

EWA GRZESIUK

POŻEGNANIE Z HORACJAŃSKIM „UT PICTURA POESIS”

KILKA REFLEKSJI O *LAOKOONIE*
GOTTHOLDA EPHRAIMA LESSINGA

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) jest w XVIII wieku jednym z ważniejszych teoretyków sztuk pięknych (niemiecka tradycja wieku XVIII używa tu terminu „schöne Wissenschaften”, czyli „nauki piękne”). Dla germanistów jest przede wszystkim autorem i teoretykiem dramatu: komedii charakterów – *Minna von Barnhelm* (1767), tragedii nazywanej mieszczańską („bürgerliches Trauerspiel”) – *Emilia Galotti* (1781) i dzieła dramatycznego, które nie jest ani tragedią, ani komedią („dramatisches Gedicht”), a posiada ogromny potencjał humanizmu – *Nathan der Weise* (1778). Ponadto jest teoretykiem teatru, autorem jednej z ważniejszych poetyk dramatu i teatru (*Hamburgische Dramaturgie*, 1768) i pod tym względem Lessing jest nowatorski – jego poetyka z założenia nie jest już poetyką normatywną. Ostatnia z katalogu poetyk normatywnych w Niemczech wyszła spod pióra Johanna Christopha Gottscheda (1700-1766) i nosiła tytuł *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730¹). Gottsched był profesorem

Dr EWA GRZESIUK – starszy wykładowca Katedry Literatury Niemieckojęzycznej XVIII i XIX wieku w Instytucie Filologii Germańskiej KUL; adres do korespondencji: IFG KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: ewa.grzesiuk@kul.lublin.pl;

¹ Natomiast w Polsce duże znaczenie dla rozpowszechnienia filozofii Wolffa i Gottscheda miał Lorenz Mitzler de Kolof (1711-1778), uczeń Gottscheda z czasów lipskich, późniejszy wydawca warszawskiego „Monitora” i ważna postać dla niemiecko-polskiego transferu kulturowego. Polskie tłumaczenie podstawowego dzieła filozoficznego Gottscheda *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* ukazało się jako *Pierwsze prawdy całej Filozofii etc.* przez J.P. Wawrzyńca Mitzlera de Kolof (Warszawa 1761) i stało się podstawowym podręcznikiem w szkołach pijarskich. Por. G. WANIEK, *Gottsched und die deutsche Literatur*, Leipzig 1897 (ND 1972), s. 672. O zasługach Lorenza Mitzlera dla rozwoju polskiego Oświecenia por. artykuł autorki: *Deutsche Dioskuren der polnischen Aufklärung: Daniel Janocki und Lorenz Mitzler de Kolof*, w: *Drogi i bezdroża komunikacji*, red. P. Bering i G. Łukomski, Gniezno: Collegium Europaeum

filozofii w Lipsku i propagatorem racjonalistycznej filozofii swego nauczyciela Christiana Wolffa (1679-1754). Normatywność jego poetyki wynikała z założenia, że rozum jest tą kategorią poznawczą, która jako jedyna ustala obiektywne normy wszelkich zjawisk rzeczywistości i odgrywa decydującą rolę również w procesie tworzenia i recepcji dzieł sztuki. Za rezygnacją z normatywności u Lessinga kryje się półwiecze refleksji filozoficznej, traktującej kwestie estetyczne jako jeden z aspektów uprawiania nauk w ogóle. Gdy Lessing publikuje swego *Laokoona* (1766), estetyka jako nauka o poznaniu zmysłowym² jest stosunkowo młodą dziedziną, powstałą

Gnesnense 2008, s. 150-157, natomiast o związkach braci Załuskich z Wolffem i Gottschedem por. TAŻ, *Polskie centra kulturalne i naukowe w wieku XVIII, Warszawa, Kraków i ... Lipsk*, „Studia Europaea Gnesnensia” 1-2/2010, s. 321-336.

² Współczesne nam wyobrażenie o estetyce diametralnie różni się od wyobrażeń i zamierzeń filozofa, któremu nawzdujemy sam termin. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) definiuje w pierwszym paragrafie swego głównego dzieła estetykę w następujący sposób: „Aesthetica (theoria artium liberalium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitions sensitivae” (A.G. BAUMGARTEN, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica” (1750/1758)*, übers. und hrsg. von H.R. Schweizer (lat./dt), Hamburg: Meiner, 1988, s. 2). Częstkowe definicje: „gnoseologia inferior” i „ars analogi rationis” wskazują na to, że Baumgarten nie zamierzał wychodzić poza granice teorii poznania – zamierzał uzupełnić tę naukę o logikę poznania za pomocą niższych władz poznawczych („gnoseologia inferior”), które uznał za „analogon rationis”, władze analogiczne wobec poznania rozumowego. Do tej kategorii zaliczają się poznanie zmysłowe, intuicja, wyobrażenia, jak też sfera uczuć i odczuć. Baumgarten realizuje w swym dziele postulat Wolffa, sformułowany przezeń w *Deutsche Metaphysik*: „Und hat schon der Herr von Leibnitz mehr als einmahl angemercket, daß es noch an einer Vernunft-Kunst des Wahrscheinlichen fehle [...] Underdessen, da es in den menschlichen Geschäften meistens auf Wahrscheinlichkeit ankommt, und man dannenhero das wahrscheinliche erwehlen sol; so wäre es eine sehr nützliche Arbeit, wenn man diese Kunst zu Stande brächte” (Ch. WOLFF, *Gesammelte Werke*, Abt. 1: *Deutsche Schriften*, Bd. 2: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik)*, Cap. 3, § 402, Hildesheim: Olms, 1983, s. 245. Por. D. KIMPEL, *Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung*, w: *Christian Wolff 1679-1854. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung*, hrsg. von W. Schneiders, Hamburg: Meiner, 1983, s. 203-236; tutaj s. 211.)

Baumgarten nie zamierzał zatem detronizować racjonalizmu, a jedynie uzupełnić teorię poznania, która koncentrowała się głównie na dążeniu do prawdy („das Wahre”/„die Wahrheit”) w oparciu o rozum i w dalszej konsekwencji o instrumentarium logiki, o aspekt dotychczas pomijany, a mianowicie o stworzenie „logiki” poznawania tego, co prawdopodobne („das Wahrscheinliche”), a co jest dostępne człowiekowi za pomocą zmysłów i sfery odczuć. Baumgartenowi udało się wymiennie dowartościować sferę zmysłów, co stało się szczególnie owocne dla „nauk pięknych”, szczególnie dla literatury, mającej być – zdaniem Lessinga – źródłem wiedzy o człowieku, który przestaje być istotą jednowymiarową, a staje się istotą posiadającą niezbadane pokłady, które wpływają na jego postępowanie i które Baumgarten w swej *Metaphysica* nazwie „fundus animae” (A.G. BAUMGARTEN, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, übers. und hrsg. von

w wyniku długoletnich sporów między racjonalizmem i empiryzmem (sensualizmem) o prymat w „naukach pięknych”. O ile sam termin „estetyka” pojawia się dopiero w tytule podstawowego dla tej dziedziny dzieła *Aesthetica* (1750/1758) Alexandra Gottlieba Baumgartena, to ożywiona dyskusja o tych zjawiskach, które później zostaną nazwane estetycznymi, została zainicjowana – czy może lepiej: sprowokowana – przez dzieło Gottscheda. Już wówczas, w latach trzydziestych XVIII wieku³, rozpoczęła się krytyka stanowiska autora, który opierając się jedynie na założeniach rozumowych (rozum jako podstawa poznania pewnego, również w naukach pięknych), milczeniem pominął procesy będące wynikiem zmian wywołanych przez rewolucję w teorii poznania, zainicjowaną przez empiryzm.

