

KAMILLA NAJDEK
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0173-0959](https://orcid.org/0000-0002-0173-0959)
UNIwersytet Warszawski

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Obydwa przełożone tutaj eseje Johanna Joachima Winckelmanna, zawierające wiele myśli i obserwacji, które zostały potem dopracowane i rozwinięte (ale także częściowo przekształcone) m.in. w *Dziejach sztuki starożytnej*, pochodzą z 1759 r. i zostały opublikowane w „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste” w Lipsku staraniem Christiana Felixa Weißego. Choć wiele koncepcji, np. dotyczących wdzięku, Winckelmann czerpie z wcześniejszej tradycji, to jednak te dwa eseje zawierają niemało idei nowych i oryginalnych – np. często pomijane rozróżnienie na niewolnicze kopiowanie i twórcze naśladowanie starożytnych czy uwagi odnoszące się do sposobu oglądania oraz oceny dzieł sztuki, podporządkowane, co prawda, tradycji retorycznej (stąd liczne porównania dzieł malarskich czy rzeźby do dzieł literatury), ale wydobytą logikę widzenia obrazu artystycznego o wcale niemałym wymiarze autonomicznym. W kontekście analizy estetyczno-moralnego znaczenia „wdzięku” warto zwrócić uwagę na fakt, że „wdzięk”, jakkolwiek zakorzeniony w naturalnym, wrodzonym uzdolnieniu, podlega jednak pewnym regułom, i do pewnego stopnia można się go nauczyć, opanować, co jest wyraźnym odejściem zarówno od teologicznych jeszcze podtekstów „wdzięku” w manierystycznych teoriach, jak i idei *non so che*. Należy także zaznaczyć, że Winckelmannowski „wdzięk” jest zjawiskiem odsłaniającym estetyczno-etyczną harmonię rozumnej natury człowieka. O tych problemach, a także o związkach Winckelmanna z tradycją retoryczno-estetyczną, gdy mowa o koncepcji „wdzięku”, zob. artykuł: Thomas Franke, *Grazie (Gratie)*, [w:] *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, red. Martin Disselkamp, Fausto Testa, Stuttgart 2017, s. 184–192 (tam dalsza, najnowsza i dawniejsza, literatura przedmiotu). Problem „wdzięku” wiąże się także z estetyczną i artystyczną „pedagogiką” Winckelmanna i jego marzeniem o kształtowaniu smaku estetycznego Niemców, o czym mowa w eseju o oglądaniu dzieł sztuki. Tłumaczenie na podstawie: *Johann J. Winckelmanns Werke. In Einem Band*, wyd. H. Holtzhauer, Berlin–Weimar 1982, s. 37–54.

UWAGA O SPOSOBACH OGLĄDANIA DZIEŁ SZTUKI

Chcąc oceniać dzieła sztuki, przyjrzyj się najpierw jakości wynikającej z pieczołowitego wykonania, zwróć też uwagę na to, co stworzył rozum, gdyż staranność może nie iść w parze z talentem, ale koncept dostrzeżemy i tam, gdzie ona chybi. Starannie wykonane dzieło malarza czy rzeźbiarza można porównać z pieczołowicie wypracowaną książką. Podobnie bowiem jak nie jest najwyższą sztuką pisać uczenie, tak bardzo wykwintnie i gładko namalowany obraz nie świadczy jeszcze o wielkim artyzmie. Tym, czym w książkach, do których nikt nie sięga, jest mnożenie detali, tym w obrazie jest zaznaczanie wszelkich drobiazgów. Rozważania te sprawiają, że nie zadziwią cię liście laurowe w rzeźbie *Apollo i Dafne* [Giovanniego Lorenza]

Berniniego ani sięc na znajdującym się w Niemczech posągu Adama Starszego z Paryża. Nie da się również wyłącznie na podstawie cech precyzyjnego dopracowania rozpoznać i rozróżnić dawnej sztuki od nowej.

Zwracaj uwagę na to, czy twórca dzieła, które oglądasz, myślał samodzielnie, czy tylko naśladował, czy znał najszlachetniejszy cel sztuki, jakim jest piękno, czy też wzorował się na znanych mu formach i czy pracował jak mężczyzna, czy bawił się jak dziecko.

