

**G.E.LESSING**

LAOKOON

# Gotthold Ephraim Lessing

## Laokoon

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=23523066](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23523066)*

*Laokoon:*

### **Аннотация**

Sławne dzieło z zakresu estetyki zawierające rozważania na temat różnicy między sztukami plastycznymi a literaturą. Snując refleksje wokół rzeźby starożytnej zwanej grupą Laokoona, porównując sztukę przedstawienia w Iliadzie Homera i Eneidzie Wergiliusza, spierając się z innymi krytykami literatury i sztuki, Lessing rozwija cały wachlarz swej erudycji i delikatnego smaku. Wyrastający z serca oświecenia tekst ten stał się fundamentalny dla romantyzmu.

# Содержание

Przedmowa	4
I	8
II	15
III	23
IV	28
V	43
VI	53
VII	60
VIII	67
IX	74
Конец ознакомительного фрагмента.	77

# Gotthold Ephraim Lessing

## Laokoon

### 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 łudzą, lecz łudzące działanie obu podoba się ludziom.

Ktoś drugi znowu starał się wniknąć w istotę tego podobania się i odkrył, że pochodzi ono u obu z tego samego źródła. Piękno, którego pojęcie urabiamy sobie najpierw z materialnych przedmiotów, posiada prawidła 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 polega na trafnym ich zastosowywaniu w poszczególnych przypadkach; skoro zaś na jednego bystrego 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 prawidła malarstwa ustalonymi już przedtem prawidłami 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 przeocznali 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 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 następnych 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, żebym obok poezji nie miał uwzględniać i innych sztuk, których naśladowanie następuje po sobie w czasie<sup>1</sup>.

---

<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]

# I

Ogólną, główną cechę 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 Laokoonu, i to nie tylko w samych oczach, przy najgwałtowniejszym cierpieniu. Boleść 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 boleść, 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. Boleść fizyczną i wielkość duszy Laokoonu rozdzielił artysta i odważył niejako z równą siłą w całym układzie postaci. Laookon cierpi,

---

<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 Jakob* (1477–1547) – autor łacińskiego poematu o posągu Laokoonu. [przypis tłumacza]

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 twór 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 boleść w twarzy Laokoona nie objawia się takim szaleń, jaki byśmy powinni przypuszczać przy gwałtowności jego cierpienia, jest słuszną zupełnie. Także i to zaprzeczyć się nie da, że właśnie na tym szczególnie polega mądrość artysty, o czym półznawca mógłby sądzić, iż artysta pozostał w tyle poza naturą i nie osiągnął prawdziwej patetyczności w bólu. Tylko co do powodu, jaki p. Winkelmann tej mądrości podsuwa, i co do uogólnienia prawidła, które z tego powodu wyprowadza, ośmielam się być zupełnie odmiennego zdania. Przyznaję, że niepotrzebne spojrzenie z ukosa, rzucone przez niego na Wergiliusza, z początku wprowadziło mnie w zdumienie, następnie zaś – porównanie z Filoktetem. Z tego punktu widzenia wyjdę i spiszę swe myśli w takim właśnie porządku, w jakim się mi same rozwinęły.

„Laokoon cierpi jak Filoktet Sofoklesowy”. Jakże ten cierpi? Dziwna jest, że jego cierpienie pozostawiło w nas obu tak rozmaite wrażenia. Skargi, krzyk, dzikie przekleństwa, jakimi

---

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

jego ból napełniał obóz i przeszkadzał wszelkim ofiarom i świętym czynnościom, rozbrzmiewały nie mniej przeraźliwie po pustej wyspie, i one to spowodowały właśnie jego na nią wygnanie. Jakie tony niezadowolenia, jęku, rozpacz, którym poeta także, naśladowując je, kazał rozbrzmiewać w teatrze! Trzeci akt tej tragedii uznano za nierównie krótszy niż resztę. Stąd widać, mówią krytycy sztuki<sup>5</sup>, że starożytni mało dbali o równą długość aktów. Ja temu także wierzę, ale wolałem oprzeć się na innym przykładzie, aniżeli na tym. Bolesne wykrzyki, kwilenia, oderwane „ach! ach! biada mi! biada!”, całe wiersze pełne „oj! oj!”, z jakich składa się ten akt, a które trzeba było wygłaszać, zupełnie inaczej głos przeciągając i zniżając, niż to potrzebne jest w mowie ciągłej, bez wątpienia tak samo długim akt ten czyniły w przedstawieniu jak inne akty. Tymczasem wydaje on się czytelnikowi znacznie krótszym na papierze, niż wydawał się ongi słuchaczom.

