

ADAM SMITH

O NATURZE IMITACJI, KTÓRA MA MIEJSCE  
W SZTUKACH ZWANYCH NAŚLADOWCZYMI<sup>1</sup>

## Część 1

1. Najdoskonalsza imitacja obiektu dowolnego rodzaju musi zawsze, co jest oczywiste, być innym obiektem tego samego rodzaju, wykonanym tak dokładnie, jak to tylko możliwe, na wzór tego samego modelu. Co, na przykład, byłoby najdoskonalszą imitacją leżącego teraz przede mną kobierca? Oczywiście inny kobierzec, utkany misternie: możliwie najdokładniej, według tego samego wzoru. Jednak cokolwiek mogłoby stanowić o wartości i pięknie drugiego kobierca, nie powinno być wyrowadzane z faktu, iż został on wykonany jako imitacja pierwszego. Fakt, że nie jest on oryginałem, lecz kopią, byłby nawet powodem do umniejszania jego wartości; większym lub mniejszym, w zależności od tego, czy z natury przedmiot ten rościł pretensje do budzenia większego czy mniejszego podziwu. Nie umniejszałyby to zbyt wartości zwyczajnego dywanu, ponieważ w przypadku tak błahych przedmiotów, mogących co najwyżej rościć pretensje do pośledniejszego piękna czy wartości, nie sądzi się, by istotny wpływ na ich wartość miała kwestia oryginalności: jednakże bycie kopią umniejszałoby znacznie wartość kobierca misternej roboty. W przypadku przedmiotów jeszcze większej wagi bycie tak dokładną, można rzec: tak wierną imitacją byłoby uznane za niewybaczalną skazę. Zbudowanie kolejnego kościoła świętego Piotra czy świętego

---

<sup>1</sup> A. Smith *Of the Nature of that Imitation which takes place in what are called The Imitative Arts* [w:] *Essays on Philosophical Subjects* The Glasgow Edition of Works and Correspondence of Adam Smith, W.P.D. Wightman & J.C. Bryce (eds.) Liberty Fund, Indianapolis 1982 s. 176–186.

Pawła, o tych samych wymiarach, proporcjach i ornamentach co budynki znajdujące się w Rzymie i Londynie, można uznać za dowód na nie-szczęsną bezpłodność geniuszu i inwencji, która splamila by największą wspaniałość.

2. Dokładne podobieństwo odpowiadających części tego samego obiektu jest często uznawane za piękne, zaś jego brak za ułomność; podobnie jak w przypadku odpowiadających członków ludzkiego ciała, tak i w przeciwstawnych skrzydłach tego samego budynku, przeciwstawnych drzewach w tej samej alei, w odpowiadających elementach tego samego dzieła sztuki tkackiej, albo tego samego ogrodu kwiatowego, krzeseł czy stołów, które stoją w odpowiadających częściach tego samego pokoju etc. Jednak w przedmiotach tego samego rodzaju, które pod innymi względami są postrzegane jako samodzielne i odrębne, tak dokładne podobieństwo jest rzadko uznawane za piękne, zaś jego brak za ułomność. Człowiek, a w ten sam sposób również koń, jest przystojny lub brzydki, każdy z nich ze względu na własne wewnętrzne piękno lub brzydotę, bez względu na podobieństwo lub jego brak, tego pierwszego – do innego człowieka, tego drugiego – do innego konia. Grupa koni w zaprzęgu, istotnie, jest uznawana za przystojniejszą, gdy wszystkie są dokładnie dobrane do siebie, jednak każdy z koni jest w tym przypadku rozważany nie jako samodzielny i odrębny przedmiot, czy jako oddzielna całość, lecz jako część innej całości, zatem powinien nosić znamiona pewnej odpowiedniości do innych części: oddzielony od grupy ani nie wyprowadza piękna z przypominania innych, ani brzydoty z braku podobieństwa do innych, składających się na nią koni.

3. Nawet w odpowiadających częściach tego samego obiektu często nie wymagamy niczego więcej ponad ogólny zarys podobieństwa. Jeśli pośledniejsze członki odpowiednich części są zbyt małe, by mogły być widziane wyraźnie (*distinctly*)<sup>2</sup> bez oddzielnego (*separate and distinct*) zbadania każdej części z osobna jako samodzielnego i odrębnego przedmiotu, niekiedy nawet jesteśmy niezadowoleni, że podobieństwo wykracza poza ów ogólny zarys. W odpowiadających częściach pokoju zwykle wieszamy obrazy tego samego rozmiaru; jednakże obrazy te przypominają sobie nawzajem jedynie pod względem ramy lub może w ich ogólnym temacie: jeśli jeden jest pejzażem, drugi także będzie pejzażem; jeśli jeden prezentuje temat religijny lub bakchiczny, jego towarzysz będzie prezentował inny tego samego rodzaju. Nikt nigdy nie pomyślał o powtórzeniu tego samego obrazu w każdej odpowiadającej ramie. Rama i ogólny charakter dwóch lub trzech obrazów jest tym, co oko może objąć jed-