Książki i dzieła sztuki mogą powstać bez głębszego namysłu (wnioskuję z tego, jak rzeczywiście jest); malarz może w mechaniczny sposób przestawić całkiem ładną Madonnę, a profesor nawet napisać jakąś „Metafizykę”, która spodoba się tysiącom ludzi. Jednak zdolność artysty do myślenia przejawia się tylko w powtarzających się wyobrażeniach i własnych wynalazkach. Tak bowiem jak jeden rys może zmienić kształt twarzy, tak i jedna jedyna myśl, wyrażająca się w ułożeniu części ciała, może nadać obiektowi inny kształt i objawić godność artysty. Platon w *Szkole ateńskiej* Rafaela porusza tylko palcem i mówi dużo, natomiast postaci [Federica] Zuccariego mówią mało, mimo skrzyżowanych ciał. I tak jak trudniej jest pokazać wiele za pomocą niewielu środków niż odwrotnie, a prawdziwy rozum preferuje w działaniu mniej niż więcej, tak cała sztuka mistrza przejawia się w jednej jedynej postaci. Dla większości artystów wymóg przedstawienia jakiegoś wydarzenia za pomocą jednej lub kilku postaci, w dodatku w wielkim formacie, byłby równie trudny jak dla pisarza próba zawarcia własnego materiału w krótkim szkicu; obaj odśloniliby wówczas nieudolność, którą ukrywają w wielości. Dlatego właśnie prawie wszyscy początkujący artyści pozostawieni samym sobie wolą szkicować grupy figur niż dopracować jedną pojedynczą. Skoro niewiele decyduje w mniejszym lub większym stopniu o różnicach między artystami i owo niedostrzegane „niewiele” stanowi inspirację dla myślących wrażliwych istot, wielość zaś i uchwytność porusza słabe zmysły i tępy umysł, to artysta, który zadowala ludzi mądrych, pokaże swą wielkość w tym, co poszczególne, w tym zaś, co znane i powtarzane – ukaże różnorodność i myśli. Mówię tu w duchu starożytności. Tego uczą dzieła starożytnych, a pisałibyśmy i tworzyli podobnie do nich, gdybyśmy oglądali i badali ich pisma i obrazy.

Duma na twarzy Apolla wyraża się głównie w brodzie i dolnej wardze, gniew w nozdrzach nosa, a pogarda w otwarciu ust. Pozostałe części tej boskiej głowy zamieszkują Gracje, a piękno nie miesza się z uczuciem, czyste jak słońce, którego jest obrazem. W *Laokoonie* obok bólu zobaczysz niechęć (jakby wobec niegodnego cierpienia) w zmarszczeniu nosa i ojcowskie współczucie kładące się na zmętniałych oczach. Takie piękno wyrażone jednym jedynym gestem jest niczym obraz w jednym słowie Homera; odnajdzie je tylko ten, kto je zna. Wydaje się pewne, że starożytni artyści, a także ich formy wyrazu, zmierzali do tego, by oddać wiele przez niewiele. Dlatego rozumność starożytnych leży u podstaw ich dzieł; sztuka późniejszego świata przypomina najczęściej towary zubożałych kramarzy wystawione na sprzedaż. Homerowy obraz ukazujący bogów wstających, kiedy pojawia się wśród nich Apollo, jest wznioślejszy od tego, który stworzył Kallimach w pieśni pełnej uczoności. Jeśli warto kierować się jakimś przekonaniem, to tym, które wypowiedziałem; z nim podchodź do dzieł starożytnych, żywiąc nadzieję, że dużo w nich znajdziesz i dużo będziesz szukał. Musisz jednak oglądać je z wielkim spokojem, inaczej wielkość zawarta w czymś niewielkim i spokojna prostota nie wpłyną na ciebie, tak jak pobieżna lektura pozbawionego ozdobników stylu wielkiego Ksenofonta.

Własnemu myśleniu przeciwstawiam kopiowanie – a nie naśladowanie. Rozumiem je jako niewolnicze chodzenie po śladach, podczas gdy rozumnie naśladowana rzecz może zyskać inną naturę, stać się czymś własnym. Domenichino, malarz wrażliwości, wybrał sobie za wzorce głowy Aleksandra z Florencji i Niobe z Rzymu. Dają się one rozpoznać w jego postaciach (Aleksander w postaci Jana w kościele Sant’Andrea della Valle w Rzymie, a Niobe na obrazie w skarbcu kościoła San Gennaro w Neapolu), chociaż nie są dokładnie takie same. Sporo motywów z obrazów [Nicolasa] Poussina wywodzi się z grawerunku kamieni i z monet; Salomon w jego *Sądzie* to Jupiter z monet macedońskich, ale potraktował je jak rośliny, które po przesadzeniu prezentują się inaczej niż w pierwotnym podłożu.

Bezmyślne kopiowanie to: wziąć postać Madonny [Carla] Maratty, świętego Józefa [Federica] Barociego i jeszcze inne skądinąd, a potem zebrać je w całość, jak zrobiono na wielu ołtarzach, również w Rzymie. Tak malował zmarły niedawno słynny [Agostino] Masucci w Rzymie. Kopiowaniem nazywam również pracę wykonywaną według pewnej formuły, bez świadomości, że nie myślimy. Ten typ kopisty reprezentuje człowiek, który namalował według wskazówek zaślubiny Psyche dla pewnego księcia. Prawdopodobnie nie widział on żadnych innych obrazów niż ten Rafaela w Villa Farnesina; jego Psyche mogłaby być królową Saby. Tego rodzaju jest większość z ostatnich wielkich posągów świętych w Bazylice św. Piotra w Rzymie – wielkie bryły marmuru, każda po 500 skudów przed obróbką. Kto zobaczył jeden, widział wszystkie.