Ustalając definicję piękna, Gottsched odwołuje się wyłącznie do kategorii rozumu, a piękno jest według niego obliczalne zgodnie z zasadami nauk przyrodniczych (symetria, proporcja, liczba, miara): „Piękno dzieła sztuki nie jest kwestią dowolności, lecz ma swoją nienaruszalną i konieczną podstawę w naturze wszechrzeczy. Bóg stworzył wszystko wedle liczby, miary i wagi. Zjawiska naturalne są piękne same w sobie: i jeśli sztuka chce two-

H.R. Schweizer, Hamburg: Meiner, 1983, s. 4: „§ 511: Sunt in anima perceptiones obscurae. Harum complexus *fundus animae* dicitur”; por. H. ADLER, *Fundus animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, DVjs 62/1988, s. 197-220).

W tej pierwotnej definicji Baumgartena pojawia się również przymiotnik „pulcher”, to jednak nie odnosi się on do przedmiotów, jakie przedstawiają „nauki piękne”, lecz do sposobu myślenia („ars pulchre cogitandi”). Do rozpowszechnienia myśli Baumgartena przyczynił się jego uczeń, Georg Friedrich Meier (1718-1777), który jeszcze przed publikacją swego nauczyciela wydał swoje własne dzieło „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften”, 1748, w którym ([4] §27) propaguje ideał „felix aestheticus”, człowieka wszechstronnie wykształconego, łączącego wrażliwość na piękno z wolnością myślenia. Meier wywarł wpływ na refleksję estetyczną w drugiej połowie XVIII wieku w Niemczech. Zawrotną karierę samego terminu i powstającej nowej dyscypliny komentuje w ironiczny sposób Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) w swojej *Vorschule der Ästhetik* z 1804 r.: „Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern” (J. PAUL, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Weimar: Böhlau 1927 ff. Abt. I, Bd. 11: *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. von E. Berend 1935, s. 13).

³ Pierwsze dzieło Baumgartena, jego dysertacja *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), jest dowodem na o wiele wcześniejsze rozpoczęcie debaty między racjonalizmem i empiryzmem (sensualizmem) w Niemczech, a którą zdaje się zamykać Immanuel Kant. W ramach teorii poznania znalazł rozwiązanie harmonizujące te dwa na pierwszy rzut oka wykluczające się podejścia, twierdząc, że treści poznania człowiek zdobywa za pomocą zmysłów, podczas gdy rozum te treści porządkuje, nadając im formę. Debata racjoniści versus sensualiści odbywała głównie w ramach tzw. filozofii popularnej („Popularphilosophie”), za której ojca uważa się Christiana Thomasiusa. Powołanie się zatem na Baumgartena pozwala na korektę rozpowszechnionej tezy o dominacji racjonalizmu aż do lat sześćdziesiątych XVIII wieku.

rzyć coś pięknego, musi naśladować wzorzec natury. Dokładny stosunek, porządek i prawidłowa miara poszczególnych części, z jakich składa się dana rzecz, jest źródłem wszelkiego piękna”⁴. Definicja smaku natomiast brzmi następująco: „Tenże [smak] jest rozumem, poprawnie wydającym osąd o pięknie danej rzeczy zgodnie z czystym odczuciem, w kwestiach, co do których [nie można osiągnąć] wyraźnego i dogłębnego poznania”⁵. I mimo że za wzorce dla swych refleksji obrał Gottsched dzieła klasycyzmu francuskiego, zupełnie pomija dzieło Jeana-Baptiste’a Dubosa⁶, w którym autor za instancję odpowiedzialną za recepcję dzieł sztuki uznał odpowiada „uczucie wewnętrzne” („inneres Gefühl”)⁷. Dzieło to zostanie przełożone na język niemiecki dopiero w 1760 r., a zatem w czasach, gdy powstają ważne dzieła estetyczne Lessinga.

I choć Lessing, tak jak Gottsched, będzie uważał za podstawową zasadę *mimesis* – naśladowanie natury – to ich wyobrażenia o dziełach sztuki, o mechanizmach ich tworzenia i recepcji będą się diametralnie różnić. Gottsched, zgodnie z czysto racjonalistyczną metodologią, przejętą od Wolffa, pojmuje naturę, również naturę człowieka, jako kompleks zjawisk dających się badać za pomocą instrumentarium nauk przyrodniczych zgodnie z modelem Kartezjusza, u Lessinga jest to już wypadkowa prób pojednania racjonalizmu z empiryzmem: w przypadku natury człowieka poszerzająca to pojęcie o sferę odczuć i emocji, którą Gottsched (tak jak Leibniz i Wolff) uważał za

⁴ J.Ch. GOTTSCHED, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von J. Birke und B. Birke, Bd. 6, 1: *Versuch einer kritischen Dichtkunst: Erster allgemeiner Theil*, Berlin–New York: de Gruyter, 1973, s. 183: „20. §. Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit”.

⁵ „Jener [der Geschmack] ist nämlich der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniß hat” (GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Tl. 1, s. 174).

⁶ J.-B. DUBOS, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, 3 Tle, Kopenhagen 1760-61 [tytuł oryginału: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719]. Wydanie to (anonimowe) było bardzo istotne dla dyskusji estetycznej 2. połowy XVIII wieku w Niemczech.

⁷ DUBOS, *Kritische Betrachtungen*, s. 309: „Folglich ist das Publicum im Stande, Poesien und Gemähle gut zu beurtheilen, ob es gleich nichts von den Regeln der Dichtkunst und der Mahlerey versteht. Alle Menschen können, wie Cicero sagt, vermöge eines innern Gefühles, ohne die Regeln der Kunst zu wissen, wahrnehmen, was an den Werken der Kunst gut oder schlecht ist; so wie sie auch, ohne die Vernunftlehre erlernt zu haben, richtige und falsche Schlüsse von einander unterscheiden”.

źródło wiedzy niepewnej. W dziełach literackich i teoretycznych Lessinga nie będzie to oznaczało, że rozum przestanie odgrywać jakąkolwiek rolę, on pozostanie korektywem dla sfery uczuć i namiętności, dla owego „dna duszy”, którego istnienie dowartościował Baumgarten.

Zmiany, jakie dokonały się w filozofii w pierwszej połowie wieku, dadzą się zauważyć również na przykładzie metody, jaką stosuje Lessing w swojej krytyce. Nie jest to już metoda dedukcji, święta metoda racjonalistów, lecz indukcja, metoda empiryków. Lessing będzie ją stosował w niemal wszystkich swoich tekstach teoretycznych: za punkt wyjścia służy mu zawsze konkretne zjawisko, które wymaga refleksji i opisanía.