---

<sup>2</sup> Słowo *distinct* przy całym swym bogactwie znaczeń tłumaczone jest w niniejszym tekście na język polski na różne sposoby, w zależności od kontekstu [przyj. tł.].

nym spojrzeniem lub z jednego punktu. Każdy obraz, by być widzianym wyraźnie (*distinctly*) i rozumianym dogłębnie, musi być oglądany z konkretnego punktu i badany sam przez się, jako samodzielny i odrębny przedmiot. W korytarzu lub portyku ustrojonym posągami nisze, a może postumenty, mogą dokładnie przypominać siebie nawzajem, ale posągi zawsze są różne. Nawet maskowania, które czasem znajdują się na różnych zwornikach tego samego łuku, lub odpowiadających drzwiach i oknach tego samego frontonu, chociaż mogą przypominać siebie nawzajem w ogólnym zarysie, mają zawsze własne osobliwe cechy oraz indywidualny rys. Są pewne gotyckie budynki, w których odpowiadające okna przypominają siebie nawzajem jedynie w ogólnym zarysie, jednak różnią się w drobnych ornamentach i mniejszych częściach. Te są różne w każdym z nich, zaś architekt uznawał je za zbyt drobne, by były widziane wyraźnie (*distinctly*) bez jednostkowego i indywidualnego badania każdego okna z osobna jako samodzielnego i odrębnego przedmiotu. Jednakże tego rodzaju różnorodność, jak sądzę, nie jest przyjemna. W przypadku przedmiotów, które podlegają jedynie pewnemu niższemu porządkowi piękna – jak rami obrazów, nisze lub postumenty posągów etc. – często wydaje się pojawiać pretensjonalność w studium różnorodności, której zalety niemal nigdy nie są wystarczające, by kompensować brak klarowności i dobitności (*perspicuity and distinctnes*) tej łatwości rozumienia i pamiętania, która jest naturalnym skutkiem dokładnej jednorodności. W portyku porządku korynckiego lub jońskiego każda z kolumn przypomina wszystkie pozostałe nie tylko w ogólnym zarysie, ale i w pomniejszych ornamentach; choć niektóre z nich, by mogły być widziane odrębnie (*distinctly*), wymagają osobnego (*separate and distinct*) badania każdej z kolumn oraz belkowania każdego międzysłupia. W inkrustowanych stolikach, które – zgodnie ze współczesną modą – są niekiedy umieszczane w odpowiadających częściach tego samego pokoju, jedynie obrazy są różne w poszczególnych egzemplarzach. Wszelkie pozostałe bardziej płache i wymyślne ornamenty są powszechnie – na tyle, na ile poznałem tę modę, takie same we wszystkich. Te ornamenty jednakże, aby były widziane wyraźnie (*distinctly*), wymagają osobnego zbadania każdego ze stolików.

4. Niezwykle podobieństwo dwóch przedmiotów naturalnych, na przykład bliźniąt, jest postrzegane jako ciekawostka, która nie zwiększa, ale także nie zmniejsza piękna każdego z nich, rozważanych jako samodzielne i odrębne przedmioty. Jednak tak dokładne podobieństwo dwóch dzieł sztuki wydaje się zawsze uznawane za pewne umniejszenie zalet przynajmniej jednego z nich, tego, które jest kopią albo drugiego z tych dzieł, albo innego oryginału. Można rzec, że nawet w przypadku kopii obrazu jej wartość wyprowadza się nie tyle z jej podobieństwa do oryginału,

co raczej z jej podobieństwa do przedmiotu, który miał przypominać oryginał. Właściciel kopii, daleki od przypisywania jej wysokiej wartości ze względu na podobieństwo do oryginału, często pali się do zniesienia jakiegokolwiek waloru czy wartości, które mogłyby wynikać z tego faktu. Nierzadko usiłuje on przekonać zarówno siebie, jak i innych, że nie jest to kopia, lecz oryginał, zaś to, co uchodzi za oryginał, jest zaledwie kopią. Jednakże, bez względu na to, jaką wartość w przypadku kopii można wyprowadzać z jej podobieństwa do oryginału, w przypadku oryginału żadna wartość nie wynika z jego podobieństwa do kopii.