Następnie należy przyjrzeć się dziełom sztuki ze względu na piękno. Najwyższym wzorem sztuki jest dla ludzi myślących człowiek albo tylko jego zewnętrzna warstwa; stanowi ona dla artysty materię równie trudną do zgłębienia jak wnętrze człowieka dla mędrca. Najtrudniejsze zaś jest, choć się tak nie wydaje, piękno, ponieważ właściwie nie podlega ono liczbom i miarom. Dlatego właśnie zrozumienie proporcji całości, nauka o kościach i mięśniach, nie jest tak trudna ani ogólna i powszechna jak znajomość piękna. Nawet gdyby dało się określić piękno za pomocą ogólnego pojęcia, czego chcielibyśmy i czego poszukujemy, nie pomogłoby to komuś pozbawionemu przez niebo wrażliwości. Piękno tkwi w wielości zawartej w prostocie – oto kamień filozoficzny, którego poszukują artyści, i który znajduje niewielu; tylko ten rozumie myśl zawartą w kilku słowach, kto sam stworzył pojęcia. Linia opisująca piękno przebiega eliptycznie i zawiera tak prostotę, jak nieustanną zmienność; nie opisze jej żaden cyrkiel i w każdym punkcie zmienia kierunek. Łatwo to powiedzieć, ale trudno się tego nauczyć. Algebra nie potrafi określić jaka linia, mniej lub bardziej eliptyczna, formuje rozmaite części w piękno, ale starożytni ją poznali i znajdziemy ją w ludziach i ich naczyniach. Podobnie jak człowiek nie ma w sobie nic okrągłego, tak profile na starych naczyniach nie tworzą półkola.

Gdybym miał podać zmysłowe pojęcia dla piękna, co jest rzeczą bardzo trudną, to nie dysponując doskonałymi starożytnymi dziełami ani ich odlewami, nie wahałbym się utworzyć ich na podstawie części ciała najpiękniejszych ludzi żyjących w miejscu, w którym pisałem. Jako że nie da się tego zrobić obecnie po niemiecku, musiałbym, nauczając o pięknie, zadowolić się sugestiami poprzez negację, a z braku czasu ograniczyłbym się do twarzy.

Forma prawdziwego piękna składa się z nieprzerwanych części. Na tej zasadzie powstały starożytne profile młodzieńczych głów; nie ma w nich niczego ani pod linijkę, ani wymyślnego, ale trudno znaleźć takie profile w naturze, a jeszcze trudniej pod bardziej zimnym niż szczęśliwym niebem. Składa się na nie łagodnie opadająca lina od czoła do nosa. Linia ta tak bardzo związana jest z pięknem, że twarz oglądana od przodu, która wydaje nam się piękna, straci tym więcej, im bardziej z profilu odbiega od tej łagodnej linii. Bernini, ów deprawator sztuki, w okresie największego rozkwitu swej sztuki nie uznawał jej, ponieważ nie znalazł jej w zwyczajnej naturze, która była jego jedynym wzorcem, a za nim podążyła jego szkoła. Z tej zasady wynika ponadto, że ani broda, ani policzki przerywane dołeczkami nie odpowiadają formie prawdziwego piękna. I tak Wenus Medycejska, która ma właśnie taką brodę, nie jest doskonale piękna, a sądzę, że jej postać wzięta została od jakiejś konkretnej pięknej osoby, podobnie jak dwie inne Wenus w ogrodzie za pałacem Farnese mają charakter wyraźnie portretowy.

Forma prawdziwego piękna nie stępia wzniesionych części i nie odcina wypukłych, kość jarzmowa jest pięknie wyniesiona, a broda całkowicie okrągła. Stąd najlepsi starożytni twórcy mocno wycinali część twarzy, na której leżą brwi, podczas gdy w czasach upadku sztuk w starożytności i zepsucia nowszych czasów część ta została zaokrąglona i stępiona, a broda jest zwykle za mała. Z przytępionych kości jarzmowych można między innymi wnioskować, że słynny, błędnie nazwany, Antinous z Belwederu w Rzymie nie mógł powstać w okresie najwyższego rozkwitu sztuki, podobnie jak Wenus. Oto ogólne ustalenia dotyczące piękna twarzy zawierającego się w formie; wzmacniające je rysy i urokliwe cechy to wdzięk, który należy omówić osobno. Zauważyłem jednak, że naruszam własne postanowienie nakazujące ograniczyć czas i nadmiar pracy. Nie zamierzam tu pisać o systemie piękna, nawet jeśli potrafiłbym to zrobić.

Postać męska ma właściwe jej piękno, tak jak młodzieńcza; ale skoro wszelka prosta różnorodność jest we wszystkich rzeczach trudniejsza od różnorodności jako takiej, to najtrudniejszy będzie rysunek pięknej młodzieńczej postaci w wielkim wymiarze (mam na myśli możliwy stopień doskonałości). Przekonanie to odnosi się tak do wszystkich ludzi, jak i samych tylko głów. Weźcie twarz najpiękniejszej postaci z najnowszych obrazów, a zawsze znajdziecie osobę jeszcze piękniejszą. Sądzę tak na podstawie Rzymu i Florencji, gdzie znajdują się najpiękniejsze obrazy.

