

ESEJ O MALARSTWIE

Osobliwe moje poglądy na temat rysunku¹

Natura nigdy nie czyni niczego nieprawidłowego². Wszelki kształt, czy to piękny, czy brzydki, jest jakoś uzasadniony; żadna z istniejących istot nie jest inna, niż powinna być.

Spójrz na tę ociemniałą za młodu kobietę: gałki oczne nie rozwinęły się, nie mogły więc spowodować normalnego rozwarcia powiek, które zapadły się w głąb oczodołów i tam uległy atrofii. Górna – pociągnęła za sobą brwi; wiotkość dolnej spowodowała lekkie podniesienie policzka – co z kolei odczuła górna warga i również poszła w górę; w sumie defekt oka odbił się na wszystkich pozostałych rysach – mocniej lub słabiej, zależnie od większej czy mniejszej odległości od źródła choroby. Czy sądzisz jednak, że zniekształcenie ograniczyło się do samej twarzy? Że zupełnie ominęło szyję? Barki, piersi? Ominęło je, owszem, dla twego oka i dla mego. Zapytaj jednak o zdanie naturę, pokaż jej tę szyję, te barki, te piersi i zapytaj, do jakiego ciała należą; odpowie ci niechybnie: „To szyja, barki i piersi kobiety, która za młodu straciła wzrok”.

Albo przyjrzyj się temu mężczyźnie o zgiętym podwójnie, bo i do tyłu, i do przodu, korpuse: wyciągnęły się przez to przednie chrząstki szyi, osłabiły tylne kręgi; broda uniosła się, ręce wyprostowały w nadgarstku, łokcie cofnęły, wszystkie członki próżno szukają odpowiedniego dla koślawej figury środka ciężkości, rysy nabrały wyrazu przymusu i cierpienia. Nakryj tę postać zasłoną, a naturze pokaż same tylko stopy; bez wahania zawoła:

1. W XVIII w. *dessin* znaczy ciągle coś więcej niż rysunek, może odnosić się do ogólnej koncepcji dzieła, jego „zarysu” ogólnego, ale też do szczegółowego ujęcia. Gdy Diderot krytykuje „rysunek” jakiegoś malarza, ma nieraz na myśli np. błąd anatomiczny.

2. Diderot użył w tej filozoficznej deklaracji słowa *incorrect*, które miało wywoływać potem polemiki. Johann Wolfgang Goethe w ogłoszonych w 1799 r. komentarzach do *Eseju* oprotestował taki pogląd, obstając przy sformułowaniu, że natura może najwyżej być „niekonsekwentna”. Edmond Duranty, pisząc w 1876 r. programowy tekst odnoszący się do wystąpienia impresjonistów pt. *Nowe malarstwo*, wsparł się przywołaniem tego passusu Diderota.

„To stopy człowieka garbatego!”³.

Gdybyśmy wyznawali się w przyczynach i skutkach, zadanie artysty byłoby dość proste i sprowadzałoby się do przedstawiania rzeczy takimi, jakimi są; im naśladownictwo byłoby wierniejsze i zgodniejsze z przyczyną – tym i lepsze.

Choć jednak przyczyn i skutków nie znamy i musimy wobec tego uciekać się do reguł umownych, nie ulega dla mnie wątpliwości, że artysta odrzucający wszystkie te reguły i tylko skrupulatnie naśladowujący naturę, mógłby – na ewentualny zarzut, że stworzył zbyt dużą stopę, za krótkie udo, kolano jakby obrzęknięte, baniastą i ciężką głowę – powołać się na ten zmysł, jaki wytwarza nałóg stałej obserwacji zjawisk i pozwala nam wyczuć ukryte związki, przyczynowe łańcuchy pomiędzy takimi zniekształceniami⁴.

Krzywy nos w naturze nie razi, gdyż wszystko tam wzajemnie się wspiera. Skrzywienie zostało przygotowane szeregiem drobnych, przylegających do siebie odchyłeń, prowadzących wreszcie do tego defektu i ratujących go. Spróbuj jednak skrzywić nos Antinousowi, nic poza tym nie zmieniając: ten nos będzie fatalny⁵. Czemu? Bo nos wyda się nie skrzywiony, lecz – złamany.