Krzyk jest naturalnym wyrazem fizycznego bólu. Ranni bohaterowie Homera padają nierzadko z krzykiem na ziemię. Draśnięta Wenus krzyczy głośno<sup>6</sup>, nie po to, aby poeta chciał ją przez ten krzyk wystawić jako zniewieściałą boginię zmysłowości, lecz aby przezeń przyznać cierpiącej naturze jej prawo. Gdyż nawet twardy jak spiż Mars, poczuwszy lancę

---

<sup>5</sup> mówią krytycy sztuki, że starożytni mało dbali o równą długość aktów – Brumoy, *Théâtre des Grecs*, t. II, s. 89. [przypis redakcyjny]

<sup>6</sup> draśnięta Wenus krzyczy głośno – [por.] *Iliada*, V 843: „Ἥ δε μεγα ἰαχουσα”. [przypis redakcyjny]

Diomedesa, krzyczy tak przeraźliwie, jak gdyby naraz 10 000 srogich wojowników krzychało, tak, że aż oba wojska się przerażają<sup>7</sup>. O ile zresztą Homer wynosi swych bohaterów ponad ludzi, o tyle pozostają oni zawsze przecie wiernymi swej ludzkiej naturze, ilekroć chodzi o uczucie bólu lub obrazy i o uwidocznienie tego uczucia przez krzyk, przez łzy albo przez wyzwiska. Ze swych czynów są to istoty wyższego rodzaju, z uczuć – prawdziwi ludzie.

Wiem ja, że my, delikatniejsi Europejczycy, potomkowie mędrszego świata, umiemy lepiej panować nad swoimi ustami i oczami. Uprzejmość i przyzwoitość zabraniają łez i krzyku. Czynna waleczność pierwotnych, surowych ludzi zamieniła się u nas w waleczność cierpiącą. Lecz nawet nasi praojcowie większymi byli w tej niżeli w tamtej. Ale nasi praojcowie byli barbarzyńcami. Zgryźć w sobie wszelkie bóle, patrzeć niewzruszonym okiem na pocisk śmierci, wśród kasań żmii, śmiejąc się, umierać, nie opłakiwać ani swego grzechu, ani utraty najukochańszego przyjaciela: to są rysy dawnego bohaterstwa północy. Palnatoko<sup>8</sup> nakazał swym Jomsburczykom, aby się niczego nie bali, a słowa „bojaźń” nawet nie wymawiali. Inaczej Grek! On czuł i bał się, on objawiał swe bóle i swą troskę, on nie wstydził się żadnej z ludzkich słabości; żadna

---

<sup>7</sup> Mars (...) krzyczy tak przeraźliwie, jak gdyby naraz 10 000 srogich wojowników krzychało (...) – [por.] *Iliada*, V 859: „Tak wrzasnął Ares spiżowy, / Jakby wrzeszczało dziewięć lub dziesięć ludzi tysięcy”. [przypis tłumacza]

<sup>8</sup> Palnatoko – legendowy bohater duński; Bartholinus, *De causis contemptae a Danis, adhuc gentilibus, mortis*, cap. I. [przypis redakcyjny]

wszakże nie zdołała go wstrzymać ani na drodze honoru, ani przed spełnieniem obowiązku. Co wypływało u barbarzyńcy z dzikości i zahartowania, tego dokonywały u Greka zasady. U niego heroizm był jakby ukryte iskry w krzemieniu, które drzeźnią spokojnie, dopóki ich jakaś zewnętrzna siła nie zbudzi, nie odejmując kamieniowi ani przezroczyści, ani zimna. U barbarzyńcy był heroizm jasnym, gryzącym płomieniem, wciąż szalejącym, i wszelkie inne dobre przymioty w nim pożerał lub co najmniej zaciemniał. Jeżeli Homer wyprowadza do boju Trojańczyków z dzikim okrzykiem<sup>9</sup>, Greków natomiast w statecznym 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