Jeśli istniał artysta obdarzony osobistym pięknem, wrażliwością na piękno, duchem i znajomością antyku, to był nim Rafael, a przecież jego piękności ustępują naturalnej urodzie. Znam osoby ładniejsze od niezrównanej Madonny z pałacu Pittich we Florencji czy Alcybiadesa ze *Szkoły ateńskiej*; Madonna Correggia nie reprezentuje wielkiej idei, ani ta pędzla Maratty w Galerii Drezdeńskiej, żeby nie wspomnieć o pięknościach nocy stanowiących wzór dla tego pierwszego; słynna Wenus Tycjana z Galerii Uffizi namalowana została według zwyczajnej natury. Głowy mniejszych postaci [Francesca] Albana wydają się piękne, ale przejście od małego do wielkiego wyglądu tu niemal tak, jakby ktoś, nauczony się z książek sztuki żeglowania, podjął się sterowania statkiem przez ocean. Poussin, który badał starożytnych głębiej niż jego poprzednicy, znał się na tym i nigdy nie porywał się na wielkość.

Wydaje się natomiast, że Grecy tworzyli piękno z taką łatwością, z jaką kręci się koło garncarskie, gdyż prawie wszystkie monety ich wolnych państw przedstawiają głowy o formie doskonalszej niż ta, jaką znamy z natury, a ich piękno polega na linii tworzącej profil. Czyż nie powinno być rzeczą prostą odnaleźć drogę do tej linii? Tymczasem we wszystkich książkach poświęconych monetom od niej odstąpiono. Czy Rafael, który skarżył się na niemożliwość znalezienia w naturze piękności godnej Galatei, nie mógł posłużyć się najlepszymi monetami z Syrakuz, skoro nie odkryto jeszcze za jego czasów najpiękniejszych posągów, oprócz *Laokoona*? Polecam czytelnikowi, by obejrzał głowę pięknego geniusza w Villa Borghese, a także Niobe i jej córki – obrazy doskonale piękne; poza Rzymem można uczyć się z odlewów i gemm. Dwie z najpiękniejszych młodzieńczych głów to: Minerva Aspadiusa, teraz w Wiedniu, i młody Herkules w kolekcji [Philippa von] Stoscha we Florencji. Kto nie poznał najlepszych dzieł starożytności, nie ma pojęcia o prawdziwym pięknie. Nie posiadając tej wiedzy, stworzymy sobie poszczególne pojęcia zgodne z własnymi upodobaniami. Spośród późniejszych mistrzów nie znalazłbym niczego doskonalszego niż *Grecka tancerka* pana [Antona Raphaela] Mengsa, naturalnej wielkości w ujęciu do połowy, malowana pastelem na drewnie dla markiza Croimare¹ w Paryżu.

O tym, że w ocenie dzieł sztuki można kierować się znajomością prawdziwego piękna, świadczą pieczołowicie wypracowane gemmy, wzorowane na gemmach starożytnych. Natter² chciał skopiować głowę Minerwy tej samej wielkości i mniejszą, ale nie uzyskał formy równie doskonałej – nos jest nieco za duży, a usta zwyczajnie złe; podobnie przedstawia się rzecz z innymi próbami naśladowania gemm. Skoro nie udaje się mistrzom, to czego spodziewać się po uczniach i jakiego piękna spodziewać się po ich własnych projektach? Nie twierdzą tym samym, że niemożliwe jest zwyczajne kopiowanie starożytnych główek, jednak tym artystom czegoś brakuje. Książka Nattera o gemmach nie świadczy o głębszym rozumieniu sztuki starożytnej, w tym tej, którą sam się zajmuje, co w przyszłości możemy dowieść.

Przekonanie o trudności dorównania pięknu starożytnych jest jedną z głównych przyczyn, dla których rzadko podrabia się greckie monety z najlepszych czasów. Każdą nową sfalszowaną monetę udającą wykopalisko z wolnych greckich państw dałoby się odróżnić od prawdziwej. Łatwiej było o oszustwo w przypadku monet cesarskich; stemple do bicia starożytnych monet słynnego Padovano znajdują się w muzeum Barberinich w Rzymie, a te sporządzone przez Michela, Francuza parającego się tą sztuką we Florencji, w kolekcji Stoscha.

Po trzecie, jeśli chodzi o wykonanie dzieła sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu, kiedy już powstał projekt, należy chwalić precyzję, cenić zaś rozum. W literaturze rękę mistrza rozpoznaje się po jasności i sile wyrażania myśli, w sztuce zaś po swobodzie i pewności ręki. Na *Przemienieniu Chrystusa* Rafaela pewne i swobodne pociągnięcie pędzla wielkiego mistrza można zobaczyć w postaciach Chrystusa, świętego Piotra i apostołów po jego prawej stronie, a na pieczołowicie wypracowanym analogicznym obrazie Giulia Romana – w niektórych postaciach po lewej. Nigdy nie podziwiam błyszczącej, łagodnej powierzchni marmuru ani gładkiej lustrzanej płaszczyzny obrazu; nad pierwszą napocił się robotnik najęty na dniówki, druga nie wymagała od malarza zbyt wiele namysłu. Apollo Berniniego jest równie gładki jak ten z Belwederu, a Madonna [Francesca] Trevisanigo namalowana jest staranniej niż ta Correggia. Tam, gdzie wymagana jest siła rąk i porządne wykończenie, starożytność nie jest od nas lepsza; potrafimy też równie dobrze jak dawniej obrabiać porfir, chociaż neguje to wielu niedouczonej pisarzy, ostatnio Carlenca³ w książce, której przekład nie przynosi Niemcom zaszczytu.

