

ALEXANDER GERARD

O zmyśle lub smaku piękna

Piękne przedmioty są różnego rodzaju i wzbudzają przyjemność, odwołując się do różnych zasad ludzkiej natury.

Do pierwszego rodzaju zaliczamy piękno *kształtu*, właściwe przedmiotom cechującym się *jednorodnością*, *różnorodnością* i proporcją. Każda z tych jakości sprawia pewną dozę przyjemności, lecz dopiero wszystkie razem budzą wyjątkowe zadowolenie.

Łatwość w ujmowaniu przedmiotu, jeśli tylko jest umiarkowana, sprawia nam przyjemność. Kiedy umysł jest w stanie tworzyć swe pojęcie bez uczucia przykrości i trudu, wówczas myśli o sobie dobrze. Na tym polega wartość przejrystości myśli i języka, która jest przyjemna w przeciwieństwie do mętności, ta bowiem wiąże się z niełatwymi dociekaniem nad znaczeniem części postrzeganego przedmiotu, czy też charakteru jego całości, co wymaga większego trudu, niż bylibyśmy skłonni podjąć. Również stąd bierze się to, że *jednorodność* i *prostota* są przyjemne. Przedmioty obdarzone tymi jakościami z łatwością wkraczą do umysłu, nie rozpraszają one bowiem naszej uwagi ani nie pośpieszają zbyt szybko naszego przechodzenia od jednej części do drugiej. Każdą z nich ujmuje się jasno i wyraźnie. Ogląd części podsuwa obraz całości i skłania umysł do wyobrażenia sobie reszty, wywołując przy tym przyjemne wyężenie jego siły.

Stosownie do tego we wszelkich pięknych dziełach natury *jednorodnością* cechuje się ogólny wygląd pasujących do siebie części. I choć zarówno naturalne zjawiska, jak i sztuki piękne unikają idealnej regularności, to jednak musi pozostać jej tyle, aby nie doprowadzić do przekształcenia *różnorodności* w pomieszanie.

nie i nieład. Na ogół kształty regularne przedkłada się nad nieregularne, a te, które mają odpowiadające sobie strony, nad te, które ich nie mają. Równość jest warunkiem piękna każdego dzieła sztuki malarskiej¹. Nawet wówczas, gdy starannie unika się doskonałego podobieństwa wyglądu odpowiadających sobie części, jak w przypadku widoku ludzkiej twarzy z boku, postawy ciała czy profilu budynku, nadal musi być ono tak zaaranżowane, że choć nie daje *wrażenia* jednorodności, to jednak, zgodnie z zasadami perspektywy, wzbudza wyobrażenie dokładnej jednorodności. Z kolei filozof, chcąc nadać prostotę wielu oddzielnym zjawiskom, sprowadza je do wspólnych jakości i ogólnych przyczyn. Tylko w ten sposób powstaje piękno nauki (*science*)².

Jeśli jednak jednorodność jest doskonała i nie towarzyszy jej różnorodność, ma tendencję do nużenia zmysłu, do przeradzania się w rozwlekłość i pogrążania umysłu w przykrym stanie ociążałości. Dlatego też sama nie może wzbudzać głębokiej ani długotrwałej przyjemności. Do jej ożywienia konieczna jest *różnorodność*. Tam, gdzie jej brakuje, jednorodność wyrodnieje w nudną formalność. Różnorodność zadowala w pewnej mierze zmysł nowości, gdyż nasze idee zmieniają się, przechodząc od kontemplacji jednej części do drugiej. Zmiana ta wprawia umysł w działanie i daje mu zajęcie, którego świadomość jest przyjemna³.

W dziełach przyrody różnorodność odnajdujemy po dokładnych poszukiwaniach, choćby w nierównej powierzchni Ziemi, w nieskończoności kształtów

¹ „Niechaj jedna część obrazu nie będzie pusta, gdy druga wypełniona jest po brzegi. Trzeba rzeczy rozdysponować tak dobrze, by – jeśli obraz wypełniony jest z jednej strony – zapełniła się i druga strona, tak żeby wydawały się wyrównane bądź przez mnogość, bądź przez skąpość postaci” (Charles Alphonse Dufresnoy, *O sztuce rysunkowej* (Paris: Droz, 1688), wersy 145–151, cyt. za: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, red. Jan Białostocki, Maria Poprzeczka, Antoni Ziemia (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 211). [Pierwsze francuskie wydanie *De arte graphica* ukazało się w 1668 roku w Paryżu. Dzieło to nie zostało w całości przełożone na język polski. Autorem przekładu cytowanych fragmentów jest Jan Białostocki – przyp. tłum.].