5. W kwestii dzieła sztuki rzadko kiedy wyprowadza się jakąś wartość z podobieństwa do innego obiektu tego samego rodzaju, często w znacznym stopniu wyprowadza się ją z podobieństwa do przedmiotu innego rodzaju, bez względu na to, czy przedmiot ten jest dziełem sztuki, czy natury. Malowane płótno, dzieło jakiegoś pracowitego holenderskiego artysty, tak interesująco cieniowane i malowane, by przedstawiać włosie i delikatność wełny, może wyprowadzać pewną wartość z podobieństwa nawet do marnego kobierca, który leży teraz przede mną. Kopia może, i prawdopodobnie będzie, w tym przypadku mieć większą wartość niż oryginał. Jednak gdyby kobierzec ten był przedstawiany jako rozpostarty albo na podłodze, albo na ławie oraz rzutowany z tła obrazu, wówczas przy dokładnym zaobserwowaniu perspektywy, światła i cieni wartość imitacji byłaby jeszcze większa.

6. W malarstwie płaszczyzna jednej postaci jest tak wykonana, by przypominać nie tylko równą powierzchnię innej, lecz także wszystkie trzy wymiary bryły. W rzeźbie (*Statuary and Sculpture*) bryła substancji jednej postaci jest tak wykonana, by przypominać bryłę innej substancji. Niewspółmierność przedmiotów imitujących i przedmiotów imitowanych jest znaczniejsza w jednej ze sztuk niż w drugiej, zaś przyjemność wpływająca z imitacji jest większa proporcjonalnie do wzrastania tej niewspółmierności.

7. W przypadku malarstwa imitacja często się podoba, chociaż przedmiot oryginalny może być nam obojętny lub nawet przykry. W rzeźbie (*Statuary and Sculpture*<sup>3</sup>) jest inaczej. Imitacja rzadko kiedy się podoba, chyba że oryginalny obiekt jest wielki, piękny lub interesujący. Kram rzeźniczy czy kredens kuchenny, wraz z przedmiotami, które powszechnie przedstawiają, nie są z pewnością najszcześliwszymi tematami, nawet

---

<sup>3</sup> W języku polskim nie funkcjonuje rozróżnienie na dwie różne dziedziny sztuki: tę zajmującą się rzeźbą i przedstawiającą postaci ludzkie, której wytworami są pomniki (*Statuary*), oraz tę przedstawiającą wszystko inne (*Sculpture*), stąd angielskie odpowiedniki w tekście – dla łatwiejszego śledzenia wywodu i uniknięcia długiego opisu w każdym przypadku [przyp. tł.].

dla malarstwa. Były one jednakże przedstawiane z tak wielką dbałością i powodzeniem przez niektórych holenderskich mistrzów, że niemożliwe jest oglądanie tych obrazów bez pewnego stopnia przyjemności. Byłyby one jednak niezwykle absurdalnymi przedmiotami dla rzeźby (*Statuary and Sculpture*), która przecież jest w stanie je odwzorować. Obraz niezmiernie brzydkiego czy ułomnego człowieka, takiego jak Ezop czy Scarron, mógłby okazać się nieprzyjemnym elementem wystroju. Posąg natomiast stałby się nim z pewnością. Nawet pospolity, zwyczajny mężczyzna czy pospolita, zwyczajna kobieta, wykonujący pospolitą, zwyczajną czynność, jak z niezmierną przyjemnością podziwiamy to na obrazach Rembrandta<sup>4</sup>, byłiby zbyt lichymi obiektami, by stać się tematem rzeźby (*Statuary*). Jowisz, Herkules i Apollo, Wenus i Diana, Nimfy i Gracje, Bachus, Merkury, Antoniusz i Meleager, nieszczęsna śmierć Laokoona, smutny los dzieci Niobe, zapaśnicy, wojownicy, śmierć gladiatorów, figury bogów i bogiń, herosów i heroin, najdoskonalszych form ludzkiego ciała, przedstawiających albo najszlachetniejsze pozy, albo najniezwyklejsze wydarzenia, jakie ludzka wyobraźnia jest w stanie pojąć – te są właściwe, a zatem zawsze były ulubionymi tematami dla rzeźby: owa sztuka nie jest w stanie, bez degradowania się, pochylić się, by przedstawiać rzecz przykrą, lichą czy choćby obojętną. Malarstwo nie jest tak pogardliwe; chociaż jest w stanie przedstawiać przedmioty najszlachetniejsze, może również, bez rezygnowania z pretensji do sprawiania przyjemności, imitować te o skromniejszej naturze. Wartość samej imitacji, bez jakiegokolwiek wartości imitowanego obiektu, jest w stanie utrzymać godność malarstwa: nie może jednak utrzymać godności rzeźby (*Statuary*). Wydawałoby się zatem, iż więcej jest wartości w pierwszym rodzaju imitacji niż w drugim.