Nie jest tajemnicą, jak uzyskać doskonalszą gładkość w głęboko rytych gemmach; Maffei⁴ ujawnia ją światu, żeby pokazać, czym różni się praca w kamieniu starożytnych artystów od późniejszych. Nasi mistrzowie dorównują starożytnym swą sztuką doskonałego polerowania kamienia; gładkie wykończenie jest jednak niczym delikatna skóra twarzy, która sama nie sprawia, że jesteśmy piękni.

¹ Marc-Antoine-Nicolas de Croismare (1692–1772), francuski amator sztuk, znawca literatury, związany z kręgami oświeceniowych pisarzy i *les philosophes*.

² Lorenz Natter (1705–1763), medalier i uczonek, autor katalogu „Museum Britannicum”; zob. o nim: J. Boardman, J. Kagan, C. Wagner, *Natter's Museum Britannicum. British Gem Collections and Collectors of the Mid-Eighteenth Century*, Oxford 2018.

³ Felix de Juvenal de Carlenca, *Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts*, 1757, tłum. także na język polski jako: *Historia Nauk Wyzwolonych / Przez Jmć P. Juvenel de Carlanca Francuskim Językim Pisana; Na Polski Przełożona Ad Usum Korpusu Kadetow J.K. Mci*. De Carlenca urodził się w 1679 r., był członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Marsylii; typowy polihistor, bibliotekarz; zob. o nim: R.J. Carey, *Bibliothèques. An Extract from „Essais sur l'histoire des sciences des belles lettres et des arts” of Félix de Juvenal de Carlenca (1679–1760)*, „The Journal of Library History”, 1972, 7, 3, s. 208–250.

⁴ Zapewne Francesco Scipione Maffei (1675–1755), sławny historyk, antykwariusz, kolekcjoner starożytności, autor m.in. dzieła *Verona illustrata*, przyjaciel Francesca Algarottiego, członek Academie des Inscriptions et Belles Lettres, który przyczynił się także do lepszego poznania kultury Etrusków.

Nie ganię tym samym gładkości posągu, ponieważ wydatnie przyczynia się ona do jego piękna, wszelako widzę, że starożytni potrafili wyrzeźbić posąg samym dłutem, co widać na przykładzie *Laokoona*. Również w obrazie duże znaczenie ma czyste pociągnięcie pędzla; trzeba je jednak odróżnić od tego, jak łączą się na nim barwniki, gdyż powierzchnia rzeźby przypominająca korę drzewa byłaby równie niemiła jak obraz namalowany wyłącznie pędzlem ze szczeciny – oglądany zarówno z daleka, jak i z bliska. Projektować trzeba z ogniem, wykonywać flegmatycznie. To przekonanie wyniosłem z prac, których wyłączną wartością jest staranne wykonanie – jak rzeźby w marmurze szkoły Berniniego oraz dzieła [Balthasara] Dennera, [Christiana] Seybolda i im podobnych na płótnie.

Czytelniku! O tym należy pamiętać. Jako że większość ludzi porusza się tylko po zewnętrznej powłoce rzeczy, nasze oko przyciąga to, co miłe i błyszczące. Zwykła przestroga przed tym, co może sprowadzić nas w związku z tym na manowce, kieruje w stronę rozumienia.

Przez wiele lat pobytu we Włoszech prawie codziennie doświadczałem, jak młodzi podróżnicy, oprowadzani przez ślepych przewodników, mijają spacerowym krokiem arcydzieła sztuki. Pozwolę sobie napisać kiedyś więcej na ten temat.

WDZIĘK W DZIELACH SZTUKI

Wdzięk⁵ jest tym, co podoba się intelektualnie. To szerokie pojęcie, ponieważ obejmuje wszelkie działania. Wdzięk jest darem niebios, ale nie takim jak piękno, bo daje tylko zapowiedź i zdolność do tworzenia go. Kształtuje się na drodze wychowania i refleksji, może stać się naturalną cechą, do której został stworzony. Jest daleki od przymusu i wyszukanego dowcipu, trzeba jednak uwagi i staranności, aby wznieść naturę we wszystkich działaniach związanych z indywidualnym talentem na odpowiedni stopień lekkości. Oddziałuje, kiedy dusza jest prosta i spokojna, zaciemnia go zaś dzika namiętność i wzburzenie afektów. Dzięki niemu przyjemne są wszelkie ludzkie czyny i działania, a w pięknym ciele sprawuje wielką władzę. Obdarzony nim był Ksenofont, ale Tukidydes do niego nie dążył. Na nim polegała przewaga Apellesa i Correggia w nowożytności, nie posiadał go nigdy Michał Anioł. Płynął on powszechnie w dziełach starożytnych; daje się go dostrzec nawet w tych średniej jakości.