---

<sup>9</sup> *Homer wyprowadza do boju Trojańczyków z dzikim okrzykiem (...)* – [por.] *Iliada*, III 2 i 8: „Wyszli z krzyki głośnymi Trojanie (...) / Złością zaś pałający Achaje w milczeniu ruszali”. [przypis tłumacza]

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

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

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 najnieznośniejszymi 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 Laokoon zachował! Z mało znacznych wzmianek, jakie czynią o nim niektórzy starzy

---

<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 *Laokoona*, 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]

gramatycy, nie możemy wnioskować, jak poeta opracował ten przedmiot. Tego jestem pewny, że nie przedstawił Laokoona 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 utrafionego podobieństwa, z rozważania jego indywidualnej zręczności; w sztuce nic mu miłszym, nic szlachetniejszym nie było nad ostateczny cel samej sztuki.

„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

---

<sup>16</sup> *starożytny epigramatyk* – Anticchus (*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]

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 niezgorszą 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 osądzali 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

---

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

<sup>18</sup> *Pyreikos* – lichy malarz grecki 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]

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 Ghezich 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 statwę, jednakże tylko trzykrotnemu zwycięzcy stawiano statwę 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 słuszość. Niezaprzeczenie, prawa nie mogą sobie przywłaszczać panowania nad umiejętnościami, gdyż

---

<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 statwę ikońską* – tj. podobną, od słowa *eikon*: obraz; Plinius lib. XXXIV sec. 9. [przypis tłumacza]

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 błogostawionym stanie, śniło się, że obcują z węzami. Wąż był godłem bóstwa (B). Rzadko się zdarzało, aby piękne posągi i malowidła Bakchosa, Apollona, Merkurego, Heraklesa obywały się bez węzów. Uczciwe kobiety we dnie wodziły wzrok po posągu, a sen, mącający 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 węzową wytwarzała postać. – Ale odchodzę od przedmiotu. Chciałem tylko stwierdzić,

że u starożytnych piękno stanowiło najwyższe prawo sztuk plastycznych. Ze stwierdzenia zaś tego wynika nieodbitnie 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 zniesławiały 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 łagodzili 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 fizjonomii, 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 uwidoczniał 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

---

<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 acerbitate arte exprimi non posse onfessus est”; lib. VIII cap. 11. [przypis redakcyjny]

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 rozedrzyjmy, choćby w myśli, Laokoonowi usta – i sądzmy. 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 wykrzywiają się i przesuwiają 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 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

---

<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. [przypisy tłumacza]

<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,

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 sfałszowane albo zepsute (D).

---

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]

### III

Jak już nadmieniałem, 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

---

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

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 zjawiska, bądź przyjemne, bądź straszne, otrzymują przez utrwalenie w

---

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

sztuce tak przeciwną naturze postać, że przy każdym ponownym ich oglądaniu wrażenie słabnie i nareszcie cały przedmiot albo napełnia 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 niepięknie.

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

---

<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]

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 rozstrzygnęło 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: „Pragnieszże ty ciągle krwi swoich dzieci? Czy ciągle znajduje się nowy Jazon, ustawicznie nowa Kreuza, aby napełniać 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

---

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

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 ląd wyrzuciła.