Uwagę Lessinga na publikację Johanna Joachima Winckelmannna, która wzbudzi wśród osiemnastowiecznych Niemców zainteresowanie kulturą antyku (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst – Rozważania o naśladowaniu greckich dzieł z dziedziny malarstwa i rzeźby*, 1755) zwrócił Moses Mendelssohn, przyjaciel Lessinga, w jednym z listów o tragedii⁸. Lessing wykorzysta dziesięć lat później opis Winckelmannna słynnej „Grupy Laokoona” jako pretekst do rozpoczęcia debaty o różnicach między poszczególnymi sztukami pięknymi, co w połowie wieku XVIII będzie stanowiło dosyć odważne przedsięwzięcie. Niemal wszystkie poetyki⁹ tych czasów, traktują sztukę słowa i sztuki obrazujące („darstellende Künste”) jako sztuki siostrzane. Teoretycy uważają bowiem, że są one połączone niemal genetycznym związkim, bo powstają w oparciu o te same zasady i działają na odbiorcę w niemal identyczny sposób. Ich zadaniem jest, wedle Dubosa, wzbudzanie określonych emocji¹⁰. Niemal wszystkie poetyki 1. połowy XVIII wieku będą ponadto powielać horacjańską zasadę „ut pictura poesis”¹¹, zwłaszcza że ich

⁸ List z grudnia 1756. Gotthold Ephraim LESSING, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hrsg. von W. Barner zusammen mit K. Bohnen u.a., Bd. 11/1: *Trauerspiel-Briefwechsel*, Frankfurt am M. 1985 ff., s. 141.

⁹ Choćby dla debaty estetycznej w Niemczech ważne teksty Dubosa i Charlesa Batteux (*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1747). O zainteresowaniu Niemców tekstami Batteux świadczy ilość i częstotliwość ukazywania się przekładów na język niemiecki. Pierwszym tłumaczem był Johann Adolf Schlegel (*Die schönen Künste zurückgeführt auf ein einheitliches Prinzip*, 1751, 1759, 1770), drugim Karl Wilhelm Ramler, który przełożył poszerzoną wersję *Les beaux-arts (Cours de belles lettres ou principes de la littérature*, Paris 1747-50, 5 tomów): *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, Leipzig 1756-58. Trzecie wydanie ukazało się w roku 1769.

¹⁰ DUBOS, Thl. 1, s. 1: „Die beyden Künste der Poesie und Mahlerey erhalten niemals mehr Beyfall, als wenn es ihnen gelingt, schmerzhaftige Empfindungen in uns zu erregen“. Thl. 2, s. 3: „Das höchste, was die Poesie und die Mahlerey thun können, ist, daß sie rühren und gefallen“.

¹¹ *Ars poetica*, w. 361.

autorzy byli nierzadko tłumaczami *Listu do Pizonów* (np. Gottsched w Niemczech, Batteux we Francji). Czasami bywa tak, że autorzy pewnych znanych sformułowań sami popadają w niepamięć, a karierę robią cytujący ich czy tylko nawiązujący do nich, i to oni z czasem bywają traktowani za twórców – tak też było w przypadku owej „malującej poezji”. Sam Lessing w przedmowie do swego tekstu zwraca uwagę na to, że Plutarch przypomniał potomnym powiedzenie Symonidesa z Keos, że malarstwo to niema poezja, a poezja to mówiące malarstwo¹². Definiowanie jednej sztuki za pomocą drugiej chyba też nie do końca było zgodne z zamierzeniami samego Horacego:

Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscuram, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

[Poemat to jak obraz: jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu.]¹³

Owo „ut pictura poesis” pojawia się u niego w pewnym kontekście, o którym potem zapomniano, natomiast uczyniono pojęciem absolutnym sam ten fragment. W wersie 361 Horacy podkreśla zaś, że malarstwo i poezja mają jedną cechę wspólną, a mianowicie łatwo w nich zauważyć różnicę między prawdziwym pięknem a zwykłą pogonią za blichtrzem i łatwym efektem. Nawiązując do tej popularnej zasady, Lessing spróbuje w swym tekście dokonać rozgraniczenia tych dwóch obszarów malarstwa (i rzeźby) i poezji.

Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie Lessinga składa się z 29 rozdziałów jest w dużej części polemiką z Winckelmannem, z jego interpretacją „Grupy Laokoona”. Autor rozpoczyna od zreferowania opisu tej rzeźby, jaki Winckelmann zaproponował w *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* i przypomina słynną

¹² Por. LESSING, *Werke in 6 Bänden*, hrsg. von Fritz FISCHER, Bd. 5: *Laokoon. Schriften zur antiken Kunstgeschichte*, Köln 1965 (dalej skrót: L), s. 18: „Die blendende Antithese des griechischen Voltaire [Simonides], dass die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche”.

¹³ *Ars poetica*, w. 361-365. Polski przekład: T. SINKO, *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, Wrocław 1951, s. 84.

definicję ujmującą sztukę starożytnej Grecji jako „edele Einfalt und stille Grösse” (L 20) [szlachetna prostota i cicha wielkość]. Zdaniem Winckelmannna, jeśli postaci poddają się wybuchom namiętności, to nawet wtedy okazują wielkość swej duszy („grosse und gesetzte Seele”, L 20), tak jak Laokoon, który wraz z synami, wydany na pastwę śmierci, nie krzyczy, lecz wydaje trwożne i lęklive westchnienie („ein ängstliches und beklemmendes Seufzen”, L 20; w tej kwestii Winckelmann nie zgadza się z Wergiliuszem, który twierdził, że Laokoon wydaje z siebie straszliwy krzyk). Owe opinie Winckelmannna Lessing podziela, zwłaszcza tę, że Laokoon wzdycha, a nie krzyczy, to jednak Lessing protestuje, gdy Winckelmann porównuje cierpienie Laokoona do cierpienia Filokteta u Sofoklesa, i udowadnia, że głośne wyrażanie bólu u Greków nie było niczym nowym, ale był to przede wszystkim przywilej sztuki dramatycznej. To jej przystoi, zdaniem Lessinga, wyrażanie afektów i namiętności w dobitny (czy nawet przeakcentowany) sposób, albowiem: „wszystko to, co stoickie, jest nieteatralne”¹⁴. Wyrażanie namiętności w teatrze jest niemal konieczne, bo wyzwala w widzu afekty, jakie są konieczne do wywołania *katharsis*. Tym afektem, który zdaniem Winckelmannna grupa Laokoona wzbudza w widzu, jest podziw („Bewunderung”), natomiast i w tej kwestii Lessing ma inne zdanie: nie podziw, lecz współczucie („Mitleid”¹⁵) jest tym afektem, który zdaniem Lessinga jest ważniejszy, zgodnie z jego teorią oddziaływania dzieła sztuki na odbiorcę. Choć odbiorca może być poruszony przez „niedolę” („Elend”, L 24), jaką Laokoon znosi mocą swej wielkiej duszy, i może również odczuwać podziw, to jednak zdaniem Lessinga podziw „jest zimnym afektem, którego bezczynne zdumienie wyklucza każdy cieplejszą namiętność, jak też każde inne wyraźne wyobrażenie”¹⁶. Odrzucenie „podziwu” jako afektu skutecznego estetycznie spotkamy później w *Dramaturgii Hamburskiej* (i, jak się zdaje, sam Lessing, dążąc do rozgraniczenia sztuk, jednocześnie poszerza bazę podobieństw między sztukami pięknymi o aspekty recepcji dzieła opartej zgodnie o robiący w tamtych czasach ogromną karierę psychologizm, mający za cel oddanie prawdy o „całym człowieku”¹⁷. Jeśli chodzi o arsenał możliwych

¹⁴ „Alles Stoische ist untheatralisch” (L 23).