Wydaje się, że wiedza i ocena wdzięku w człowieku różni się od jego naśladownictwa w posągach i na obrazach, ponieważ w sztuce wielu nie uznaje za gorszące czegoś, co nie podobałoby im się w życiu. Ta różnica odczuć wynika albo z pewnej właściwości naśladowania w ogóle, polegającej na tym, że tym bardziej nas coś porusza, im dalsze jest od tego, co naśladuje, albo raczej z niewyrobieniu zmysłów, niewyćwiczonych przez oglądanie i dogłębne porównywanie dzieł sztuki. Coś, co podoba się dzięki oświeceniu rozumu i odpowiedniemu wychowaniu, często okazuje się odrażające, kiedy poznamy prawdziwie piękne dzieła starożytne. Powszechna wrażliwość na prawdziwy wdzięk nie jest zatem naturalna; skoro jest on osiągalny i w sporej mierze wyznaczy on dobry smak, to można nauczyć się zarówno jednego, jak i drugiego – wbrew autorowi listów o Anglikach⁶ – ponieważ można nauczyć się nawet piękna, mimo że nie mamy jeszcze jego ogólnego i jasnego wyjaśnienia.

W nauce o dziełach sztuki wdzięk jest najbardziej zmysłowy, daje też najłatwiej zrozumiały dowód świadczący o wyższości starożytnych dzieł nad nowszymi. Od niego trzeba rozpocząć nauczanie, zanim przejdzie się do abstrakcyjnego wyższego piękna.

Wdzięk w dziełach sztuki dotyczy wyłącznie postaci ludzkich i nie polega wyłącznie na tym, co dla nich istotne – pozycji, gestach – ale zawiera się też w cechach przypadkowych, takich jak ozdoby czy ubrania. Wyznacza ją szczególna relacja pomiędzy działającymi osobami a działaniem, gdyż jest ona jak woda – tym doskonalsza, im mniej w niej smaku. Wszelka obcość upośledza tak wdzięk, jak i piękno. Zauważmy, że mowa jest o sztuce wysokiej, heroicznej i tragicznej, a nie o jej komicznych aspektach.

⁵ *Die Grazie* – „wdzięk” – taki przekład kluczowego terminu wydaje się najwłaściwszy. Co prawda w późniejszej tradycji niemieckiej estetyki i teorii sztuki „wdzięk” oddawano raczej jako *die Anmut* i słowo to pojawia się już od XIV w., stanowiąc odpowiednik, z jednej strony, *affectus, appetitus*, a z drugiej *venustas, amabilitas* (zob. *Deutsches Wörterbuch*, J. Grimm, W. Grimm, t. 1, szp. 409 i nn.), ale Winckelmann, pragnąc zachować związek z włoską teorią sztuki, po prostu przejmuje włoskie wyrażenie. W polskich przekładach raczej konsekwentnie stosowano sformułowanie „wdzięk”. *Die Grazie* jak *Anmut* u Winckelmanna i innych autorów wymienia także słownik Grimów (*Deutsches Wörterbuch*, t. 8, szp. 2246, Z. 18)] [przyp. K.N.].

⁶ Chodzi o Woltera, który podczas pobytu w Anglii w latach 1726–1728 pisał *Lettres philosophiques sur les Anglais*.

Postawa i gesty starożytnych figur odpowiadają postawie i gestom człowieka, który wzbudza szacunek, może stawiać wymagania i występuje przed obliczem mędrców. Ich ruch ma w sobie konieczną przyczynę działania, tak jak szlachetna krew, płynąc, oddziałuje na obyczajnego ducha; jedynie ustawienie bachantek na gemmach odpowiada ich zamiarom, to znaczy przemocy. To, co powiedzieliśmy na temat postaci stojących, dotyczy również leżących.

W spokojnym ustawieniu, gdzie ciężar spoczywa na jednej nodze, a druga pozostawiona jest swobodnie, ta ostatnia ustępuje tylko na tyle, ile trzeba, żeby odchylić postać od pionu; zauważono, że nieokrzesa natura faunów zaznacza się również w ustawieniu stopy skierowanej, niejako wbrew wdziękowi, do środka. Nowszym artystom ta spokojna postawa wydawała się nieistotna i pozbawiona ducha. Dlatego przesunęli dalej wolną stopę i, aby osiągnąć idealną pozycję, odciążyli część ciała spoczywającą na nodze nośnej, mocniej przekręcili spokojny wcześniej tułów i ustawili głowę jak u osób rozglądających się za niespodziewanym piorunem. Jeśli dla kogoś, kto nie miał okazji zapoznać się ze starożytnymi dziełami, nie jest to jasne, niech wyobrazi sobie rycerza w komedii albo młodego Francuza gotującego się we własnym sosie. Jeśli przestrzeń nie pozwala na takie ustawienie nóg, to stawia się nogę, która nie niesie ciężaru, na jakimś podwyższeniu, żeby dać jej jakieś zajęcie. Odpowiada to ustawieniu człowieka, który w rozmowie zawsze kładzie nogę na krzesło albo, żeby stać pewnie, podstawia pod nią kamień. Starożytni tak bardzo szanowali najdoskonalsze ustawienie, że niewiele postaci przedstawiali z jedną nogą skrzyżowaną nad drugą, jak marmurowy Bachus oraz Parys i Nereusz na gemmach, na znak miękkości.