---

<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]

## 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 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 „*clamos 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 najprzywiązańszego 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 uzmysłować. Kto by go zatem jeszcze ganił? Kto nie musi raczej przyznać, że jeżeli artysta dobrze zrobił, iż nie kazał

---

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

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 czyimś 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

uzmysłowić 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 pominieli ten szkopał, albo objechali go z lekka. Ileż to rzeczy przedstawiałoby się w teorii jako niewzruszone, gdyby się nie 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 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>,

---

<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

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

---

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 polegli. Matka, dowiedziawszy się o tym, zagniewana na Meleagra, wydobyła 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]

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, użyczmy mu sił i zdrowia, i pomysłowości, a będzie to Robinson Crusoe, roszcący 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, schlebiającego 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 przestrach 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! Chatabrun otacza Filokteta towarzystwem, każe księżęcej córce zająć 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 z łukiem opuścił; za to każe się czulić. Oczywiście, łuk i strzały wydałyby się rycerskiej młodzieży francuskiej czymś wielce uciechym. 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 Achillesa 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 przypatrzmy 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

---

<sup>39</sup> jeden z nich [krytyków paryskich] zaproponował, aby sztukę jego [Chataubruna] nazwać: „*La difficulté vaincue*” – „*Mercure 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]

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 najostroźniejsza 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,

choćby mógł się spodziewać z takiej zmiany zupełnego ustania cierpień. 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 nieprzyjaciołom 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 cierpień. Zdaje mu się bowiem, że przez takie wyrażanie cierpienia objawia się tylko niecierpliwość, 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 skarżącego się i krzyczącego Filokteta, a przeocza zupełnie jego poza tym 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 wypadało wszystko czynić przystojnie i cierpieć. Nie wolno mu było wydać żadnego żalosnego głosu, ani dać dostrzec jakiegokolwiek drgnienie bolesne: ponieważ bowiem jego rany i jego śmierć miały widzów zachwycać, przeto musiała sztuka uczyć ukrywania wszelkiego czucia. 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 czucie, muszą objawiać swe cierpienia i pozwalać działać w sobie – samej naturze. Gdy zdradzają tresurę i przymus, czynią nas obojętnymi, a siłacze 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 wprowadzie 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

---

<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]

śmierci, musiał wpaść w napuszystość i przechwałki. A jak takie przechwałki nie mogą wzniecać bohaterstwa, tak samo i skargi Filoktetowe nie mogą uczynić nikogo zniewieściałym. On skarży się jak człowiek, ale postępuje jak bohater. Obydwie te rzeczy składają się na ludzkiego bohatera, niebędącego ani zniewieściałym, 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 obowiązek. 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 niezaprzeczonem, że nie odczuwamy dla niego tyle współczucia, ile krzyk jego zdaje się pożądać. Jak mają się zachowywać słuchacze wobec krzyżującego Filokteta? Mają udawać, że są wielce wzruszeni? To jest przeciwne naturze. Mają się okazywać tak obojętnymi a bezradnymi, jakimi rzeczywiście zwykliśmy być w tego rodzaju wypadkach? To wywołałoby najwstrętniejszy rozdzwitek w widzu. Ale, jak nadmienilem, 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 przecież 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 piękne oczy<sup>42</sup>. Ale nie chcę już myśleć o tej parodii.

Ten sam pomysł artystyczny, aby ze współczuciem, jakie krzyk wobec fizycznych cierpień wywoływać musi, połączyć

---

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

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, porównyując 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

---

<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]

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 udać nie miało, zawsze jeszcze mógłbym sobie wyobrazić skeuopoję<sup>46</sup> i deklamację starożytnych tak doskonałymi, o jakiej my dziś żadnego pojęcia nie mamy.

---

<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]

## 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 nastęrczały 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

---

<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 Virgillii 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. á l'Antiq. expl.*, t. I, p. 242: „Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon”. [przypis redakcyjny]

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 byliby 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, 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 Laokoona, 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 wprawdzie Laokoonowi, tak samo jak

---

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

<sup>50</sup> *Quintus Calaber* – żył w II wieku po Chr., napisał obszerną epopeję, mającą być

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, przestach 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 Laokoona. 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 przyjęta, 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 Marlianiego i Moufancona. Wergiliusz jest pierwszym i jedynym (G), który każe węzom zabić i ojca i dzieci; rzeźbiarze czynią to

---

dalszym ciągiem *Iliady*. [przypis tłumacza]

<sup>51</sup> *Lykofron* – tragik 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 παιδοβορωτος πορχεως νησους διπλας*. [przypis redakcyjny]

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 obydwoma 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 Laokoona pędy wymierzili swoje,

---

<sup>53</sup> *Pomysł[u], aby ojca wraz z obydwoma 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 poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir eutortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père”. [przypis redakcyjny]*

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>!