² Jednorodność i prostota są, ściśle mówiąc, odrębnymi ideami. Pierwsza implikuje odpowiedniość zgodnych części, druga – niewielką liczbę niepodobnych części w całym przedmiocie. Skoro jednak obie zadowolają dzięki tej samej zasadzie, precyzyjny sąd, który je tutaj rozróżni, jest zbędny.

³ *Złożoność (intricacy)*, która często w znacznym stopniu przyczynia się do piękna, może być rozważana jako rodzaj *różnorodności*; w końcu jej przyjemność ma tę samą przyczynę. Różnorodność, w sposób najbardziej naturalny, łączy się z jednorodnością, złożoność zaś z prostotą.

i barw kwiatów, w które się ona przystraja, w krętych, wijących się rzekach, w dzikości przyrody, którą pragniemy naśladować w sztuce, i w dziesięciu tysiącach innych przykładów. By ją uzyskać, architekt ozdabia swe budynki różnoksztaltnymi ornamentami. We wszelkich dziełach smaku zbyt wielkiej jednorodności unika się dzięki niezliczonym, pełnym gracji układom, rozmaitości elementów i przeciwstawianiu części⁴.

Gdyby różnorodność była rzeczywiście nieograniczona, umysł byłby znudzony i strudzony stałym przechodzeniem od części do części bez perspektywy jakiegokolwiek końca swej pracy. Byłby niezadowolony i zniesmaczony, gdyby odkrył, że po niezliczonych wysiłkach ujęcia przedmiotu niekończąca się nierówność i pomieszana kompozycja części wciąż udaremniałyby jego wysiłki i powstrzymywałyby go przed uformowaniem jego idei. Stąd z różnorodnością przedmiotów musi łączyć się pewien stopień jednorodności, w innym przypadku owa różnorodność, zamiast w umiarkowany sposób nas ożywiać, naraziłaby nas na trud nie do pokonania, co wkrótce przekształciłoby naszą przyjemność w przykrość.

Dzięki wzajemnemu złagodzeniu swych skutków obie te jakości wzmagają przyjemność wynikającą z każdej z nich, dając umysłowi jednocześnie oba przeciwstawne rodzaje zadowolenia, zmieszane ze sobą i łagodzące się nawzajem, a płynące z łatwości ujmowania oraz ożywczego wysiłku.

⁴ „W grupach postacie nie powinny mieć podobnych ruchów ni członków i nie powinny ustawiać się z jednej strony; winny być skonstrastowane i mieć członki wysunięte w stronę przeciwną niż ci, z którymi się spotykają” (Dufresnoy, *O sztuce rysunkowej*, wersy 137–141, cyt. za: *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce*, 211). Tak wielka jest zdolność różnorodności do wytwarzania piękna, że genialny artysta, który ostatnio poddał ją *analizie*, niemal w całości wyjaśnił tę jakość, nie całkiem bez racji, poprzez tę zasadę, sztukę tworzenia zaś określił jako nic innego jak tylko „sztukę dobrej kompozycji”. Jego zdaniem jednorodność nigdzie nie jest bardziej przydatna niż tam, gdzie jest niezbędna do wyrażania idei spoczynku lub ruchu, w czym nas nie może zawieść. Tu jednak posunął się zbyt daleko. Łatwo bowiem możemy wskazać przypadki, w których badając jednorodność, nie można w ogóle odnaleźć owego efektu. Autor ten uznaje, że piękno tkwi w skomponowanej różnorodności, co z konieczności zakłada istnienie jednorodności towarzyszącej różnorodności. Faktycznie dowiódł on w wystarczający sposób tego, że jednorodność nie jest jedyną, czy też główną, zasadą doskonałego piękna, choć ona sama często konstatuje pewien jego stopień, jak w przypadku prostych i równoległych brzegów kanału. [Autor, na którego badania Gerard powołuje się w tym przypisie, to William Hogarth, a zwrot „sztuka dobrej kompozycji” znajduje się w: William Hogarth, *Analiza piękna*, przeł. Michał Lachman (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 89 – przyp. tłum.].