W gestach starożytnych figur radość nie wybucha śmiechem, okazuje tylko pogodę płynącą z wewnętrznego zadowolenia; na twarzy bachantki maluje się tylko jakiś rodzaj zorzy namiętności. W nieszczęściu i złości ukazane są na obraz morza, spokojnego w głębinach, nawet kiedy powierzchnia zaczyna się wzburzać. Niobe choćby w najdotkliwszym jawi się bólu jako bohaterka, która nie ustępuje Latonie. Dusza bowiem, ogłuszona siłą cierpienia, którego nie potrafi pojąć, może znaleźć się w stanie bliskim niewrażliwości. Starożytni artyści, również poeci, ukazywali swoje postaci jakby poza akcją, która wywołałaby przerażenie lub lament, również po to, by pokazać godność człowieka w panowaniu nad duszą.

Późniejsi, którzy po części nie poznali starożytności, po części nie dostrzegli wdzięku w naturze, nie tylko kształtują naturę w sposób, w jaki ona doświadcza, ale i jak nie doświadcza. Delikatność siedzącej marmurowej Wenus w Poczdamie, autorstwa [Jeana-Baptiste'a] Pigalle'a z Paryża, z której ust wylewa się woda, sprawia wrażenie, jakby próbowała złapać oddech, pobiec, gdyż ma wyglądać na pragnącą z pożądania. Pomyslałby kto, że ten człowiek spędził kilka lat w Rzymie, żeby naśladować starożytnych! Caritas Berniniego na jednym z papieskich nagrobków w Bazylice św. Piotra w Rzymie w zamierzeniu ma czule spoglądać na dzieci matczynym wzrokiem, ale w jej twarzy jest wiele sprzeczności. Czułość przeszła w zbyt wymuszony, satyryczny śmiech, żeby twórca mógł nadać jej wdzięk wyrażany zwykle dołeczkami w policzkach. Troska wyradza się u niego w rwaniu włosów z głowy, co widać na wielu słynnych sztychach.

Ruchy rąk towarzyszące gestom i ogólnej postawie ciała są takie same jak u osób, które nie są przez nikogo obserwowane. Chociaż w posągach zachowało się niewiele dłoni, to z ułożenia ramienia można wnosić, że ich ruch był naturalny. Artyści, uzupełniając brakujące lub zniszczone dłonie, często nadawali im, jak we własnych dziełach, ustawienie, jakie przyjąłaby osoba, która rozmawiając i zdołując się przy lustrze, pokazywałaby je jak najczęściej w pełnym świetle, przekonana o ich urodzie. W wyrazie dłonie te są sztuczne, jak gesty początkującego kaznodziei na ambonie. Jeśli dłoń trzyma szatę, to chwyta ją jak pajęczą sieć. Nemezis, która na gemmach trzyma zwykle swoje peplum na wysokości piersi, w nowszych obrazach musiałaby to robić nie inaczej niż z elegancko wyprostowanymi trzema ostatnimi palcami.

Wdzięk wyrażający się w przypadkowych cechach starych figur, zdobieniach i ubiorze, zasadza się, podobnie jak w samych figurach, w tym, co najbliższe naturze. W najstarszych dziełach fałdy poniżej pasa opadają prawie pionowo, naturalnie dla cienkich szat. Wraz z rozwojem sztuki dążono do zróżnicowania, ale ubranie przedstawiano zawsze jako lekką tkaninę, a fałd nie zbierano ani nie rozrzucono tu i ówdzie, tylko układano jednolicie. To dwie najważniejsze obserwacje dotyczące starożytności, ale taki układ zobaczymy jeszcze na posągu pięknej Flory (nie Farnese) na Kapitolu, z czasów Hadriana. Szaty bachantek i figur tańczących były bardziej rozrzucone, uniesione w locie, jak na posągu w pałacu Riccardi we Florencji; jednak zachowano harmonię i nie eksponowano przesadnie możliwości materiału. Bogów i bohaterów przedstawiano jakby stali w świętych miejscach, gdzie mieszka cisza, a nie kiedy poddani są grze wiatrów albo wymachują chorągwią. Unoszące się zwiewne szaty można znaleźć na gemmach, na przykład w wizerunkach Atalanty, na których zezwala na to postać i materia.

Wdzięk, gracia dotyczy również ubioru, jako że z dawien dawna przedstawiano Grację i jej siostry w odzieniu, i wdzięk w odzieniu niejako sam z siebie nachodzi nam na myśl, kiedy tylko wyobrazimy sobie, jak odziane chcielibyśmy ujrzyć trzy Gracje. Nie chcielibyśmy widzieć jej w stroju galowym, lecz jako ukochaną piękność, podnoszącą się z łoża w lekkiej narzutce.

Wydaje się, że w nowszych dziełach sztuki, po Rafaelu i jego najlepszych uczniach, nie zastanawiano się, że wdzięk może również dotyczyć ubioru, ponieważ zamiast lekkich szat wybierano cięższe, jak gdyby przesłaniając własną nieudolność tworzenia piękna. Ciężkie fałdy oddalają artystę od tego, do czego dążyli starożytni – sugestii kształtu ciała pod ubraniem, dlatego postaci często zdają się stworzone wyłącznie do noszenia szat. Bernini i Pietro da Cortona stworzyli dla następców wzorce wielkich i ciężkich szat. My ubieramy się lekko, ale nasze obrazy nie pozwalają cieszyć się wygodą.