Powiadasz o spotkanym na ulicy człowieku, że jest źle zbudowany. Owszem – z punktu widzenia naszych nędznych reguł; ale wedle natury? To inna rzecz. Powiemy o pewnym posagu, że ma najpiękniejsze proporcje. Owszem – z punktu widzenia naszych nędznych reguł, ale wedle natury?⁶

Przerzućmy teraz naszą zasłonę z żywego garbusa na posąg Wenus Medycejskiej tak, by widać było tylko czubki stóp. Gdyby wspomniana przed chwilą natura postanowiła nagle dorobić do tego fragmentu resztę postaci, okazałyby się może ku

3. W przedmowie do *Salonu 1767 roku* Diderot powtórzy sformułowane wyżej poglądy, stanowiące materialistyczną podstawę jego estetyki. To właśnie filozoficzne wprowadzenie do *Eseju* pobudziło Goethego do szczególnie ostrej krytyki autora z pozycji idealistycznych. Myśli zawarte w pierwszych zdaniach *Eseju* oraz zastosowana metaforyka (jak przykład ślepca, ułomność jako kategoria ontologiczna) nawiązują do wcześniejszych tekstów francuskiego filozofa, m.in. jego młodzieńcze komentarzy do własnego przekładu traktatu Shaftesbury'ego *Inquiry concerning virtue or merit* (1745) i do *Listu o ślepcach* (1749). I ten fragment *Eseju* cytuje Duranty w tekście *Nowe malarstwo* (por. przyp. 2) w związku z dyskusją o podstawowych założeniach realizmu w malarstwie XIX w.

4. Manifest realizmu Diderota, który otwarcie występuje tu przeciw akademickiej doktrynie „pięknej natury” [*belle nature*]. W zdaniach tych wyraźnie uwidacznia się, rzadko w pismach estetycznych filozofa ujawniana, sprzeczność między tą doktryną a konstruującą system jego poglądów na sztukę teorią prawdy natury. Por. przyp. 93.

5. Antinous, Antinoos, ulubieniec cesarza Hadriana, pochodzący z Bitynii młodzieniec słynący z urody. Zmarł w 130 r. n.e. w tajemniczych okolicznościach; na rozkaz cesarza ubóstwiony. Był wielokrotnie przedstawiany w rzeźbie rzymskiej (il. 5). W tekstach Diderota pojawia się często jako uosobienie piękna – por. niżej.

6. Istnienie obiektywnie „pięknych proporcji” podważali już w końcu XVII w. wpływowi bracia Perrault, m.in. Claude, architekt i matematyk, w wydanych w 1673 r. komentarzach do własnego przekładu traktatu Witruwiusza, które Diderot poznał w latach 50. Również teoretycy pierwszej połowy XVIII w., których traktaty Diderot omawiał w swoim artykule *O pięknie* z 1751 r. (*Essai sur le beau* Ojca Yves'a Marie Andrégo z 1741 r., *Traité du beau* Jeana-Pierre'a de Crousaza z 1714 r.) byli skłonni przyznać wbrew klasycznej doktrynie, że proporcje są konwencjonalne i subiektywne. Przeciwno kanonowi proporcji Diderot wystąpi powtórnie we wstępie do *Salonu 1767 roku*, który tym samym odegra niejako rolę bezpośredniego rozwinięcia *Eseju o malarstwie*.

twemu zdziwieniu, że powstała jakaś wstrętna pokraka⁷. Mnie jednak, jeśli by coś zdziwiło, to raczej sytuacja odwrotna.

Postać ludzka jest układem zbyt złożonym, żeby skutki najdrobniejszej nawet niekonsekwencji nie zemściły się zupełnym niepodobieństwem wytworu sztuki, choćby najdoskonalszego, do dzieła natury.