8. W rzeźbie przedstawiającej postaci ludzkie (*Statuary*) ubiór rzadko kiedy jest miły dla oka. Najświetniejsze ze starożytnych posągów były albo całkowicie nagie, albo prawie nagie; a te, których znaczna część ciała jest przykryta, są przedstawiane jako ubrane w mokry len – rodzaj ubioru, który z pewnością nigdy nie był modny w żadnym kraju. Ubiór ten układa się w sposób możliwie obcisły, by uwidocznic pod jego delikatnymi fałdami dokładną formę i zarys każdej kończyny i każdego niemal mięśnia. Wydaje się, że ubiór, który był bliski całkowitemu niemal brakowi ubioru, zdaniem wielkich artystów starożytności był najbardziej stosowny dla rzeźby (*Statuary*). Wielki malarz szkoły rzymskiej, który swój styl stworzył prawie całkowicie w oparciu o studiowanie starożytnych posągów, początkowo imitował ich ubiory na swoich obrazach, szybko jednak odkrył, iż w malarstwie niesło to ze sobą wrażenie nik-

---

<sup>4</sup> Pisownia oryginalna [przyp. tł.].

czemności i biedy, jak gdyby postaci, które miały je na sobie, nie było niemal stać na ubiór wystarczający do okrycia ich ciał. Zatem większe płachty, luźniejsze zwiewne szaty są bardziej odpowiednie dla tej sztuki. W malarstwie imitacja tak pomniejszych przedmiotów jak ubiór jest zdolna sprawiać przyjemność widzowi, zaś by dodać przedmiotowi dostojności, której jest godzien, nieodzowne jest, by fałdy były wielkie, luźne i zwiewne. Nie jest konieczne w malarstwie, by pod fałdami ubioru uwidocznione były forma i zarys każdej kończyny i każdego niemal mięśnia. Wystarczy, jeśli są one rozmieszczone tak, by w ogólny sposób wskazywać charakter sytuacji oraz postawę poszczególnych kończyn. Malarstwo, ze względu na samą wartość imitacji, jakiej dokonuje, może odważyć się, bez narażania się na ryzyko rozczarowania, na zastąpienie w wielu przypadkach przedmiotu doskonalszego mniej doskonałym poprzez sprawienie, by ten drugi zasłaniał i w pełni ukrywał znaczną część pierwszego. Rzeźba (*Statuary*) rzadko kiedy może odważyć się na takie posunięcie. Może to zrobić jedynie z najwyższą ostrożnością i dystansem. Ten sam ubiór, który jest dostojny i wspaniały w jednej ze sztuk, wydaje się niezręczny i dziwaczny w drugiej. Niektórzy współcześni artyści jednakże podejmowali próby wprowadzenia do rzeźby (*Statuary*) ubioru specyficznego dla malarstwa. Być może nie w każdym przypadku jest to tak śmieszne jak marmurowe peruki w opactwie westminsterskim, jednak nawet jeśli nie zawsze wydaje się niezręczne i dziwaczne, zawsze jest niesmaczne i nieciekawe.

9. To nie brak koloru sprawia, że wiele rzeczy, które cieszą oko w malarstwie, nie czyni tego w rzeźbie (*Statuary*). To efekt braku tak znacznej różnicy pomiędzy przedmiotem imitującym a imitowanym, która jest konieczna, by zmienić nieinteresujący sam w sobie przedmiot w jego interesującą imitację. Kolor, gdy dodany zostanie do rzeźby (*Statuary*), daleki jest od potęgowania przyjemności, którą mamy z imitacji. W rzeczywistości niszczy ją niemal całkowicie, jako że odbiera wielkie źródło tej przyjemności, różnicę pomiędzy imitującym a imitowanym przedmiotem. Ta barwna bryła, dokładnie przypominająca inną barwną bryłę, wydaje się nie wywoływać zachwyty czy podziwu. Malowany posąg, chociaż niewątpliwie może przypominać ludzką postać o wiele dokładniej niż jakikolwiek posąg niemalowany, jest zwykle uznawany za przykry dla oka, a nawet nieestetyczny. Dalecy jesteśmy od tego, by to większe podobieństwo sprawiało nam przyjemność, gdyż nigdy nie będziemy nim usatysfakcjonowani, zaś podziwiając ów posąg ponownie i ponownie, zawsze uznamy, że podobieństwo nie jest równe temu, jakie wyobrażamy sobie jako możliwe: chociaż powinno się wydawać, iż brak w nim jedynie życia, to nie wybaczymy tego braku, który jest niemożliwy do osiągnięcia. Prace pani Wright, artystki samouka o wielkim talencie,