Proporcja polega nie tyle na precyzyjnie wymierzonym stosunku części, ile na ogólnej odpowiedniości całości względem przejawiającego się w przedmiocie celu; umiejętność jej natychmiastowego dostrzegania, którą zawdzięczamy doświadczeniu, przewyższa stosowanie jakichkolwiek sztucznych zabiegów. Dlatego też wpływ proporcji na piękno pochodzi ze stosowności (*fitness*)⁵, zasady, którą teraz objaśnimy.

Niewielka dysproporcja między jakimikolwiek członkami ludzkiego ciała jest równoznaczna z deformacją. W wytworach sztuki pięknej najmniejsze odchylenie od naturalnej harmonii części jest równoznaczne ze szpetotą.

Istnieje jeszcze inny rodzaj *proporcji*, nie do końca zależny od użyteczności, który jest obecny w wyglądzie rzeczy, gdy żadna z części nie jest tak mała w stosunku do innych i do całości, że znika, gdy przyglądamy się całości, ani też na tyle duża, byśmy skupiając na nich swój wzrok, nie mogli dokładnie dostrzec w tym samym czasie ich stosunku względem całości i pozostałych części. Wieloboki o wielu ścianach mogłyby wiele zyskać na pięknie, gdyby zachowywały proporcję między bokami i średnicą. Dzieła wykonane w gotyckim stylu, przeładowane drobnymi ornamentami, nie sięgną doskonałego piękna zarówno ze względu na swą dysproporcję, jak i brak prostoty.

Tak jak największą przyjemność sprawia nam to, co daje pojęcie o własnych zdolnościach, tak największą przykrość sprowadza to, co przypomina nam o ich niedoskonałości. Dlatego też brak tego rodzaju proporcji wzbudza nasze obrzydzenie. Prowadzi nas to do wystawienia naszym zdolnościom niskiej, a w konsekwencji niemiłej nam opinii, gdyż sprawia, że niemożliwe staje się utworzenie jednego całkowicie odrębnego pojęcia przedmiotu. Różnorodność jego części może zająć naszą uwagę i powstrzymać od prób uchwycenia całości; wówczas, zwłaszcza jeśli owa różnorodność jest złączona z jednorodnością, może dostarczyć nam pewnej przyjemności oraz stworzyć gorsze i niedoskonałe rodzaje piękna. Proporcja jest jednak niezbędna do tego, aby udoskonalić piękno, a przy tym w pełni zadowolić dobry i wyrobiony smak.

Stąd nieobecność któregośkolwiek z powyższych składników – brak jednorodności, różnorodności, czy też proporcji – umniejsza piękno przedmiotów. Tam jednak, gdzie w wielkim stopniu brakuje ich wszystkich, musi domino-

⁵ Zob. Hogarth, *Analiza piękna*, rozdział 11 [O proporcjach].

wać brzydota. Kształty mogą być atrakcyjne lub wartościowe z jakichś innych względów, ale bez tych jakości nie mogą być piękne.

Poza⁶ wspomnianą właśnie przyczyną istnieje inna, która sprawia, że przyjemna jest każda z tych jakości: jednorodność, różnorodność i proporcja, a ich powiązanie staje się źródłem wielkiej rozkoszy. Jest nią to, że wszystkie one są oznakami zamiaru, mądrości i pomysłowości; jakości umysłu, których odkrycie niechybnie daje nam zawsze przyjemność. Kiedy oglądamy jednorodność w dziele, w sposób naturalny wnioskujemy, że nie może być ona skutkiem przypadku i że rzadko bywa ona osiągnana bez zamiaru. Kiedy obcujemy z różnorodnością dzieła, jesteśmy pewni, że nie może ona powstać bez uprzedniego zaprojektowania, mocą samych mechanicznych przyczyn, i co najmniej jesteśmy skłonni przypuszczać, że jest ona wytworem umysłu. Kiedy jednak nie odwołujemy się do przypadku i mechanicznych przyczyn, zręczne połączenie jednorodności i różnorodności w jednym i tym samym przedmiocie niewątpliwie wskazuje na to, że ich źródłem jest jakiś umysł; że zamiar, mądrość i zręczność (*art*) zostały użyte, aby z wielką wprawą połączyć owe przeciwne jakości: ten wniosek daje nam doskonałą satysfakcję, czerpiemy przyjemność, ujmując doskonałość przyczyny, dzięki czemu tym większe czerpiemy zadowolenie, oglądając skutek, który ową doskonałość podpowiada. Wszelka proporcja jest dodatkowym dowodem mądrości przyczyny i wskazuje na tym większą mądrość. Dlatego też jest źródłem dalszej przyjemności płynącej z kontemplacji skutku. Stąd jakości, które konstytuują piękno formy, wskazują na zamiar i każą nam się domyślać tkwiących w ich przyczynie zręczności i mądrości. Taki sąd jest naturalny, niezwłoczny i nieunikniony. Charakter tej przyczyny ujmujemy z przyjemnością, którą przypisujemy widzialnym przedmiotom – te bowiem przywiodły nas do ujęcia ich przyczyny i wydedukowania jej charakteru. Przyjemność ta, sama w sobie, jest rodzajem podziwu i dlatego przypomina uczucie wzniosłości. Ponieważ jednak wywołują ją tkwiące w przedmiocie jakości, które wzbudzają łagodne i delikatne doznanie, wrażenie to modyfikuje ową przyjemność, sprawiając, że przybiera ona jego charakter. Przyjemność staje się wówczas intensywniejsza, lecz nie zmienia to jej natury. W przeciwnym wypadku, gdy jej natura zostaje zmieniona, przyjemność nabywa tej delikat-