¹⁵ Współczucie stanie się tym podstawowym afektem, wokół którego Lessing zbuduje własną wizję działania tragedii na widza. Por. H.-J. SCHINGS, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980.

¹⁶ „Die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere deutliche Vorstellung ausschließt” (L 24).

¹⁷ Odkrywanie „całego człowieka” jest myślą przewodnią filozofii popularnej XVIII wieku. W przedmowie do *Einleitung zur Vernunftlehre* Christian Thomasius zapowiada swój program

afektów, jakie powstają w widzu oglądającym dzieła teatralne, Francuzi poszerzyli go o zachwyty. W rozdziale III jako cecha sztuki współczesnej pojawi się pojęcie prawdy. Sztuka współczesna różni się od antycznej tym, że jej celem jest prawda („Wahrheit”) i wyraz („Ausdruck”), nie zaś – jak w antyku – piękno (rozdział II) i celowe wyeliminowanie brzydoty. Laokoon wzdycha dlatego, bo chce, by krzyk nie odebrał cech piękna jego twarzy. Do problemu brzydoty w sztukach pięknych autor powróci jeszcze później i dokona rozgraniczenia sztuk, jeśli chodzi o możliwość przedstawiania brzydoty.

W rozdziale III natomiast podkreśla, że w porównaniu ze sztuką antyczną obszar naśladowania sztuki współczesnej został poszerzony do „całej widzialnej natury” („auf die ganze sichtbare Natur”, L 32), a piękno przedstawiane przez sztukę antyczną jest jedynie wycinkiem tej natury. Lessing zakłada, że sztuka współczesna dzięki tym dwóm aspektom (prawdzie i wyrazowi) jest w stanie przemienić to, co najbrzydsze w naturze w to, co piękne w sztuce i wprowadza ponadto dosyć istotne terminy, które pozwolą mu na wyraźne wyznaczenie linii dzielącej sztuki piękne. Twórca dzieła (obrazu czy rzeźby) musi uchwycić ten jeden jedyny moment („den einzigen Augenblick”, L 32), jest bowiem do tego zmuszony przez materialne ograniczenia uprawianej przez siebie sztuki i w nim musi zawrzeć tyle treści, by oglądający to dzieło był w stanie te treści potem odtworzyć. A siłą poznawczą, która ma odbiorcy pomóc w tym odwróconym procesie tworzenia, jest wyobraźnia („Einbildungskraft”)¹⁸. Twórca musi zatem uchwycić taki moment, który otworzy przed wyobraźnią odbiorcy jak najszerze pole działania¹⁹. I nawet jeśli Laokoon tylko wzdycha, to „wyobraźnia słyszy jego krzyk” (L 32). Dzięki sztuce ten jeden moment staje się niezmiennie trwały²⁰. Lessing podaje co prawda przykład przedstawiania najwyższego stopnia afektu w sztuce antycznej, to jednak uważa, że należy uchwycić taki moment, który wyprzedza kulminację afektu, a zatem taki, w którym widać wewnętrzną walkę przesta-

filozoficzny, zmierzający właśnie do zbadania, „was der gantze Mensch sey”. Zob. Ch. THOMASUS, *Einleitung Zu der Vernunft-Lehre*, Vierdte und correctere Auflage. Halle 1711, s. 19. Por. także: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hrsg. von H.-J. Schings, Stuttgart–Weimar 1994.

¹⁸ To ona jest właściwie odpowiedzialna za recepcję piękna: „Denn was wir an einem Kunstwerke schon finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch unser Auge, schon” (L 56).

¹⁹ Derjenige Moment „aber nur allein ist fruchtbar, [der] der Einbildungskraft freies Spiel läßt” (L 32).

²⁰ „Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt“ (L 33).

wianej postaci. Różnica między sztukami polega więc na tym, że podczas gdy obraz musi skumulować przeszłość i przyszłość w tym jednym momencie, literatura musi ukazywać proces powstawania, czyli musi przedstawić genezę jakiegoś stanu czy historii wewnętrznej postaci.

Termin, któremu Lessing nadaje dwojaką formę: „fruchtbarer Augenblick” i „prägnanter Moment” i który staje się ważnym pojęciem dla podkreślenia specyfiki malarstwa i rzeźby, Lessing przejął od Shaftesbury’ego, według którego artysta musi wybrać taki moment, w którym mimika i gestykulacja postaci pozwala odbiorcy na odtworzenie zdarzeń przeszłych, determinujących teraźniejszość postaci i z drugiej strony pozwala na wyobrażenie sobie tego, co z tą postacią stanie się w przyszłości. Jednakże Lessing zastrzegł to pojęcie tylko dla sztuk obrazujących, podczas gdy Shaftesbury odnosi je w równej mierze do nich i do poezji²¹.

W dalszej części (w rozdziale 16) autor rozwinie tę myśl i sformułuje analogiczną zasadę dla sztuki słowa. Tym razem za punkt wyjścia posłuży mu określenie przedmiotu, jakim zajmują się malarz i poeta. Malarz przedstawia figury i barwy w przestrzeni, podczas gdy literatura artykułuje dźwięki w czasie. Ta pierwotna definicja zostanie jeszcze bardziej uszczegółowiona: Ciała (przedmioty) są obiektami przedstawianymi przez malarstwo (L 103), natomiast literatura przedstawia akcję w czasie. Tę dychotomię czasu i przestrzeni, którą Lessing wykorzystuje jako *tertium comparationis* w swoich rozważaniach nad odrębnością malarstwa i poezji, zdaje się zapożyczać od Jamesa Harrisa, a konkretnie z jego eseju *A Discourse on Music, Painting and Poetry* (1744; druga część z jego antologii *Three Treatises*). Tam Harris łączy wyrażanie uczuć z przedstawianiem działania postaci (*action*) – celem przedstawiania działań ludzkich jest wyrażanie uczuć. Autor podkreślił tam przewagę poezji nad malarstwem, która jego zdaniem polega na tym, że literatura, naśladując ludzkie działania, wyjaśnia również relacje istniejące między ludźmi, a przede wszystkim ich wewnętrzne motywacje²².