Gdybym znał się na arkanach sztuki, potrafiłbym ci może powiedzieć, jak daleko sięga obowiązek artysty podporządkowania się przyjętym zasadom proporcji. Wiem jedno: że nie ostaną się one przed despotyzmem natury i muszą – w różnym zresztą stopniu – ustępować przed prawami wieku i kondycji. W każdym razie nikt jeszcze nie zarzucił błędu rysunkowego postaci o wyraźnie zaznaczonej budowie ciała, wieku, nawykach czy dostosowaniu do pewnych funkcji. Właśnie owe funkcje wyznaczają i ogólny wzrost całej postaci, i rzeczywiste proporcje każdego członka, i ich zespół. W nich upatrywałbym źródła kształtów dziecka, człowieka dorosłego i starca, dzikusa i eleganta, urzędnika i wojskowego, i tragarza... Jednej tylko postaci nie umiem sobie wyobrazić: dwudziestopięcioletniego mężczyzny, który powstałby nagle z mułu ziemi i niczym się dotąd nie trudził; ale też człowiek taki to chimera.

Dziecko to niemal zawsze karykatura; podobnie określiłbym starca. Dziecko to masa bezkształtna i płynna, dążąca dopiero do rozwoju; starzec – masa bezkształtna, ale zarazem oschła, dążąca do własnej skorupy, do samounicestwienia. Dopiero osobnik pośredni – a więc taki, który ma już za sobą wiek chłopięcy, ale nie przekroczył progu starości – stanowi dla artysty ideał czystości, nieskazitelnej precyzji rysów, w której najmniejsze odchylenie na prawo czy lewo, każde *poco più* czy *poco meno* – decyduje o pięknie czy też o jego braku.

Powiesz może: wiek czy też zawód mogą oczywiście wpłynąć na kształt, nie unicestwią jednak narządów. – Zgoda. – Trzeba więc dobrze poznać organizm. – Nie przeczę; i dlatego właśnie studiujemy modele anatomiczne.

Studium anatomicznego modelu daje niewątpliwie korzyści, połączone jednak z ryzykiem: że w wyobraźni artysty utrwali się już na dobre taki właśnie, specyficzny obraz ciała⁸; że zagustuje on w popisywaniu się własną wiedzą; że znarowione oko nie potrafi zatrzymać się na powierzchni ciała, że za skórą i podściółką tłuszczową

7. Rzeźba ta, rzymska kopia greckiego oryginału z IV w. p.n.e. (Florencja, Galleria degli Uffizi), należała w XVIII w. do najpopularniejszych dzieł antycznych. Przykład z Wenus Medycejską stanowi niemal dokładne powtórzenie komentarza Diderota do poetyckiego eseju Claude'a-Henri Wateleta *L'Art de peindre* (1760). W 1765 r. Watelet został zresztą sportretowany przez wspólnego – jego i Diderota – znajomego, Jeana-Baptiste'a Greuze'a jako znawca sztuki studiujący małą kopię tej hellenistycznej rzeźby, ustawioną na jego biurku (obraz w paryskim Luwrze; il. 7).

8. Być może autor miał w tym momencie przed oczami popularne od okresu renesansu, także wśród rzeźbiarzy francuskich XVIII w., wyobrażenia tzw. *ecorché*, czyli aktu pozbawionego skóry, przedstawianego jako szkielet obleczoney w mięśnie. W *Pensées détachées sur la peinture* Diderot ponownie będzie się zastanawiał nad pożytkiem płynącym ze studiów malarzy nad anatomią, konkludując: „Głębokie studia anatomii bardziej artystów popsują, niż ich doskonaliły. W malarstwie, jak w moralności, jest niezbyt bezpiecznym spoglądać pod skórę”.

tropić będzie wciąż mięśnie i ich przyczepy; że w rezultacie powstaną dzieła przeakcentowane, maniera twarda i oschła – rażąca zwłaszcza w portretach kobiecych. A przecież skoro artysta ma ukazywać zewnętrzną i tylko zewnętrzną stronę rzeczy – lepiej chyba, by od razu nauczył się widzieć ją właściwie i nie tracił czasu na naukę tego, co i tak powinien zapamiętać.