⁶ [Tego akapitu nie ma w pierwszym wydaniu, pojawia się w drugim – przyp. tłum.].

ności i łagodności, które są właściwe postrzeganiu piękna i które odróżniają ją od bardziej podniosłych wzruszeń duszy.

Użyteczność, czyli *stosowność* rzeczy do odpowiadających jej celów⁷, stanowi inny gatunek piękna, odrębny od piękna kształtu. Ma ona tak wielkie znaczenie, że choć *praktyczność* czasem zostaje poświęcona na rzecz *regularności*, to jednak wielki stopień niepraktyczności niszczy zazwyczaj wszelką przyjemność, którą mogłyby budzić symetria i proporcja części. Szczególną doskonałością dzieł natury jest to, że przynajmniej w najszlachetniejszych z nich najdoskonalsza przydatność do właściwych im celów jednoczy się z największą elegancją formy i jej odpowiada⁸. Wielką uwagę zwracamy na przydatność i użyteczność przy ustalaniu miary piękna i proporcji różnych rodzajów rzeczy. I choć nawet najdoskonalszemu dziełu sztuki daleko jest do wytworów natury pod względem łączenia użyteczności z regularnością, to jednak żadnego z nich nie uznaje się za arcydzieło, jeśli nie zawierają one obu tych doskonałości⁹. Aby zaś osiągnąć użyteczność, nawet tam, gdzie trudno zaniedbać dążenie do piękna, realizując różne cele, wybiera się często kształty właściwe niższemu rodzajowi piękna. Sześcian, nie żaden inny z bardziej zróżnicowanych wieloboków, wybierany jest na postument ze względu na swą stabilność. Użyteczność określa, choć ze znaczną swobodą, rozmiary i ogólny kształt większości przyrządów i dzieł, bez czego nawet największa obfitość ornamentu nie uczyni tych rzeczy pięknymi. Gdy ornamenty są źle zastosowane, a przy tym nie przyczyniają się do przydatności jakiegoś przedmiotu, stają się nieprzyjemne, podczas gdy właściwie użyte, mogłyby być naprawdę wytworne. W malarstwie historycznym wspaniałość (*splendor*) pojedynczej postaci będzie jedynie powiększać wadliwość dzieła, jeśli spowoduje, że straci się z oczu to, co w nim powinno być najważniejsze, całość zaś nie wywoła należytego efektu. W kompozycji najwytworniejsza myśl,

⁷ Użyteczność, będąca zasadą odrębnego rodzaju piękna, myłona jest przez [Jean-Pierre'a de] Crousaza z jednorodnością, która jest jedynie jednym ze składników [piękna] kształtu. Zob. Jean Pierre de Crousaz, *Traité du Beau, passim*.

⁸ „[...] [J]ak w przypadku bardzo wielu innych rzeczy, sama natura w niewiarygodny sposób sprawia, że to, co zawiera w sobie największą korzyść, ma jednocześnie najwięcej godności, a nawet wdzięku” (Marek Tulliusz Ciceron, *O mówcy*, przeł. Bartosz Awianowicz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2010), 649, w. 178).

