden rok, ta zaś suma odciągnięta od owej (tj. od 114 Olimpiady) daje 77. Na 77 Olimpiadę przypada zatem *Triptolemus* Sofoklesa, a ponieważ na tę samą Olimpiadę, mianowicie, jak udowodniam, na jej ostatni rok przypada także pierwsza tragedia Sofoklesa, przeto wypływa stąd bardzo naturalny wniosek, że obie tragedie są jedną i tą samą. Równocześnie w pomienionym miejscu wykazuję, że Petit mógł być sobie oszczędzić całą połowę rozdziału swych *Miscellaneorum* (XVIII lib. III, to samo, co i Winkelmann przytacza). Nie potrzeba w owym miejscu Plutarcha, które Petit chce poprawić, przemieniać archonta Aphesionem na Demotionem, albo anepsios. Potrzebował, tylko z 3 roku 77 Olimpiady zrobić rok 4, a znalazłby, że archonta tego roku nazywają starożytni pisarze tak samo często Aphesionem, co Phaidonem. Phaidonem nazywa go Diodorus Sycyliczyk, Dionizjusz z Halikarnassu i ów nieznanym pisarzem w swym spisie. Olimpiad. Aphesionem natomiast zowią go marmury Arundela, Apollodorus i Diogenes z Laerty, powołujący się na Apollodora. Plutarch zowie go w dwojaki sposób, w życiorysie Tezeusza Phaidonem, w życiorysie Cimona Aphesionem. Jest więc prawdopodobnym, jak przypuszcza Palmerius: *Aphesionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos: scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter* (*Exercit.*, p. 452).

Co do Sofoklesa, to przypominam jeszcze okolicznościowo, że Winkelmann już w swym pierwszym dziele *Von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke* (p. 8) popełnił jedną niedokładność. „Najpiękniejsi młodzieńcy tańczyli nieubrani w teatrze, a Sofokles, wielki Sofokles, był pierwszym, który w swej młodości dawał to widowisko swym współobywatelom”. Sofokles nigdy nago nie tańczył w teatrze, tylko tańczył o trofeje po zwycięstwie pod Salaminą, i tylko podług zdania jednych nago, według drugich zaś w ubraniu. (*Athen.* lib. I, p. m. 20). Albowiem Sofokles znajdował się między tymi chłopcami, których dla bezpieczeństwa wysłano na Salaminę, i na tej to wyspie podobało się wtedy Muzie tragedii zgromadzić wszystkich trzech swych ulubieńców [„in einer vorbildenden Gradation<sup>230</sup>”, jak się Lessing wyraża]. Odważny Ajschylos pomógł do zwycięstwa, rozwijający się So-

<sup>229</sup>Arundel, Tomasz br. — posiadał w Anglii na początku XVII wieku bogaty zbiór starożytnych greckich dzieł sztuki. [przypis redakcyjny]

<sup>230</sup>in einer vorbildenden Gradation — tj. stopniując niejako ich ówczesne zasługi. [przypis redakcyjny]

fokles tańczył o trofeje, a Eurypides urodził się na szczęśliwej wyspie w samym dniu zwycięstwa.

---

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z [Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur](#).

Ten utwór jest w domenie publicznej.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na [Licencji Wolnej Sztuki 1.3](#). Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w [Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur](#). Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/laokoon>

Tekst opracowany na podstawie: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, tłum. K. Bronikowski, nakł. i druk S. Lewentała, Warszawa 1902.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Reprodukacja cyfrowa wykonana z egzemplarza pochodzącego ze strony: <http://polona.pl>. Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Eine Publikation im Rahmen des Projektes Wolne Lektury. Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Sekuła, Paulina Choromańska.

ISBN 978-83-288-0503-3

*Wesprzyj Wolne Lektury!*

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

*Jak możesz pomóc?*

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: [szczegóły na stronie Fundacji](#).