Powiadają: studium anatomicznego modelu ma tylko nauczyć patrzeć na naturę; doświadczenie uczy jednak, że po takiej nauce trudno nam nie widzieć jej opacznie. Będiesz, mój drogi, jedynym czytelnikiem tych tekstów, mogę więc pisać, co mi się podoba. Siedem lat trwa w Akademii nauka rysunku według modelu; czy uważasz ten okres za pożytecznie spędzony? Bo moim zdaniem, wtedy właśnie, w czasie tych siedmiu przykrych, okrutnych lat student nabiera manieri w rysunku⁹. Wszystkie te akademickie, wymuszone, wystudiowane, zaaranżowane pozy, czynności martwo i nieudolnie wyrażane przez jakiegoś biednego diabła i zawsze przez tego samego diabła wynajętego za grosze, by trzy razy na tydzień przychodził, rozbierał się i pozwalał sobą manewrować profesorowi – cóż wszystko to ma wspólnego z pozami i działaniem natury? Co ma wspólnego nosiwoda z twojego podwórka z niedźwigającym niczego, a tylko udającym kiepsko tę czynność modelem stojącym na szkolnym podium? Co ma wspólnego tenże udający konanie – z konającym naprawdę, czy to we własnym łóżku, czy na ulicy? Co – szkolny fechtmistrz z żołnierzem? Co – osobnik na komendę zebrzący, modlący się, śpiący, marzący, mdlejący – ze ślaniającym się ze znużenia chłopem, medytującym w swej izbie filozofem, z ofiarą ulicznego tłoku? Nic, mój przyjacielu, zaiste nic. Z równym powodzeniem można by posłać naszych studentów, dla dopełnienia absurdu, do pana Marcela, Duprégo czy innego słynnego baletmistrza, by uczyli się gracji¹⁰. Tymczasem jednak prawda natury ulega z wolna zapomnieniu. Wyobraźnia zapełnia się sytuacjami, pozami i postaciami

9. Jedna z najmocniejszych w pismach Diderota filipik przeciw oficjalnym instytucjom życia artystycznego. Pojęcia „maniera” używał on w dwóch znaczeniach: tradycyjnym, stosowanym powszechnie od XVI w., m.in. przez teoretyków akademickich, później jeszcze przez Goethego w rozprawie *Proste naśladowanie natury, maniera, styl* (1789) – jako indywidualnego stylu artysty; częściej jednak rzeczownik *manière* i przymiotnik *manieré* (którym obdarzał np. dzieła François Bouchera) występuje w pismach Diderota z zabarwieniem zdecydowanie pejoratywnym: „Maniera jest wspólną przywarą wszystkich sztuk pięknych. Źródła jej są jeszcze bardziej tajemnicze niż źródła piękności. Ma ona w sobie coś z oryginalności, która uwodzi dzieci, zwraca uwagę ogółu, a czasami demoralizuje cały naród; ale dla człowieka o dobrym smaku jest nieznośniejsza od brzydoty; brzydota jest bowiem naturalna i sama w sobie nie świadczy o żadnej pretensji, żadnej śmieszności, żadnej wadzie umysłu. Zmanierowany dzikus, wieśniak, pasterz, zmanierowany rzemieślnik są rodzajem stworów, których nie można sobie wyobrazić w naturze; chociaż mogą istnieć w naśladownictwie. Maniera w sztuce jest tym, czym zepsucie obyczajów wśród narodów” – pisał w dołączonym do *Salonu 1767 roku* fragmencie *O manierze* (cyt. za: D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. i oprac. J. Kott, Warszawa 1950, s. 133).

10. Nazwisko Marcela, od 1726 r. nadwornego baletmistrza Ludwika XV, wpajającego uczniom fałszywą maniery poruszania się, u którego lekcje pobierał m.in. młody Stanisław August Poniatowski, Diderot przywoływał już w *Salonie 1765 roku*. Por. też niżej, s. 43. Dupré był również dworskim baletmistrzem. W innej edycji *Eseju* pojawiają się tu nazwiska Vestrisa i P.G. Gardela, znanych tancerzy opery paryskiej.

z gruntu fałszywymi, śmiesznymi, zimnymi, które – niczym kukły w magazynie – tłoczą się w głowie artysty i już się stamtąd nie ruszą – chyba na płótno. Ilekroć sięgnie on po ołówek i pędzel – osaczają go i wtedy chyba tylko cud czy egzorcyzm zdołają go od nich uwolnić. Znam pewnego naprawdę zdolnego malarza, który nigdy nie przystępuje do dzieła, nie uklękawszy wpierw i nie zawoławszy: „Boże, wybaw mnie od modela!”. Jeśli tak trudno dziś o wielofiguralną kompozycję nieszeszpeconą paroma takimi akademickimi postaciami, pozami, sytuacjami, minami rażącymi każdego wybredniejszego odbiorcę, a mogącymi podobać się tylko komuś kompletnie ślepemu na rzeczywistość – winę ponosi niewątpliwie niekończące się studiowanie modela w szkole.