Jako kolejny aspekt pomocny przy podkreśleniu różnic między sztukami Lessing wykorzysta potem teorię znaków, która, znana od *Kratylosa* Pla-

²¹ Por. M. FICK, *Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart–Weimar 2004, s. 225. Termin „prägnanter Moment” stanie się ważną literaturoznawczą kategorią estetyczną, trochę wbrew intencjom Lessinga. Por. *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, hrsg. von P.-A. Alt, A. Košenina, H. Reinhard, W. Riedel, Würzburg 2002.

²² Por. FICK, *Lessing-Handbuch*, s. 225.

tona²³, zostanie zaktualizowana dla estetyki XVIII wieku przez Dubosa w *Reflexions critiques*: anaki naturalne posiadają cechy podobieństwa z przedmiotem, który przedstawiają, natomiast znaki dowolne przyporządkowywane są do konkretnych przedmiotów w oparciu o konwencje panujące w danym społeczeństwie. Dubos wykorzysta tę klasyfikację znaków do próby takiego opisu malarstwa i poezji, który pozwoli na podkreślenie ich odrębności. Przyjął, z jednej strony, że obydwie dziedziny sztuki opierają się wprawdzie na tych samych zasadach naśladownictwa (*mimesis*), co stanowi o ich pokrewieństwie, to jednak posługują się różnymi środkami wyrazu. Poezja stosuje znaki dowolne (*signes artificiels*), opierając się na konwencji kulturowej, malarstwo natomiast używa znaków naturalnych, których podobieństwo do przedmiotów jest odbierane za pomocą zmysłów²⁴. Być może Lessing sam zapoznał się z dziełem Dubosa (tłumaczenie niemieckie 1760/1761), choć bardziej prawdopodobne, że i w tym względzie wpływ na zainteresowanie się Lessinga tą teorią semiotyczną może mieć Moses Mendelssohn, który w 1757 r. Mendelssohn opublikował *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* i jak nietrudno się domyślić, dokonał klasyfikacji sztuk w oparciu o teorię znaków²⁵. „Nauki piękne, pod których pojęciem zazwyczaj rozumie się sztukę poetycką i sztukę wymowy [retorykę], wyrażają przedmioty za pomocą znaków dowolnych, za pomocą słyszalnych dźwięków i liter”²⁶. Sztuki piękne natomiast „posługują się zazwyczaj znakami naturalnymi. Środki wyrazu malarstwa, rzeźby, architektury, muzyki i tańca dlatego nie są dowolne, by były zrozumiałe; bardzo rzadko zależą one od przyzwolenia człowieka, by ten czy inny przedmiot nazywać tak czy inaczej. Stąd każda ze sztuk musi zadowolić się taką grupą znaków naturalnych, jakie jest w stanie wyrazić na sposób zmysłowy”²⁷.

²³ Por. P.-A. ALT, *Aufklärung*, 3. Aufl., Stuttgart–Weimar 2007, s. 107.

²⁴ Por. DUBOS, Thl. 1, s. 415.

²⁵ Por. D.E. WELLBERY, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984, s. 8 -85. Źródłem tej wiedzy dla Mendelssohna był Christian Wolff. Por. KIMPEL, *Christian Wolff*, s. 219.

²⁶ „Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkührliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus” (M. MENDELSSOHN, *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. von O.F. Best, Darmstadt 1986, s. 182).

²⁷ „Die schönen Künste bedienen sich vornehmlich der natürlichen Zeichen. Der Ausdruck in der Malerey, Bildhauerkunst, Baukunst, Musik und Tanzkunst setzet keine Willkür voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung des Menschen, diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so als anders zu bezeichnen. Daher muss sich eine jede Kunst mit

Lessing używa tych terminów już w rozdziale VI (L 56), wraca do nich w rozdziale XVII (L 109) – stosuje wprawdzie tę samą terminologię co Dubos i Mendelssohn, to jednak nadaje jej nową funkcję: jego zdaniem decydującą rolę w różnicowaniu sztuk pięknych odgrywa nie sam rodzaj używanych znaków, lecz sposób ich łączenia. Już Mendelssohn zauważył, że literatura czasami stosuje również znaki naturalne (onomatopeje lub opisy przyrody), a sztuki obrazujące, szczególnie w przedstawieniach alegorycznych, znaki dowolne²⁸. Lessing zatem podkreśla specyficzną wzajemną relację znaków użytych w dziele jako ten aspekt, który pozwoli na zaakcentowanie różnic między malarstwem a poezją, i w tym kontekście wprowadza kolejny termin podstawowy dla sztuk pięknych: iluzję²⁹. Literatura osiąga tworzony przez siebie efekt iluzji poprzez zastosowanie konsekwentnego połączenia znaków, czyli przedstawiając ciąg sekwencji składających się na akcję (opowiadania czy dramatu), co sprowadza się do tego, że twórca tekstu literackiego tworzy własny świat zgodnie z zasadą naśladowania natury. Malarstwo i rzeźba natomiast właściwe sobie znaki naturalne muszą skupić w pewnej przestrzeni i uporządkować je tak, by współistniały jako obraz działający na zmysły³⁰. Sztuki te ze względu na ich naturalne ograniczenia przedstawiają fragment tej iluzji – moment, który staje się trwaniem. Jeśli natomiast poezja opisuje statycznie uporządkowane zjawiska, choćby tak jak Haller w poemacie *Alpy* opisuje florę i różne formacje skalne krajobrazu górskiego (L 110), to taki opis stanowi bezsensowną konkurencję dla sztuki malarskiej. Statyczne opisy w dziełach literackich nie są w stanie poruszyć duszy („Gemüt”), a ta aktywować wyobraźni, która jest podstawą modelu recepcji dzieła sztuki, jaki wyłania się z tekstu Lessinga. Psychologiczny

dem Theile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann” (MENDELSSOHN, *Ästhetische Schriften*, s. 183).

²⁸ Tamże, s. 186.

²⁹ Lessing konsekwentnie używa słowa „Täuschung”, np. w rozdziale XVII: „Moment der Täuschung”. Znaczący Lessinga są zgodni co do tego, że ma na myśli iluzję (por. ALT, *Aufklärung*, II.5: „Lessings Grundlegung der Illusionsästhetik”, s. 102-115). Polski tłumacz natomiast używa konsekwentnie słowa „ułud”, np. s. 72 (G.E. LESSING, *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji. Część pierwsza*, tł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962). O koncepcji iluzji u Lessinga zob. I. MÜLDER-BACH, *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 66 (1992), s. 1-30.

³⁰ L 104: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur den einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. ... Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände”.

schemat tego modelu dla malarstwa i literatury jest w zasadzie jeden: działanie na zmysły, czyli oko/ucho – zmysły poruszają afekty/namiętności – te wywołują wzruszenie – wzruszenie aktywuje wyobraźnię – następuje odbiór iluzji jako ekwiwalentu świata przedstawionego (lub jego fragmentu). Jeśli poeta szczegółowo opisuje postaci, sam przyczynia się do niszczenia tworzonej przez siebie iluzji (L 112).