⁹ Ciceron, *O mówcy*, a także Ksenofont, „Wspomnienia o Sokratesie”, w: Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, przeł. Leon Joachimowicz (Warszawa: PWN, 1967), ks. III, rozdział 8.

najbardziej szczegółowy opis czy najżarliwszy patos nie spodobać się, jeśli rozbijają jedność, jeśli nie będą w większym stopniu sprzyjać niż przeciwstawiać się głównemu celowi dzieła, któremu wszystkie jego części powinny być podporządkowane.

*Sed nunc non erat bis locus*¹⁰

Niewłaściwość ich usytuowania całkowicie niweczy właściwe im piękno. Na ogół zasady rządzące poszczególnymi dziełami geniuszu trzeba wyprowadzać z zamiaru, który je stworzył, i celu, który im przyświecał. Prowadzą one autora w czasie dokonywania wyborów w kwestiach zarówno rozmieszczenia, jak i przystrojenia części, i to na ich podstawie krytyk musi wydać swój sąd. Odmienność praw rządzących opowiadaniem, poezją i krasomówstwem bierze się z odmienności celów, którym służą. Stąd też pochodzi różnorodność zasad dotyczących poszczególnych rodzajów tych sztuk. Czyż stosowność pozbawiona pewnej liczby delikatnych uczuć i przyjemnych figur językowych mogłaby w pełni zadowolić nasz smak, gdyby nie były one ze sobą powiązane?

Abyśmy mogli pojąć naturę przyjemności wynikającej ze stosowności, musimy zauważyć, że ilekroć w skutkach odkrywamy większy stopień jednorodności lub dobrze zastosowanej złożoności niż ten, który, jak moglibyśmy oczekiwać, wynikałby z przypadku, zwłaszcza zaś jeśli dostrzegamy w dziele stosowność odpowiadającą ważnemu celowi, wówczas na podstawie skutków wnioskujemy nie tylko o intencji, ale i o zręczności oraz umiejętności. Te z kolei zakładają doskonałość i wybitność umysłu, a gdy to sobie uzmysławiamy, odczuwamy szlachetne zadowolenie. Stąd wadliwość planu, sugerująca niedoskonałość umiejętności i brak geniuszu, wzbudza w nas wielkie niezadowolenie. Dlatego też, kiedy widzimy jakieś dzieło, mocą naturalnego skojarzenia prowadzi nas ono do ujęcia jego celu, a skłonność do porównywania każe nam rozważać stosowność poszczególnych jego części w stosunku do jego całości. Jeśli którakolwiek nie idzie z nią w parze, odczuwamy niesmak wywołany ujawnionym przez tę niedoskonałość brakiem umiejętności, by w dalszej ko-

¹⁰ „[...] lecz tu nie było miejsca odpowiedniego [na takie opisy]” (Horacy, „List do Pizonów”, w: *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. Tadeusz Sinko (Wrocław: Ossolineum, DeAgostini, 2006), 80).

lejności w wyobraźni koncentrować się na niedogodnościach, które muszą pochodzić z braku stosowności układu dzieła. Wytworzone przez nas wyraźne idee owych niedogodności budzą niemal takie same przykre uczucia i namiętności, jakbyśmy tych niedogodności doświadczali my sami. W ten sposób często niweczą one wszelkie przyjemne impresje, jakie mogłyby wywołać inne jakości danego przedmiotu. Kiedy jednak przy bliższym badaniu dostrzegamy stosowność wszystkich części dzieła, satysfakcja, z jaką ujmujemy tak objawioną umiejętność i pomysłowość, na mocy przyczynowości udziela się tak blisko powiązanemu z nią skutkowi. Poza tym dzięki zdolności współodczuwania poddajemy się uczuciu silnego zadowolenia, które musi towarzyszyć posiadaniu lub używaniu tego, co jest tak dobrze zaprojektowane i wykonane.

Piękno *kolorów* jest całkowicie odrębne od obu poprzednich rodzajów piękna i sprawia nam przyjemność według całkowicie odmiennych zasad. Niektóre kolory, będące niczym innym jak różnymi stopniami i modyfikacjami światła, są mniej przykre dla organu wzroku niż inne i z tego względu w pewnych przypadkach uznaje się je za piękne.