Niestety, nie w szkole zdobywa się wiedzę o zgraniu ruchów całego ciała, o specyficznej wędrówce ruchu biegnącego od głowy do stóp. Niech tylko kobieta zamyśli się, zwiesi głowę do przodu – wszystkie członki pójdą za tym ruchem, niech ją podniesie – ta sama wspaniała karność całej maszyny.

Cóż, zaprawdę sztuką jest i to wielką sztuką pięknie upozować modela; zobaczymy, jak pan profesor jest z tego dumny! Czy słyszano kiedy, żeby taki biedny diabeł mógł wybrać sobie pozę, zając się tym, co lubi? Skądże, pan profesor zawsze postawi gest niezwykły – nad prosty i naturalny! Trudno, trzeba przez to przejść.

Setki razy – patrząc na studentów zdążających ze swymi szkicownikami w stronę Luwru – już-już miałem zawołać: „Przyjaciele, ile już lat tak wędrujecie? Dwa? To naprawdę aż nadto! Zostawcie mi cały ten kram z manierą. Wybierzcie się raczej do kościoła Kartuzów¹¹, bo tam tylko można oglądać prawdziwy gest modlitewny! Jutro akurat wypada większe święto, pofatygujcie się do waszej parafii, stańcie przy konfesjonale – poznacie prawdziwy gest skupienia czy skruchy. A jutro zajrzyjcie do jakiegoś szynku, poznacie prawdziwy gest awanturnika. Rozejrzyjcie się trochę po mieście, pokręćcie po ulicach, ogrodach, targu, podwórkach – nabierzecie właściwych pojęć o życiu we wszystkich jego przejawach. Spójrzcie choćby na tych dwóch kompanów, zwróćcie uwagę, jak gniew kieruje całym układem ich ciała¹². Przeanalizujcie to uważnie – śmiech was ogarnie na myśl o waszym bezdusznym profesorze i nie mniej bezdusznym modelu. Żal mi was, bo prędzej czy później przyjdzie moment, gdy odrzucicie cały ten szkolny fałsz, a obierzecie prostotę i prawdę Le Sueura¹³. Inaczej – nic z was nigdy nie będzie!

11. W klasztorze Kartuzów w Paryżu, zlikwidowanym w 1790 r., znajdowały się wówczas m.in. arcydzieła Eustache'a Le Sueura z serii *Żywot św. Brunona* (1645-1649, obecnie w paryskim Luwrze; il. 8). Wysoko je ceniący Diderot odwołuje się do nich w *Salonie 1759 roku* i w *Salonie 1761 roku*, a także w *Pensées détachées sur la peinture*. 12. Te postulaty najlepiej realizował ulubiony malarz Diderota, Jean-Baptiste Greuze – por. np. opis jego metody realistycznych studiów, zamieszczony w *Salonie 1765 roku*.

13. Eustache Le Sueur (1616-1655), malarz, nazywany „Rafaelem francuskim” z racji uznania, którym się cieszył jako jedyny konkurent Nicolasa Poussina w XVII w., ale też ze względu na klasycyzujący charakter jego sztuki. Wybitny portrecista, przede wszystkim jednak autor subtelnych dekoracji o treści alegorycznej i mitologicznej

Czym innym jest postawa, czym innym jest działanie. Każda postawa jest fałszywa i płaska, każde działanie jest piękne i prawdziwe.