W rozdziale XVII Lessing zastanawia się nad tym, co stanowi podstawy recepcji dzieł sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej – nad poznawaniem przedmiotów w przestrzeni – i rekonstruuje w zasadzie model indukcji. Najpierw widz ogląda poszczególne części obrazu lub rzeźby, potem każdą z nich w połączeniu z innymi i w końcu obejmuje wzrokiem całość. W tym czasie zmysły wykonują wszelkie możliwe operacje poznawcze niezwykle szybko i ta szybkość jest konieczna do powstania wyobrażenia całości („Begriff von dem Ganzen”), które jest wypadkową pojęć, jakie umysł widza stworzył dla poszczególnych części i dla sposobu ich połączenia. Ażeby widz mógł rozpoznać piękno tego konkretnego dzieła, poszczególne części i całość muszą mieć pewien stopień intensywności wyrazu: Piękno ciał ludzkich lub przedmiotów wynika ze zgodności części, z jakich ciało lub przedmiot się składa i jaką może wychwycić oko ludzkie (L 127). Ponieważ malarstwo przedstawia przedmioty w przestrzeni, a te muszą pojawić się na płótnie obok siebie („nebeneinander”), to ten rodzaj piękna jest szczególnego rodzaju: malarstwo naśladuje piękno ciała i piękno przedmiotów³¹ i jest on zastrzeżony dla sztuk plastycznych. Literatura może jednakże dotrzymać kroku tymże sztukom, pod warunkiem jednak, że zamieni piękno – samo w sobie statyczne – we wdzięk. Lessing używa tutaj terminu „Reiz”³² jako odpowiednik antycznego *gratia*³³, który kilka dekad później Schiller przemianuje na „Anmut”³⁴, choć w zasadzie zachowa definicję Lessinga. Piękno to wdzięk w ruchu, „przemijające piękno, które chcemy oglądać ciągle na nowo”³⁵, możliwe do zrealizowania tylko w literaturze. W dziele plastycznym wdzięk może przybrać jedynie kształt grymasu (L 136).

³¹ „Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, dass diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen”.

³² Obecnie ten termin używany jest w znaczeniu „bodziec”.

³³ Por. *Laokoon*, przypis 117, s. 460 n.

³⁴ F. SCHILLER, *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Theoretische Schriften: Über Anmut und Würde*, München 1962, s. 433-489.

³⁵ „... ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen” (L 136-137).

Poza pięknem zainteresuje Lessinga też kwestia przedstawiania brzydoty w dziełach literackich i dziełach sztuk plastycznych. Odnosząc się do Homera, którego przywołuje niemal stale jako pozytywny przykład kreacji postaci, tym razem zajmie się Tersytem, którego epik przedstawił jako wcielenie brzydoty. I w tym względzie Lessing zauważa różnice między malarstwem a literaturą. Używanie brzydoty jako środka wyrazu w literaturze okazuje się być estetycznie uzasadnione, bo pisarz ma moc takiego jej przedstawienia, że brzydota stanie się mniej odrażającym wyrazem cielesnych niedoskonałości (L 145). Celem, jaki przyświeca pisarzowi używającemu brzydoty jako środka estetycznego, jest wzbudzenie „mieszanych uczuć” („vermischte Empfindungen”), którym przypisuje konkretne funkcje w tekście. Lessing wyróżnia dwie kategorie tychże uczuć: śmieszność („das Lächerliche”) i przerażenie („das Schreckliche”) (w polskim tłumaczeniu „groza”). Śmieszność Tersytema nie wynika jednak z samej jego brzydoty: z nią idzie w parze jego podły charakter, a ponadto jego przekonanie o własnej wyjątkowości i ważności.

Ta teoria uczuć mieszanych, na co też sam Lessing w przypisie zwraca uwagę, pochodzi od Mendelssohna, a stała się bazą dla kreacji postaci dramatycznych Lessinga (*Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise*). Poza Mendelssohnem Lessing powołuje się w tej kwestii jeszcze na Arystotelesa (*De poetica*, IV), który twierdził, że rzeczy, na które patrzymy w naturze z obrzydzeniem, nawet jeśli są przedstawione ze szczegółami, mogą stać się źródłem zadowolenia („Vergnügen”). To zjawisko Arystoteles tłumaczy zwykłą ciekawością i dążeniem do wiedzy. Zaspokojenie ciekawości jest źródłem zadowolenia, mimo że treści są brzydkie. Arystoteles wyłącza jednak dwa przykłady, które przedstawiane za pomocą sztuk nie będą źródłem przeżycia estetycznego, a mianowicie dzikie zwierzęta i zwłoki ludzkie. Jeśli chodzi o przedstawianie brzydoty w malarstwie, Lessing prezentuje jasne stanowisko. Ponieważ sztuki plastyczne muszą wypełnić przestrzeń intensywnie oddziałującymi na widza znakami naturalnymi, wobec tego brzydota musiałaby być przedstawiona z całą mocą. Owego złagodzenia działania brzydoty, jakie wynika ze specyfiki kreacji literackiej, w tym przypadku nie ma i brzydota działa z taką siłą, z jaką działa w naturze (L 151). Nawet jeśli przez moment widz odczuje śmieszność, to jednak nieprzyjemne odczucie zyskuje zaraz przewagę i tłumi odczucie przyjemne. I to, co w pierwszym momencie było zabawne, wywołuje chwilę potem obrzydzenie.

W rozdziale XXV Lessing rozwija teorię uczuć, jakie brzydota wywołuje w widzu lub czytelniku. Odczuciem, jakie towarzyszy brzydocie, jest odraza („Ekel”). To odczucie może wzmacniać śmieszność (L 154), ale bardziej inten-

sywne działanie zyska w połączeniu z tym, co wywołuje przerażenie („das Schreckliche”, L 154-155). Jeśli przerażające treści wystąpią w połączeniu z odrazą, powstaje „das Gräßliche” (potworność). Jeśli chodzi o treści odrażające w malarstwie (L 159), Lessing przytacza jako przykład obraz Porde-nona (prawdopodobnie chodzi o „Zdjęcie z krzyża” z katedry w Cremonie) – jedna z przedstawionych tam postaci zatyka sobie nos. Lessing przypomina interpretację Richardsona (*De la peinture* I, p. 74), który krytykuje ten obraz za niezgodność z rzeczywistością, bo Chrystus nie był jeszcze wystarczająco długo martwy, by ciało zaczęło się już rozkładać. Takie przedstawianie zgromadzonych przy wskrzeszeniu Łazarza ma, zdaniem Richardsona, swoje uzasadnienie. Lessing natomiast dodaje, że co prawda samo wyobrażenie odoru wywołuje odrazę, to jednak malarstwo nie przedstawia treści wywołujących odrazę dla nich samych (L 160), lecz próbuje, tak jak poezja, w ten sposób wzmocnić działanie treści wywołujących śmieszność lub przerażenie.