Gdyby rozpatrywać kwestię wdzięku z perspektywy historii, po odrodzeniu sztuki, rzecz miałyby się zgoła odwrócić. W rzeźbie naśladowanie jednego wielkiego artysty, Michała Anioła, oddaliło twórców od starożytności i wiedzy o gracji. Dysponując intelektem i obszerną wiedzą nie chciał ograniczać się do naśladownictwa starożytnych, a jego wyobraźnia była zbyt ognista, by zadowolić się delikatnym uczuciem i miłą gracją. W jego wydanych i niepublikowanych jeszcze wierszach mnóstwo jest obserwacji dotyczących najwyższego piękna, ale sam go nie kształtował, nie ma też wdzięku w jego dziełach. Ponieważ poszukiwał tylko tego, co w sztuce wyjątkowe i ciężkie, urok musiał być dla niego drugorzędny, bowiem zasada się raczej na uczuciu niż na wiedzy; pokazując wszędzie tę drugą, wpadł w przesadę. Leżące posągi na nagrobkach w książęcej kaplicy w San Lorenzo we Florencji pokazał w pozach tak niezwykłych, że żywa istota musiałaby zadać sobie gwałt, żeby dłużej tak leżeć, i właśnie tak osobliwie usztuczona poza sprawia, że oddalił się on od natury i miejsca, dla których pracował. W ślad za nim podążyli jego uczniowie, jednak nie dorównywali mu wiedzą i w ich dziełach brakuje również tej wartości, więc nieobecność wdzięku skojarzona z brakiem intelektualnej podniety staje się bardziej odczuwalna i gorsząca. W jak niewielkim stopniu najlepszy z tej szkoły, Guglielmo della Porta, zrozumiał grację i starożytność, widać między innymi na przykładzie grupy *Byka Farnazyjskiego*, w której postać Dirke, do pasa, wyszła spod jego ręki. Johann [Giovanni] Bologna, [Alessandro] Algardi i [Paolo] Fiammingo to wielcy artyści, ale ustępują starożytnym, również w omawianym przez nas aspekcie sztuki.

W końcu pojawił się na świecie Lorenzo Bernini, człowiek o wielkim talencie i umyśle, ale któremu wdzięk nie ukazał się nawet we śnie. Chciał opanować wszelkie gałęzie sztuki, był malarzem, architektem i rzeźbiarzem; szczególnie jako rzeźbiarz dążył do oryginalności. W osiemnastym roku życia stworzył *Apolla i Dafne* – dzieło wspaniałe jak na tak młody wiek, które zapowiadało, że dzięki niemu rzeźba wzniesie się na wyżyny. Następnie wyrzeźbił swojego *Dawida*, który nie dorównuje poprzedniemu dziełu. Powszechne uznanie wbiło go w dumę i wydaje się, że – skoro nie potrafił dorównać dziełom starożytnym ani ich przyćmić – postanowił pójść drogą, którą ułatwił mu zepsuty smak jego czasów i stać się pierwszym spośród artystów nowych czasów, co mu się udało. Odtąd wdzięk całkiem go porzucił, ponieważ nie pasował do jego celów. Sięgnął bowiem po cel przeciwny niż starożytni, poszukiwał swoich obrazów w zwykłej naturze, a ideał czerpał z istot żyjących pod nieznanym mu niebem, gdyż w najpiękniejszej części Włoch natura wygląda inaczej niż na jego obrazach. Wielbiono go i naśladowano jak boga sztuki, a że jego posągi zawierają jedynie świętość, ale nie mądrość, to figury Berniniego lepiej nadają się do kościołów niż *Laokoon*. Na podstawie Rzymu, drogi czytelniku, możesz śmiało wnioskować o innych krajach, a ja w przyszłości dostarczę ci więcej informacji na ten temat. Wychwalany [Pierre] Puget, [François] Girardon i jak tam zwą się boscyr mistrzowie, nie są lepsi. Czego potrafią dokonać najwspanialszy rysownicy we Francji, widać po Minerwie na płycie miedziorytniczej, zamieszczonej na początku traktatu o gemmach Mariette'a⁷.

W Atenach Gracje stały u wejścia do najświętszego miejsca. Nasi artyści powinni umieścić je nad swoimi warsztatami, nosić na pierścieniach ku nieustającej pamięci i składać im ofiary, żeby zyskać przychylność bogiń.

W tych krótkich uwagach ograniczyłem się do rzeźby, gdyż obrazy można oglądać również poza Włochami i czytelnik z przyjemnością odkryje więcej niż powiedziałem. Sypnąłem tu tylko kilka ziaren z większego siewu, który przedsięwzięmę w bardziej sprzyjającym czasie i okolicznościach.

⁷ Chodzi o Pierre'a-Jeana Mariette'a (1694–1774), wybitnego znawcę i kolekcjonera rycin, autora bardzo ważnych komentarzy do słownika artystów *Abecedario pittorico* (1704; 1719 nowa edycja) Pellegrina Antonia Orlandiego. Winckelmann wspomina pracę Mariette'a: *Traité des pierres gravées* (1750), bardzo chwaloną za zakres wiedzy i klarowność wywodu.