Jedną z głównych przyczyn manieri jest błędne pojmowanie kontrastu. Dobrze pojęty – opiera się wyłącznie bądź na istocie akcji, bądź na różnorodności partii ciała czy pobudek działania. Spójrz na Rafaela, na Le Sueura: potrafią ustawić obok siebie trzy, cztery, pięć stojących postaci, a jednak osiągnąć podniosły efekt. W czasie mszy czy nieспорów w kościele Kartuzów¹⁴ widuje się czterdziestu, pięćdziesięciu mniichów w dwóch długich, równoległych szeregach, jednakowo ubranych, wykonujących jeden gest; pokaż mi dwóch identycznych! Więc i tobie nie trzeba silniejszego kontrastu; oto – prawdziwy, wszystko inne to pospolitość i fałsz!”¹⁵.

A gdybym zauważył, że słuchacze biorą moje uwagi do serca, dodałbym jeszcze: Wciąż oglądacie jedną tylko część odtwarzanego przedmiotu. Wyobraźcie sobie jednak, że jest on przezroczysty, a wasze oko znalazło się w centrum; i z tej pozycji obserwujecie wszystko, co dzieje się na zewnątrz maszyny; okazuje się, że pewne partie wydłużyły się, inne skróciły, że pierwsze uległy wysmukleniu, drugie pogrubieniu. Tak nie tracąc nigdy z oka całości, zespołowości, ukazujecie w zaprezentowanej części przedmiotu – ogół jego relacji, także te niewidoczne, i rysując niby tylko przód rzeczy, zmuszacie mą wyobraźnię do widzenia również tyłu. I wtedy dopiero wykrzyknę, że oto mamy zadziwiającego rysownika!

Nie dość jednak dobrze ustawić całość, trzeba jeszcze wprowadzić szczegół, nie naruszając przy tym mas. To już dzieło werwy, geniuszu, wycucia – wycucia nie byle jakiego. Oto więc jak wyobrażam sobie prowadzenie szkoły rysunku. Z chwilą, gdy uczeń opanował już odrysowywanie rycin i odlewów, sadzam go na dwa lata przed kobiecym i męskim modelem akademickim. Po czym przyprowadzam mu dzieci, dorosłych, ludzi w średnim wieku, starców, słowem – przedstawicieli wszelkiego wieku, płci, stanu społecznego, gatunku ludzkiego. Kandydatów mi nie braknie, jeśli ich należycie opłacać; jeśli żyję w ustroju niewolniczym – doprowadzę ich siłą. Profesor uwrażliwi szczególnie ucznia na zmiany cielesne powstałe pod wpływem codziennych zajęć, trybu życia, stanu i wieku. Uczeń będzie miał prawo do modelu akademickiego nie częściej jak dwa razy na miesiąc, profesor zaś pozwoli temu ostatniemu pozować w takiej pozycji, jaka jest mu wygodna. Po zakończonym seansie zdolny anatom wyjaśni uczniom układ podskórny, popierając to praktycznymi ćwiczeniami z żywym, nagim człowiekiem; odrysowywanie modeli anatomicznych dozwolone będzie nie

(m.in. Hôtel Lambert w Paryżu) i surowych płócien religijnych dla kościołów Paryża (por. niżej). Wyjątkowo bez zastrzeżeń podziwiany przez Diderota, występuje w Salonach równie często jak Poussin. Krytyk stawiał go za wzór wielu malarzom, m.in. Josephowi-Marie Vienowi (w 1759, 1761, 1767), Jeanowi-Baptiste'owi Deshay's'owi mł. i Noelowi Hallému (1761, 1763). Wielką pochwałę Le Sueura wyraził w *Pensées détachées sur la peinture*.

14. Klasztor Kartuzów w Paryżu, por. przyp. 11.

15. Podobna teoria kontrastów została przez Diderota po raz pierwszy wyłożona w odniesieniu do sztuki aktorskiej w eseju *O poezji dramatycznej* (1758).

częściej jak raz na miesiąc; nie trzeba więcej dla uprzytomnienia, że inaczej rysujemy ciało podparte kością, inaczej wiotkie; że w drugim wypadku kreska musi być krągła, w pierwszym – jakby kanciasta; i że jeśli tych subtelności zaniedbamy, całość upodobni się do nadętego pęcherza czy kłębu bawełny.