Cały tekst spina klamrą polemika z Winckelmannem. Obydwaj teoretycy zgadzają się co do dowartościowania sfery doświadczenia płynącego ze zmysłów, jak też do oddziaływania dzieła sztuki na odbiorcę – wzbudzenie uczuć. Obydwaj twierdzą, że sztuka jest wartością samą w sobie. Różnią się jednak w ocenie sztuki antycznej. Winckelmann stwarza idealny obraz życia Greków, w którym natura, życia ludzkie i sztuka są ściśle ze sobą powiązane. Sztuka jest dla niego niemal naturalnym wytworem owego idealnego życia Greków. Opisy Winckelmanna mają prowadzić do „oglądu” ideału („Anschauung des Ideals”). On sam wczuwa się w postaci i ożywia je. Połączenie „pięknego ducha” z pięknem ciała jest kwestią, która dla Lessinga stanowi problem. Poszerzenie obszaru działania sztuk plastycznych na obszar duszy jest z jego perspektywy przekroczeniem granic tego, co widzialne, i tego, co jest niewidzialne, duchowe. Piękno, zdaniem Lessinga, ogranicza się do formy, do tego, co dostępne za pomocą zmysłów. Wewnętrzne piękno jest odrębnym zjawiskiem, niedostępnym malarzowi czy rzeźbiarzowi, ten obszar rezerwuje Lessing dla sztuki słowa, a przede wszystkim dla twórców tragedii³⁶. W opozycji do Winckelmanna, który sztuki plastyczne wynosi na poziom objawienia Bożego³⁷, Lessing próbuje nadać tę rangę literaturze pięknej.

Laokoon pozostał dziełem niedokończonym: w 1766 r. Lessing opublikował pierwszą część, planował następne, to jednak praca dramaturga i krytyka teatralnego w Hamburgu kazało mu na pewien czas zarzucić krytykę

³⁶ Por. FICK, *Lessing-Handbuch*, s. 234.

³⁷ Por. tamże, s. 219.

sztuki i poświęcić się krytyce literackiej (potem opublikuje jeszcze *Wie die Alten den Tod gebildet*, 1769; *Briefe antiquarischen Inhalts*, 1768/1769). *Laokoon* jest jedną z pierwszych krytycznych prób refleksji nad relacją sztuki współczesnej Lessingowi do antycznej sztuki greckiej i rzymskiej. Tekst ten przyczynił się przede wszystkim do tego, że rozeszły się drogi krytyki sztuki i krytyki literackiej, a rezygnacja ze źle pojętej horacjańskiej zasady „ut pictura poesis” spowodowała przesunięcie akcentu z koncepcji czystego naśladownictwa natury, co we wcześniejszych poetykach było nienaruszalną normą i ograniczało wyobraźnię twórcy, ku obszarom wyobraźni, ku iluzji estetycznej.

Jak wspomniano na wstępie, Lessing zarzucił metodę dedukcji, choć nie zrezygnował z kategorii rozumu jako instancji kontrolnej. Przyczynił się do wypracowania nowatorskiej, jak na owe czasy, formy literackiej, wykorzystującej strategię otwartego dyskursu, opartego na zasadzie asocjacji, zapraszającego czytelnika do włączenia się do wspólnego poszukiwania prawdy. Dygresje, wolne skojarzenia, czasami zarzucanie na pewien czas jednej myśli i powracanie do niej na nowo charakteryzują ten niedogmatyczny tekst. Podobną formę nada Lessing swoim refleksjom nad dramatem i tragedią w *Dramaturgii Hamburskiej*.

Tekst Lessinga skupił na sobie uwagę czytelników. Trzy lata po ukazaniu się tekstu Lessinga Christian Garve wspominał, że „książka jest od dawna tak znana, chwalona, podziwiana, oceniana, ganiona, że krytyka, która miałaby tylko poinformować o niej czytelnika, przysłaby o wiele za późno, i głos pojedynczego człowieka dotyczący dzieła, które wytrzymało ocenę narodu, nie wchodzi już w grę”³⁸. Winckelmann nie odpowiedział oficjalnie na tekst Lessinga, natomiast komentował go tylko w prywatnych listach i uważał, że dzieli ich przepaść, która nie da się zasypać.

Natomiast wpływ na młodą generację przyszłych pisarzy i poetów opisuje Goethe (wówczas student) w *Zmyśleniu i prawdzie*:

Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene „ut pictura poesis“ war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten ...³⁹.

³⁸ Cyt. za: FICK, *Lessing-Handbuch*, s. 237.

³⁹ J.W. von GOETHE, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von E. Trunz, Bd. 9/10: *Autobiographische Schriften*, 1/2: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Textkrit. durch-

[Trzeba być młodzieńcem, by wyobrazić sobie, jakie wrażenie wywarł na nas *Laokoon* Lessinga, który porwał nas ze sfery mizernego oglądu i przeniósł w sfery wolnej myśli. Zasada „ut pictura poesis”, tak długo mylnie rozumiana, nagle zniknęła, różnica pomiędzy sztukami plastycznymi i sztukami słowa stała się jasna. Szczyty obydwu wyłoniły się każdy z osobna, choć ich podstawy były sobie bardzo bliskie.]

O ile literaturoznawcy, podobnie jak Goethe, dostrzegą znaczenie tego tekstu dla literatury i historii literatury XVIII wieku, o tyle historycy sztuki mogą po lekturze tego tekstu słusznie odczuwać niedosyt. Mimo że Lessing przypisał sobie we wstępie do *Laokoona* funkcję krytyka sztuki⁴⁰ i należałoby oczekiwać jednakowego dystansu wobec wszystkich sztuk pięknych, to jednak nietrudno zauważyć, że większą sympatią autor obdarza bliższą sobie literaturę i przy każdej nadarzającej się okazji podkreśla jej autonomię czy wręcz przewagę nad sztukami plastycznymi⁴¹. Lessingowi nie chodziło o spójną koncepcję recepcji dzieła sztuki ani o spójną koncepcję sztuk pięknych, ani też o nową koncepcję piękna, lecz o udowodnienie postawionej w tytule tezy.

Laokoon Lessinga był jednym z tekstów inicjujących dyskurs estetyczny w Niemczech, kwestionujący taką sztukę współczesną, która ogranicza się do bezrefleksyjnego naśladownictwa sztuki antycznej i klasycystycznej innych epok i innych narodów. Przede wszystkim literatura żywo zareaguje na wzorce antyczne: Lessing będzie polemizował z Arystotelesem i Francuzami w *Dramaturgii Hamburgskiej*, próbując zreinterpretować model antyczny i klasycystyczny tragedii i zaproponuje nowe jej ujęcie, odpowiadające aktualnemu stanowi wiedzy antropologicznej – w szczególności sposób zaakcentuje rolę współczucia jako tego uczucia, które stanie się podstawą koncepcji humanizmu epoki Klasyki Weimarskiej. Człowiek tej epoki, choćby Ifigenia Goethego, nie będzie już zdeterminowany przez czynniki zewnętrzne (np. przez decyzje bogów antycznych czy los). Nie będzie pasywny i oczekujący na spełnienie przepowiedni lub działający, ale niezależnie od tego, co czyni, wypełni się jego los. Ten nowy człowiek jest odpowiedzialny za własny los, za własne działania, a tym samym za błędy wynikające z jego błędnych

ges. von L. Blumenthal, Bd. 9, München 1981, s. 316. Po latach wróci Goethe do tematu *Laokoona* i w pierwszym tomie wydawanego przez siebie czasopisma poświęconego sztuce „*Propyläen*” (1798-1800) opublikuje artykuł *Über Laokoon*.