są zapewne doskonalsze pod tym względem niż cokolwiek, co dotąd widziałem. Radzą sobie nad podziw dobrze. Można je od czasu do czasu obejrzeć, gdy są wystawiane, jednak najlepsze z nich, gdyby zostały przyniesione do domu i umieszczone w widocznym miejscu, stałyby się przykrym dla oka elementem wystroju, a nie ozdobą. Malowane posągi, podobnie, są zwykle potępiane i rzadko kiedy je spotykamy. Malowanie oczu posągów nie jest aż tak niezwykle, jednakże nawet to nie jest pochwalane przez dobrych sędziów. „Nie mogę tego znieść” – mawiał pewien gentleman o wielkiej wiedzy i smaku w tej sztuce. „Nie mogę tego znieść. Zawsze pragnę, by do mnie mówili”.

10. Sztuczne owoce i kwiaty niekiedy tak dokładnie imitują rzeczywiste przedmioty, że nas zwodzą. Szybko jednak stajemy się nimi znużeni. Chociaż wydają się mieć wszystko poza świeżością i zapachem naturalnych owoców i kwiatów, nie potrafimy im wybaczyć na tej samej zasadzie: brak im tego, co jest niemożliwe do osiągnięcia. Jednak nie nuży nas dobry obraz przedstawiający kwiat czy owoc. Nie stajemy się znużeni listowiem korynckiej głowicy czy kwiatami, które niekiedy zdobią fryzy w tym porządku. Takie imitacje jednakże nigdy nas nie zwodzą; ich podobieństwo do oryginalnych przedmiotów jest zwykle znacznie mniejsze od podobieństwa sztucznych owoców i kwiatów. Jesteśmy zadowoleni z owego podobieństwa takiego, jakie jest. Tam, gdzie jest różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem, odkrywamy, że jest ona albo tak znacząca, jak powinna być, albo taka, jakiej oczekujemy. Wystarczy pomalować listowie i kwiaty na naturalne barwy: wówczas zamiast sprawiać jeszcze większą przyjemność, cieszyłyby one znacznie mniej. Podobieństwo byłoby znacznie większe, jednak różnica między imitującymi a imitowanymi przedmiotami byłaby tak mała, że nawet to większe podobieństwo by nas nie usatysfakcjonowało. Tam, gdzie różnica jest ogromna, przeciwnie, jesteśmy często zadowoleni z najbardziej niedoskonałego podobieństwa, jak, na przykład, kształt i kolor owoców i kwiatów wykonanych z muszli.

11. Można jednakże zauważyć, że chociaż w rzeźbie (*Sculpture*) imitacje kwiatów i listowia sprawiają przyjemność jako ornamenty architektoniczne, to jako część sukni, potęgując piękno innego, ważniejszego przedmiotu, nie sprawiłyby przyjemności same, jako samodzielne i odrębne przedmioty, w sposób, w jaki przyjemność sprawiają nam obrazy owoców i kwiatów. Kwiaty i listowie, bez względu na to, jak eleganckie i piękne by były, nie są wystarczająco interesujące. Nie mają, jeśli mogą tak rzec, wystarczająco dużo dostojności, by stać się właściwym tematem dla rzeźby, która ma sprawiać przyjemność sama w sobie, a nie jako ornamentacyjny dodatek do jakiegoś innego przedmiotu.

12. Przy tkaniu arrasów i robótkach, w ten sam sposób jak w malarstwie, płaszczyzna ma niekiedy przedstawiać wszystkie trzy wymiary bryły. Jednak zarówno wrzeciono tkacza, jak i igła hafciarki są narzędziami imitacji tak niedokładnymi w porównaniu do pędzla malarza, że nie jesteśmy zaskoczeni, dostrzegając proporcjonalną niższość ich wytworów. Mamy wszyscy więcej lub mniej doświadczeń dowodzących, że zwykle ich wytwory są znacznie niższej jakości, i podziwiając arras lub haft, nigdy nie porównujemy tej imitacji z dobrym obrazem, gdyż nie wytrzymałyby one porównania, lecz z innymi arrasami i haftami. Bierzemy pod uwagę nie tylko różnicę między imitującym a imitowanym przedmiotem, ale i dziwne narzędzia imitacji. Jeśli są one tak dobre jak inne wytwory tych narzędzi, jeśli są lepsze niż większość ich wytworów, jesteśmy nie tylko zadowoleni, ale sprawiają nam one ogromną przyjemność.