Inne kolory zaś, dzięki swej *wspaniałości* (*splendor*), wywołują żywe i mocne wrażenie, które sprawia nam przyjemność, wzbudzając w czasie ich kontemplacji radosne i pełne życia nastawienie umysłu.

Jednakże w większości przypadków piękno kolorów daje się sprowadzić do *skojarzenia*. Zostają one uznane za piękne wtedy, gdy dzięki albo naturalnemu podobieństwu, albo zwyczajowi, czy też opinii wprowadzają do umysłu różnego rodzaju przyjemne idee i się z nimi wiążą. Nie uznaje się zaś za piękne tych kolorów, które w jakikolwiek sposób są powiązane z ideami nieprzyjemnymi. Zieloność pól jest zachwycająca nie tylko dlatego, że jest łagodna dla oka, lecz przede wszystkim dlatego, że przywołuje przyjemną ideę urodzaju. Kwitnące wrzosowisko mogłoby stanowić wystarczająco przyjemny dla wzroku kobierzec, gdybyśmy mogli abstrahować od idei jałowości gór i dzikich zakątków, które porasta. Jeśli chodzi o ubiór, kolory są albo piękne, albo nie w zależności od tego, z jaką łączą się ideą pozycji społecznej, uczuć i charakteru osoby noszącej dane ubranie.

W niektórych przypadkach w wyniku ustalonych obyczajów konkretny ubiór przywołuje u większości ludzi prawie taką samą ideę. Gdziekolwiek to ogólne powiązanie ustanawia pewne standardy ubioru dla osób na pewnych stanowiskach czy wykonujących pewne zawody, zaczynamy dostrzegać po-

prawność w dostosowaniu się do nich i jesteśmy niezadowoleni, gdy widzimy, że ktoś w znacznym stopniu się do nich nie stosuje.

Gdy ubiór przywołuje u różnych osób odmienne idee, kolor ma dla nich różny urok. Ten, który jednej osobie przywodzi na myśl rzeźkość i żywość, drugiej wyda się krzykliwy i frywolny. Ten sam ubiór niektórzy połączą z ideą powagi i stateczności, inni zaś z ideą ośpałości i szorstkości.

Wykorzystywane w malarstwie kolory rozważamy tu jedynie ze względu na ich subtelność i ożywczość, które można co prawda cenić, lecz nie mają one tak wielkiej wagi jak posiadana przez nie moc przedstawiania wspaniałości (*grandeur*) i piękna kształtu, czy też ukazywania trójwymiarowych ciał dzięki na tyle zręcznemu i zmyślnemu naśladownictwu, że ono samo zachwyca nas w sposób, który wyjaśnimy w dalszej części.

Dodanie *różnorodności* może powiększyć piękno kolorów; sprawia ona, że nawet najbardziej pstra ich mieszanina ma pewien urok, pod warunkiem jednak, iż one same będą przyjemne, zwłaszcza zaś wtedy, gdy są one przy tym tak rozmieszczone, aby podkreślić świetność i piękno każdego z nich.

Żadnego chyba terminu nie używa się z większą swobodą i mniejszą precyzją niż *piękno*; stosuje się go na określenie prawie każdej rzeczy, która jest dla nas przyjemna. Choć jest to niewątpliwie zbyt nieokreślone użycie tego słowa, możemy bez popadania w taką nadmierną swobodę stosować je w odniesieniu do każdej przyjemności, której dostarcza wzrok i która nie ma właściwej i jednostkowej nazwy. Może to być przyjemność, która jest naszym udziałem zarówno wtedy, gdy wzrok zapowiada przyjemną ideę innych zmysłów, jak i wtedy, gdy dostarczane przezeń idee są przyjemne dzięki działaniu światła lub gdy obie te okoliczności występują razem. We wszystkich tych przypadkach piękno przynajmniej częściowo daje się sprowadzić do zasad kojarzenia.

Pierwszy sposób oddziaływania piękna został już zilustrowany przy okazji rozważań poświęconych zagadnieniu kolorów, które będąc przedmiotami wzroku, wprowadzają do umysłu przyjemne idee niepochozące z tego zmysłu. W ten sposób również układ ludzkiej twarzy często wskazuje na dobre moralne skłonności, które nie tylko są uznawane za cnotliwe, ale też z tego powodu sprawiają, że piękno widoczne jest na całym obliczu, na którym się odcisnęły. Podobnie jest w przypadku złych afektów, znajdujących wyraz w spojrzeniu, które sprawia, że nawet najpiękniejsze rysy twarzy stają się szpetne.