⁴⁰ L 15.

⁴¹ Pierwszym z interpretatorów tekstu Lessinga, który zwrócił na ten aspekt uwagę, był Ernst H. Gombrich (*Lessing*, „*Proceedings of the British Academy*” 42 (1957), s. 133-156, tu s. 140). Ponadto niedocenianie przez Lessinga sztuk plastycznych podkreśla David E. Wellbery (*Lessing's Laocoon*, s. 161).

decyzji. Choć Klasyka Weimarska, nawiązując do antycznego wzorca kalokagatii, połączy na nowo piękno formy (według Lessinga przynależne sztukom plastycznym) i piękno wewnętrzne (mające być wyłącznie cechą tekstów literackich) w jedną spójną koncepcję, to jednak trudno by ją sobie wyobrazić bez wcześniejszych prób refleksji estetycznej Lessinga.

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER Hans: *Fundus animae* – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung, DVjs 62/1988, s. 197-220.
- ALT Peter-André, Aufklärung, 3. Aufl., Stuttgart–Weimar 2007.
- BAUMGARTEN Alexander Gottlieb: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.
- Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica” (1750/1758), übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer (lat./dt), Hamburg 1988
- Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Jürgen SCHINGS, Stuttgart–Weimar 1994.
- DUBOS Jean-Baptiste: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey, 3 Tle, Kopenhagen 1760-61 [tytuł oryginału: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719].
- FICK Monika: Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, 2. Aufl., Stuttgart–Weimar 2004.
- GOETHE Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich TRUNZ, Bd. 9/10: Autobiographische Schriften, 1/2: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Textkrit. durchges. von Lieselotte BLUMENTHAL, Bd. 9, München 1981.
- GOMBRICH Ernst H.: Lessing, „Proceedings of the British Academy” 42 (1957), s. 133-156.
- GOTTSCHED Johann Christoph: Ausgewählte Werke, hrsg. von Joachim BIRKE und Brigitte BIRKE, Bd. 6,1: Versuch einer critischen Dichtkunst: Erster allgemeiner Theil, Berlin–New York: de Gruyter 1973.
- Pierwsze prawdy całej Filozofii etc., przez J.P. Wawrzyńca Mitzlera de Kolof, Warszawa 1761 (polski przekład podstawowego dzieła Gottscheda *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*).
- GRZESIUK Ewa: Deutsche Dioskuren der polnischen Aufklärung: Daniel Janocki und Lorenz Mitzler de Kolof, w: Drogi i bezdroża komunikacji, red. Piotr Bering i Grzegorz Łukomski, Gniezno: Collegium Europaeum Gnesnense 2008, s. 150-157.
- Polskie centra kulturalne i naukowe w wieku XVIII, Warszawa, Kraków i ... Lipsk, „Studia Europaea Gnesnensia” 1-2/2010, s. 321-336.
- JEAN PAUL: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Weimar: Böhlau 1927 ff. Abt. I, Bd. 11: Vorschule der Ästhetik, hrsg. von Eduard BEREND 1935.
- KIMPEL Dieter: Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung, w: Christian Wolff 1679-1854. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung, hrsg. von Werner Schneiders, Hamburg 1983, s. 203-236.
- LESSING, Gotthold Ephraim: Werke in 6 Bänden, hrsg. von Fritz Fischer, Bd. 5: Laokoon. Schriften zur antiken Kunstgeschichte, Köln 1965 (polski przekład: Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji. Część pierwsza, tł. Henryk ZYMON-DĘBICKI, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962).

- Werke und Briefe in 12 Bänden, hrsg. von Wilfried BARNER zusammen mit Klaus BOHNEN u.a., Bd. 11/1: Trauerspiel-Briefwechsel, Frankfurt am M. 1985.
- MENDELSSOHN Moses: Ästhetische Schriften in Auswahl, hrsg. von Otto F. BEST, Darmstadt 1986.
- MÜLDER-BACH Inka: Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon, DVjs 66 (1992), s. 1-30.
- Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, hrsg. von Peter-André ALT, Alexander KOŠENINA, Hartmut REINHARD, Wolfgang RIEDEL, Würzburg 2002.
- SCHILLER Friedrich: Sämtliche Werke, Bd. 5: Theoretische Schriften: Über Anmut und Würde, München 1962.
- SCHINGS Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980.
- THOMASIIUS Christian: Einleitung Zu der Vernunft-Lehre. Vierdte und correctere Auflage, Halle 1711.
- Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus, przeł. Tadeusz SINKO, Wrocław 1951.
- WANIEK Gustav: Gottsched und die deutsche Literatur, Leipzig 1897 (ND 1972).
- WELLBERY David E.: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge 1984.
- WOLFF Christian: Gesammelte Werke, Abt. 1: Deutsche Schriften, Bd. 2: Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik), Hildesheim 1983.

ABSCHIED VON DEM HORAZISCHEN „UT PICTURA POESIS“
EINIGE GEDANKEN ZUM *LAOKOON* GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel ist ein Versuch, gewählte Aspekte eines für die ästhetische Debatte des 18. Jahrhunderts wesentlichen Textes Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* zu besprechen.

Vor dem Hintergrund der Poetiken von J.B. Dubos (*Réflexions critiques*) und von Ch. Batteux (*Les beaux-arts réduites à un même principe*), die in Deutschland des 18. Jahrhunderts Autoritäten in Fragen der Poetik abgaben und die den beinahe gontischen Zusammenhang zwischen bildenden Künsten und der Dichtung akzentuierten, zieht Lessing – indem er gegen die Winckelmannsche Beschreibung der Laokoon-Statue polemisiert – eine klare Trennlinie zwischen Dichtung und v.a. Malerei. Er verwendet dabei die Elemente der Zeichentheorie Wolffscher Prägung, die Theorie der vermischten Gefühle sowie die Frage der Zulässigkeit der Darstellung des Schrecklichen und beweist, dass die ihm nahe stehende Dichtkunst einerseits und die bildenden Künste andererseits über ein differentes Instrumentarium verfügen und verschiedene Wirkungskonzepte realisieren. Während die bildenden Künste den „prägnanten Moment“ darstellen, schafft die Literatur eine fiktive Welt und liefert kein genaues Abbild von ihr. Die Illusion einer Welt, die die Literatur entwirft, spornt die Einbildungskraft an und rührt den Leser. Lessing weist ausdrücklich darauf hin, dass das Drama eine Gattung ist, die es am Vollkommensten zu realisieren vermag.

Zusammengefasst von Ewa Grzesiuk

Slowa kluczowe: Gotthold Ephraim Lessing, „ut pictura poesis”, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, niemiecka estetyka XVIII wieku.

Schüsselbegriffe: Gotthold Ephraim Lessing, „ut pictura poesis“, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, deutsche Ästhetik im 18. Jahrhundert.

Key words: Gotthold Ephraim Lessing, “ut pictura poesis”, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, German aesthetics in the 18th century.