13. Dobry malarz jest w stanie w kilka dni przedstawić temat, który zajmowałby najlepszego tkacza przez wiele lat. Chociaż w odniesieniu do ilości poświęconego czasu ten ostatni jest zawsze znacznie gorzej opłacany niż pierwszy, to jego praca ostatecznie jest na rynku droższa. Wielkie koszty dobrego tkactwa, okoliczność, która zamyka je w pałacach książąt i wielkich lordów, pozostawia je, w oczach większości ludzi, w aurze bogactwa i wspaniałości, która następnie przyczynia się do kompensowania niedoskonałości imitacji. W sztukach, które odwołują się nie do ostrożnych i mądrych, ale do bogatych i wielkich, do dumnych i próżnych, nie powinniśmy się dziwić, że pozór wielkiego wydatku, dysponowania tym, co jedynie nieliczni są w stanie kupić, jest jednym z pewniejszych wyznaczników wielkiej fortuny, a ponadto tak często zastępuje niewymowne piękno i przyczynia się w równym stopniu do zachwalania wytworów<sup>5</sup>. Tak jak wysoka cena wydaje się często upiększać przedmiot, tak niska wydaje się równie często gasić blask nawet przyjemnych przedmiotów. Różnica pomiędzy prawdziwymi i fałszywymi klejnotami jest tym, co nawet doświadczone oko jubilera może rozróżnić niekiedy z wielką trudnością. Jednakże gdy nieświadoma dama pojawi się na spotkaniu publicznym w tiarze, która jedynie jawi się jako bogato udekorowana diamentami, wystarczy, by jubiler wyszeptał nam do ucha, że kamienie te są fałszywe, nie tylko dama natychmiast w naszej wyobraźni

---

<sup>5</sup> Por. A. Smith *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* t. 1 Warszawa 2007 s. 203 (księga 1 rozdz. 11 cz. 2: *O produktach ziemi, które czasem przynoszą rentę, a czasem jej nie przynoszą*). „W ich oczach zaletę przedmiotu, który jest w jakimkolwiek stopniu użyteczny lub piękny, potęguje ogromnie jego rzadkość lub wielka ilość pracy, jakiej potrzeba, by zebrać znaczniejszą jego ilość, pracy, której oprócz nich nikt nie jest w stanie opłacić. Takie przedmioty są oni gotowi nabywać po wyższej cenie niż przedmioty piękniejsze i użyteczniejsze, ale bardziej pospolite”.

przestanie być księżniczką i stanie się zwykłą kobietą, ale i tiara z przedmiotu o niezwykłej wspaniałości przemieni się natychmiast w świecidełko i zuchwały przejaw tandety.

14. Jakiś czas temu pojawiła się moda na ozdabianie ogrodu cisami i ostrokrzewami przyciętymi w sztuczne dla nich kształty piramid, kolumn, waz i obelisków. Obecnie panuje moda na wyśmiewanie tamtego smaku jako nienaturalnego. Kształt piramidy lub obelisku jednakże nie jest bardziej nienaturalny dla cisu niż dla bloku porfiru czy marmuru. Kiedy cis przedstawia się oku w tym sztucznym kształcie, ogrodnik nie ma zamiaru sugerować, że powinno się sądzić, iż urósł on w ten sposób. Ma on zamiar, po pierwsze, nadać mu to samo piękno regularnej sylwetki, która tak bardzo zachwyca w porfirze i marmurze, oraz, po drugie, imitować w rosnącym drzewie ornamenty tych drogich materiałów. Ma zamiar sprawić, by przedmiot jednego rodzaju przypominał inny przedmiot zupełnie innego gatunku. Do oryginalnego piękna kształtu chce dodać relatywne piękno imitacji; jednak różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem jest podstawą piękna imitacji. Dzieje się tak, ponieważ jeden przedmiot z natury nie przypomina drugiego, zatem tak wielką przyjemność sprawia nam, gdy dzięki sztuce staje się podobny. Można zatem rzec, że nożyce ogrodnika stają się nieporęcznymi narzędziami rzeźby (*Sculpture*). Nie ma wątpliwości, że są nimi, gdy używa się ich do imitowania sylwetek ludzi czy zwierząt. Jednak przy prostych i regularnych formach piramid, waz i obelisków nawet nożyce ogrodnika są wystarczająco dobre. Dozwolone są oczywiście niedoskonałości wynikające z narzędzia, podobnie jak w przypadku tkactwa czy haftu. Mówiąc krótko, gdy następnym razem będziecie mieli okazję badać te niemodne ornamenty, starajcie się puścić wodze i powstrzymać na kilka chwil tę głupią chęć bawienia się w krytyka i zauważycie, że nie są one pozbawione pewnego piękna, że promieniają aurą dokładności i poprawności na cały ogród, że są podobne do „samotnego odpoczynku, który znajduje przyjemność w wymuskanych ogrodach”, jak mówi Milton. Można zapytać: co zatem sprawiło, iż tak powszechnie zyskały złą sławę? W przypadku piramidy czy obelisku z marmuru mamy świadomość wysokiej ceny materiałów oraz jeszcze wyższej ceny pracy, która nadała im ten kształt. W przypadku piramidy czy obelisku z cisu wiemy, że materiał kosztował niewiele, a praca jeszcze mniej. Pierwszy jest uszlachetniony przez wysoki koszt, drugi zdegradowany przez swą tanią. W ogrodzie kapuścianym fabrykanta świec łożowych być może widzieliśmy niekiedy równie wiele kolumn i waz, i innych kształtów ozdobnych cisów, co marmurowych i porfirowych w Wersalu: ich powszedniość sprawiła wszakże, iż nie są poważane. Bogaci i wielcy, dumni i próżni nie pozwolą w swych ogrodach na ozdoby, które mogą posiadać zarówno najpośled-