Drugi sposób wywoływania piękna odnosi się jedynie do tego piękna myśli czy uczuć, które tak naprawdę dotyczą tego, o czym tu mówimy. Chodzi o tego rodzaju piękno opisywanego przedmiotu, który sam jest przyjemny dla zmysłu wzroku, jak światło, kwiaty, pola, łąki i gaje, lub gdy dla zilustrowania jakiegoś tematu ktoś posługuje się obrazami, które stają się w ten sposób przyjemne. Do tego sprowadza się większa część piękna sielanki, a do pewnego stopnia także wszelkiej poezji¹¹.

Dzieła naśladowujące kształtem i kolorem *piękne* oryginały swoje piękno zawdzięczają trzeciej przyczynie, zjednoczeniu obu omówionych wcześniej. Można zauważyć, że stosowanie obu tych metod przynosi w sztuce większe korzyści pięknu naśladowczemu niż naśladowczej wzniosłości. Jak widzieliśmy, tę ostatnią można w sztuce przedstawić jedynie przez przywoływanie *idei* wielkiego (*grand*) przedmiotu. Jednakże naśladowcze przedstawienia (*copies*), jeśli abstrahowalibyśmy od tego, że stanowią imitację czegoś, nie byłyby okazałe, ponieważ niemal zawsze brak im odpowiedniej wielkości (*magnitude*), najbardziej zasadniczego warunku wzniosłości. Tymczasem naśladownictwa tego, co piękne, niezależnie od podobieństwa między imitacją i pierwowzorem, same są piękne, ponieważ nie mogą one w inny sposób przedstawić piękna oryginału umysłowi niż przez to, że same są w jakimś stopniu piękne. Często też pod tym względem są równie doskonałe jak ich pierwowzory (*archetypes*). Posąg ma tę samą regularność i proporcję co jego pierwowzór, obraz dorównuje przedstawianemu przedmiotowi nie tylko pod względem symetrii i proporcji, ale także koloru.

Omawiane przez nas gatunki piękna opierają się na różnych zasadach, choć z powodu podobieństwa wzbudzanych przez nie uczuć sprowadza się je do tego samego *rodzaju*. Często na najrozmaitsze sposoby łączą się one w rzeczach, sprawiając, że nasza satysfakcja jest tym bardziej intensywna. W ładnej twarzy łączą się wszystkie zasady piękna. Do ścisłej symetrii i regularnej proporcji różnorodnych rysów twarzy i części, dobrze odpowiadających celom, którym służą, dochodzi karnacja, składająca się z bieli i czerwieni – te ostatnie same w sobie są piękne. Dzięki przemyślnemu sposobowi rozmieszczenia rysów, a także temu, że wskazują one na zdrowie i świeżość, twarz staje się jeszcze

¹¹ Pozostałe jakości sprawiające, że uczucia stają się piękne bądź przyjemne, to metafora, zmyślenie, antyteza, wartość moralna, wyniesienie itp., należące do innych klas.

piękniejsza. Wdzięk całości zostaje zwiększony dzięki żywej wyrazistości wyglądu, która natychmiast zmusza nas do dostrzeżenia bystrości, roztropności, opanowania, łagodności, czy też innych podobnie przyjemnych jakości w umyśle. Umysł ożywia wytworną formę, gdy aprobata towarzysząca temu postrzeżeniu zostaje odzwierciedlona na twarzy, która daje ku temu okazję.

Przeł. i oprac. Krzysztof Wawrzonkowski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
E-mail: kwawrzonkowski@umk.pl
ORCID: 0000-0003-2792-1312

Bibliografia

- Cyceron Marek Tulliusz. 2010. *O mówcy*, przeł. Bartosz Awianowicz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Dufresnoy Charles Alphonse. 1994. „O sztuce rysunkowej” (fragmenty), przeł. Jan Białostocki. W: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, red. Jan Białostocki, Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, 207–218. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hogarth William. 2008. *Analiza piękna*, przeł. Michał Lachman. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Horacy. 2006. „List do Pizonów”. W: *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. Tadeusz Sinko, 79–109. Wrocław: Ossolineum, DeAgostini.
- Ksenofont. 1967. „Wspomnienia o Sokratesie”. W: Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, przeł. Leon Joachimowicz, 15–237. Warszawa: PWN.