Nie byłoby manieri w rysunku ani w kolorze, gdyby artyści skrupulatnie naśladowali naturę. Bierze się zaś maniera od nauczyciela, z Akademii, szkoły, a nawet – z antyku¹⁶.

Skromne moje poglądy na temat koloru¹⁷

Rysunkowi zawdzięczają rzeczy swój kształt, życie jednak – kolorowi, który jest jakby ich boskim tchnieniem, które je porusza.

Rysunek ocenić może tylko mistrz w sztuce, kolor – każdy z nas.

Doskonałych rysowników mamy krocie, wielkich kolorystów niewielu. Coś podobnego dzieje się zresztą w sztuce słowa: na stu zimnych logików – jeden prawdziwy krasomówca, na stu krasomówców – jeden wzniosły poeta! Silne zainteresowanie z miejsca pobudza elokwencję, natomiast wbrew zapewnieniom Helwecjusza¹⁸ – nikt nie skłeci na komendę, nawet pod groźbą śmierci, marnych dziesięciu wersów.

Przenieś się, mój przyjacielu, do którejś z malarskich pracowni i poobserwuj artystę przy pracy. Jeśli stwierdzisz, że symetrycznie układa na palecie barwne tony i półtony i że cały ten ład mu się nie pomieszał przez kwadrans – możesz być pewny, że masz do czynienia z artystą zimnym, który nigdy nic ciekawego nie stworzy, jest bowiem najbliższym krewnym owego niemrawego erudyty, co to – gdy trzeba mu argumentu – musi najpierw wejść na drabinę, znaleźć w księgozbiornie odpowiednie dzieło, sięść przy biurku, przepisać jeden wiersz, znów wdrapać się na drabinę i odłożyć tom dokładnie na to samo miejsce; nie tak chyba rodzi się metoda geniusza.

16. Myśli na temat źródeł zmanierowania sztuki Diderot powtórzy i rozwinie rok później we wspomnianym (przyp. 9) tekście *O manierze*. Nawet imitacja wzorów antycznych stanowi w ocenie krytyka niedopuszczalny plagiat. Starożytni osiągnęli doskonałość w sztuce dzięki uważnemu studiowaniu natury i badaniu jej praw (zagadnienie to podejmie we wstępie do *Salonu 1767 roku*). Niewolnicze kopiowanie ich dzieł wyrwa je z kulturowego kontekstu i niweczy świeżość ich interpretacji natury. Byłoby to przebywanie „drogi odwrotnej do tej, którą przebyli starożytni” (tamże). Artyści powinni zmierzać ku naśladowaniu raczej postawy starożytnych i kształtowaniu w analogiczny sposób wewnętrznego „modelu idealnego”, który warunkuje powstanie sztuki prawdziwie wzniosłej. Bardzo bliskie sformułowania, skierowane przeciwko studiowaniu „natury zobaczonej przez innego człowieka”, znajdziemy w *Historii malarstwa we Włoszech* Stendhala, wielokrotnie nawiązującego do tekstów Diderota.

17. W przekładzie niniejszego rozdziału należało liczyć się z większym w tym wypadku bogactwem języka polskiego w stosunku do francuskiego, oddającego jednym i tym samym terminem *couleur* – trzy nasze pojęcia: naturalną barwę, artystyczny kolor i technicznie rozumianą farbę wraz z jej fakturą.

18. Claude Adrien Helvétius (1715-1771), filozof materialista, jeden z czołowych teoretyków sensualizmu oświeceniowego, współpracownik Encyklopedii. Diderot polemizował zwłaszcza z jego poglądami społecznymi oraz teorią wychowania, m.in. w 1774 r. w osobnej rozprawie *Réfutation de l'Homme d'Helvétius*. Niniejsza ironiczna wzmianka dotyczy myśli Helvétiusa sformułowanych w III i IV części głośnego traktatu *O umyśle* z 1758 r. na temat geniusza jako produktu wychowania lub rozmaitych okoliczności zewnętrznych. Diderot nie zgadzał się z tą koncepcją. Spór ten miał zresztą szerszy wymiar i prowadził do potępienia Helvétiusa przez środowisko encyklopedystów.