niejsi z ludzi, jak i oni sami<sup>6</sup>. Zamiłowanie do tych ozdób przybyło z Francji, gdzie nie bacząc na zmienność mody, którą czasami wypominamy mieszkańcom tego kraju, nadal cieszy się popularnością. We Francji warunki niższych stanów rzadko kiedy są tak korzystne jak w Anglii<sup>7</sup>. Nieczęsto znajdzie się tam cisowe piramidy i obeliski w ogrodzie fabrykanta świec łożowych. Takie ozdoby, niezdegradowane tam przez powszechność, nie straciły miejsca w ogrodach książąt czy wielkich panów.

15. Prace wielkich mistrzów rzeźby (*Statuary*) i malarstwa, jak można zauważyć, nigdy nie bazują na oszustwie, by wywołać wrażenie. Nigdy nie są i nie będą mylone z rzeczywistymi przedmiotami, które przedstawiają. Barwny pomnik (*Statuary*) może czasem zwodzić nieuważne oko: właściwy pomnik nie robi tego nigdy. Ślady perspektywy w malarstwie, które mają sprawiać przyjemność dzięki zwodzeniu obserwatora, przedstawiają zawsze bardzo proste, nieistotne przedmioty: na przykład zwój papieru czy schody w ciemnym kącie jakiegoś przejścia czy galerii. Są to zwykle prace ostatnich artystów. Widziane raz, budzą niewielkie zaskoczenie zamiast ekscytować, podobnie jak rozbawienie, które im powszechnie towarzyszy. Nigdy nie sprawiają już więcej przyjemności, ale stają się na zawsze mdłe i nużące.

16. Właściwa przyjemność, którą czerpiemy z tych dwóch sztuk naśladowczych, daleka jest od złudzenia i zupełnie z nim niekompatybilna. Przyjemność ta jest ufundowana w całości na naszym zachwycie z oglądania, jak przedmiot jednego rodzaju przedstawia w sposób tak udany przedmiot zupełnie innego rodzaju. Bierze się to właśnie z naszego podziwu dla sztuki, która tak szczęśliwie przewycięża rozbieżność ustanowioną między nimi przez Naturę. Szlachetniejsze dzieła rzeźby (*Statuary*) i malarstwa wydają się nam czymś w rodzaju cudownych zjawisk Natury, które niosą ze sobą swe własne wyjaśnienia i ukazują, również oku, sposób, w jaki zostały stworzone. Oko, nawet niewprawnego obserwatora, natychmiast odróżnia, w jakimś stopniu, jak to się dzieje, że pewna zmiana sylwetki w rzeźbie (*Statuary*) i jaśniejszych czy ciemniejszych kolorów w malarstwie może przedstawiać, tak prawdziwie i żywo, zarówno działania, namiętności i zachowanie ludzi, jak i innych przedmiotów. Przyjemnemu cudowi niewiedzy towarzyszy jeszcze bardziej przyjemna

---

<sup>6</sup> Por. tamże 1, 11, 2, 31. „Dla większości ludzi bogatych główną rozkoszą, jaką daje mi posiadanie bogactw, jest wystawianie na pokaz swego bogactwa, które w ich oczach nigdy nie jest tak pełne, jak wtedy, gdy posiadają owe decydujące znamiona dostatku, jakimi nikt inny nie rozporządza”.

<sup>7</sup> Por. tamże 1, 11, 6. „Płace robocze we Francji są niższe niż w Anglii. Gdy się przyjeżdża ze Szkocji do Anglii, różnica, jaką spostrzegamy w ubiorze i wyglądzie prostych ludzi w obu tych krajach, dostatecznie wskazuje na różnicę w ich położeniu. Kontrast ten jest jeszcze większy, gdy się wraca z Francji”.

satysfakcja nauki. Zastanawiamy się i jesteśmy zadziwieni efektami. Jesteśmy zadowoleni i szczęśliwi, gdy odkrywamy, że do pewnego stopnia potrafimy zrozumieć, w jaki sposób został osiągnięty tak wspaniały efekt.