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 uwiesi 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 ujść uwagi rzeźbiarzy, których rozumne oko dostrzega wszystko szybko i jasno, co tylko może być dla

---

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

<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]

nich korzystnym! W esowych skrętach, splotach, którymi poeta węzom opasywać każe Laokoona, omija on bardzo starannie ramiona, aby całą swobodę pozostawić rękom: *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 squaniae circum  
Terga dati, superant capite et cervicibus altis* <sup>58</sup>”.

Ten obraz zaspakaja naszą wyobraźnię znakomicie; części najszlachetniejsze ściśnięte są aż do uduszenia, a jad właśnie dochodzi do twarzy. Nie był to przecież obraz dla

---

<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]

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 nabrzmiętym, pod wpływem nie bólu wewnętrznego, lecz tylko zewnętrznego ciężaru. Właśnie tak wielokrotnie obwinięta 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,

---

<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]

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. 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 odpowiadają 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 obniżać 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: nasza 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

---

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

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 obywatnia się bez tradycji. Piękno jest tym najszczytniejszym celem, potrzeba zaś wynalazła suknie: a co wspólnego ma sztuka z potrzebą? Przyznaję, 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 brakuje?

## 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 pochodzić 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

---

<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]

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

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 przyjąć 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

---

<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** (J). [przypis redakcyjny]

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 zajmującą, aby naszej uwagi, której w całości

---

<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 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]

wymaga ta ostatnia straszliwa noc, nie rozproszyc 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 węzłów. 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 Ilia morsu*<sup>65</sup>.

.....*At serpens lapsu crebro redeunte  
subintrat*

*Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.*

---

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

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>”*

Te 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 Laokoon, 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,

---

<sup>66</sup> wiersze Sadoleta – por. *O studiach J. Klaczki nad Odrodzeniu* 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]

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.

## 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 Laokoona, 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 wzięł 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 wzajem 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 nadzwyczaj 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

---

<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]

dział objaśniał poetów rzymskich, z tych zaś znowu czerpał objaśnienia do niezrozumiałych jeszcze starożytnych dzieł sztuki. Mimo to twierdę, 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 Addisona. Mnie się wydaje nawet, iż naturalniejszym jest jedno miejsce u Owidiusza<sup>72</sup>, w którym zmęczony Cephalus woła do chłodzących wiatrów:

---

<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]

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

„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 Tibulus maluje Apollona, jak mu się we śnie objawił: najpiękniejszy młodzian, skroń skromnym wawrzynem obwita, syryjskie wonie pachną ze

---

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

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

---

<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]

robienia z tego rodzaju oderwanych pojęć istot rzeczywiście<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 swej żądzy 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>.

---

<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]

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



## 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

---

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

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,

---

<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, *Thes. Brandenb.*, vol. III p. 242. [przypis redakcyjny]

było więc naturalnym, że artyści wybierali tę z jego postaci, która najwięcej przeznaczeniu ich sztuki odpowiadała. Minerwa 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 Wenere, że trzeba by ją brać 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

---

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

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

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

---

<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. 811: „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]

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 odrazy 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, chwytając 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 uzmysłwić. 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  
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*

---

<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]

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

*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 replerit  
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 lazurowa: 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.

---

<sup>90</sup> *To czyni Flaccus (...). To samo czyni Statius* – obaj poeci przedstawili w pomienionych przytoczeniach Wenere, 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]

## 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 przeładowywał 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 wątplenia przedstawiano go we wszystkich świątyniach, albowiem rogi był to symbol oznaczający także jego istotę. Tylko niczym niekrępowany artysta, nietworzący swego Bakchosa dla żadnej

---

<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 icibus hastam,/ Respiciens, 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]

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 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, pobłażając 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).

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.