17. Dobre zwierciadło przedstawia ustawione przed nim przedmioty znacznie prawdziwiej i żywiej niż rzeźba (*Statuary*) czy malarstwo. Jednak, chociaż optyka może wyjaśniać rozumowi, samo zwierciadło wcale nie demonstruje oku, w jaki sposób powstaje ten efekt. Może nas ekscytować cud niewiedzy, a widziałem, jak u błazna, który nigdy wcześniej nie widział zwierciadła, ten zachwyt wzrósł niemal do upojenia i ekstazy. Jednak nie daje to satysfakcji z nauki. W zwierciadle efekt powstaje zawsze przy użyciu tych samych środków, stosowanych zawsze w ten sam sposób. W każdym pomniku czy obrazie efekt jest osiąganym podobnymi, ale nie tymi samymi środkami. Środki te są stosowane w każdym z nich w inny sposób. Każdy dobry pomnik czy obraz jest nowym cudem, który jednocześnie niesie ze sobą, w pewnym stopniu, własne wyjaśnienie. Przy niewielkim nawet doświadczeniu wszystkie zwierciadła przestają być uznawane za cudowne. Nawet ignorant staje się z nimi tak zaznajomiony, że nie uważa, by efekt przez nie wywoływany wymagał jakiegokolwiek wyjaśnienia. Ponadto zwierciadło może przedstawiać jedynie współczesne przedmioty. Gdy cud minie, wolimy w każdym wypadku raczej kontemplować substancję niż spoglądać na cień. Własna twarz staje się najprzyjemniejszym przedmiotem, który może przedstawić nam zwierciadło. To jedyny przedmiot, na który patrząc, nie stajemy się szybko znużeni; jedyny współczesny przedmiot, którego możemy widzieć jedynie cień. Bez względu na to, czy przystojna, czy brzydka, stara czy młoda, jest to zawsze twarz przyjaciela, której cechy wskazują dokładnie wszelkie uczucia, emocje czy namiętności, które w danym momencie czujemy.

18. W rzeźbie (*Statuary*) środki, które wywołują cudowny efekt, wydają się prostsze i bardziej oczywiste niż w przypadku malarstwa. Tam, gdzie różnica między imitującym a imitowanym przedmiotem jest większa, sztuka, która jest w stanie ją przewyciężyć, wydaje się w sposób oczywisty, niemal widoczny gołym okiem, ufundowana na dużo głębszych podstawach naukowych czy o wiele bardziej zawiłych i głębokich zasadach. Nawet najpośledniejsze przedmioty możemy często śledzić z przyjemnością podziwiania pomysłowych środków, którymi malarstwo przewycięża tę różnicę. Jednakże nie możemy tego czynić w przypadku rzeźby (*Statuary*), gdyż różnica nie jest tak znaczna, zaś środki nie wydają się tak pomysłowe. Z tego powodu w malarstwie często zachwycamy się przedstawieniem wielu rzeczy, w rzeźbie (*Statuary*) natomiast wydawałoby się to mdłe, męczące i niewarte oglądania.

19. Należy jednakże zauważyć, że chociaż w rzeźbie (*Statuary*) sztuka imitacji wydaje się pod wieloma względami niższa od tej, którą obserwujemy w malarstwie, to w pokoju ozdobionym zarówno posągami, jak i obrazami niemal podobnej wartości zwykle stwierdzimy, iż posągi odciągają nasz wzrok od obrazów. Z reguły jest jeden (lub niewiele więcej niż jeden) punkt, z którego obraz może być widziany w sposób korzystny i zawsze przedstawia się oku ten sam przedmiot. Posąg może być widziany z wielu punktów zawsze równie korzystnie, a z każdego z nich przedstawia się oku inny przedmiot. Większa jest różnorodność przyjemności, którą sprawia nam dobry posąg, niż ta, którą wywołuje dobry obraz. Jeden posąg może być tematem wielu dobrych obrazów lub rysunków, z których każdy jest inny. Zacienione wypukłości i rzuty obrazu są znacznie spłaszczone, wydają się niemal zniknąć, gdy porówna się je z rzeczywistą bryłą stojącą przy nich. Bez względu na to, jak bliskie mogą się wydawać te dwie sztuki, harmonizują ze sobą w sposób tak zły, że ich odmienne wytwory powinny, być może, rzadko kiedy być widywane razem.

*Anna Markwart (tł.)* – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl