

**Gracja, szlachetna prostota i ideały Starożytnych –
oświeceni Niemcy następcami antycznych Greków?**

Maria Stolarzewicz (Instytut Muzykologii Weimar–Jena)

Przedmiotem niższego artykułu są zainteresowania niemieckich pisarzy i intelektualistów, głównie drugiej połowy XVIII wieku, antyczną literaturą i sztukami pięknymi. W tekście używam własnych przekładów niemieckich pojęć i tekstów z tamtego czasu¹.

Wielu osiemnastowiecznych niemieckich pisarzy i intelektualistów dążyło do tego, by stworzyć narodową literaturę, narodowy mówiony i muzyczny teatr. Chodziło im też o to, by nie ograniczać się tylko do propagowanych w pierwszej połowie XVIII wieku – przede wszystkim przez lipskiego „papieża literatury”, Johanna Christopha Gottscheda² – francuskich osiągnięć, lecz korzystać twórczo ze starożytnych wzorców.

Na przykład Gotthold Ephraim Lessing w korespondencji z Friedrichem Nicolaiem i Mosesem Mendelssohnem (1756–1757)³ oraz w *Dramaturgii Hamburgskiej*⁴ [*Hamburgische Dramaturgie*, 1767–1769] zaproponował programowo odrębne od francuskiego odczytanie teorii tragedii Arystotelesa i interpretację głównych emocji, które miałyby ona wywoływać: eleos i fobos⁵. Fobos według Lessinga jest to współodczuwanie, eleos zaś, wcześniej tłumaczony jako trwoga, to strach o cierpiące osoby prowadzący do współodczuwania ich nieszczęścia. Lessing przypisywał uczuciom wywoływanym przez tragedię funkcję wychowawczą: ich zadaniem było ćwiczyć, pogłębiać zdolność odbiorców teatru do empatii⁶. W jednym z listów do Friedricha Nicolaia z

1 Bibliografia Jacka St. Burasa nie wymienia polskich tłumaczeń tekstów, które cytuję w moim artykule, por. Jacek St. Buras, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung*. Vom 16. Jahrhundert 1944, Wiesbaden 1996.

2 Por. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, reprograficzny przedruk wydania Lipsk 1751, Darmstadt 1977. Por. też Theodor Wilhelm Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, Hildesheim 1970, reprograficzny przedruk wydania Lipsk 1848.

3 Por. Gotthold Ephraim Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai*, w: tegoż, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, red. Wilfried Barner, t. 3, Frankfurt nad Menem 2003, s. 662–736.

4 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, w: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, red. Wilfried Barner, t. 6, s. 181–713.

5 W analizie korzystam z następującego wydania *Poetyki* Arystotelesa i objaśnień: Arystoteles, *Die Poetik*, tłumaczenie Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2006, poza tym por. Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, Warszawa 2006. O Lessingu i Arystotelesie, por. Hellmut Flashar, „Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie“, w: *Tragödie. Idee und Transformation*, red. Hellmut Flashar, Stuttgart i in. 1997, s. 50–64; Andreas Zierl, *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin 1994; Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt nad Menem⁵ 1984.

6 „So sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen,

listopada 1756 roku stwierdził, że człowiek najbardziej zdolny do współodczuwania to najlepszy człowiek: „der mitleidigste Mensch ist der Beste”⁷.

Lessing stworzył także inspirowaną angielskimi sztukami tzw. tragedię mieszczańską, określaną także mianem dramatu mieszczańskiego (*bürgerliches Trauerspiel*)⁸. Jego protagoniści, w przeciwieństwie do bohaterów tradycyjnej tragedii, byli mieszczańskiego pochodzenia. Ich zmagania z nieubłaganym losem celowały bezpośrednio w serca publiczności tej samej społecznej grupy. Jednak w sztukach *Panna Sara Sampson* (*Miß Sara Sampson*) (1755) i *Emilia Galotti* (1772) Lessing korzysta także z antycznych wzorców. Marwood z *Panny Sampson* oraz Melefonta porzucającego ją dla młodszej kobiety, Sary, porównać można z Medeą i Jazonem Eurypidesa i Seneki. Mieszczka Emilia Galotti zaś, która woli, by zabił ją własny ojciec, niż miałaby stracić wewnętrzną wolność, czyli być uwiedzioną przez księcia, zbliża się do rzymskiej Verginii⁹.

Christoph Martin Wieland zamierzał stworzyć podstawy rozwoju poważnej niemieckojęzycznej¹⁰ narodowej opery. Miała ona stać się alternatywą dla europejskich gatunków – włoskiej *opery seria* i pielęgnowanej na paryskim królewskim dworze francuskiej *tragedie lyrique*. O swojej koncepcji w rozprawie *Esej o niemieckiej operze i innych odnoszących się do tego przedmiotów* (*Versuch über das deutsche Singspiel und andere dahinschlagende Gegenstände*) (1775) pisał następująco:

Singspiel¹¹[wszystkie wyróżnienia pochodzą od autora], jeśli jest utworem dramatycznym i ma wszystkie istotne dla niego oraz wszystkich innych rodzajów widowisk cechy, to zbliża się do tragedii dawnych, a szczególnie do tragedii Eurypidesa bardziej niż jakikolwiek inny nowoczesny gatunek¹².

erweitern“, Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, *ibidem*, s. 671.

7 *Ibidem*.

8 Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 2006⁶; Peter-André Alt, *Die Tragödie der Aufklärung*, Tybinga 1994, s. 149–190; Brita Hempel, *Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller*, Heidelberg 2006.

9 Por. Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart 1986, s. 20–31, 87–98; Wilfried Barner, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, Monachium 1973, s. 35–52 i 73–82; Christopher Meid, *Die griechische Tragödie im Drama der Aufklärung. „Bei den Alten in die Schule gehen“*, Tybinga 2008, s. 91–98.

10 Opery komiczne Johanna Adama Hillera i Christiana Felixa Weiße z mówionymi dialogami i śpiewanymi piosenkami bądź ariami o większym lub mniejszym stopniu komplikacji odnosiły wówczas już od kilku lat duże sukcesy. Pośród nich należy wymienić przede wszystkim: *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* (1766), *Der lustige Schuster*, *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768), *Die Jagd* (1770). Por. też Jörg Krämer *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert, Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998, s. 130–201; Thomas A. Bauman, *North German Opera in the age of Goethe*, Cambridge 1985, s. 44–53.

11 W terminologii Wielanda słowo „Singspiel” oznacza operę z niemieckim librettem. W cytowanej rozprawie Wieland używa tego pojęcia programowo, by odróżnić niemiecką operę od włoskiej *opery seria* i francuskiej *tragedie lyrique*. W dalszych rozważaniach będzie ono również używane w tym sensie.

12 Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*, w: Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke*, wyd. „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und

Jego libretto *Alceste*¹³ z muzyką Antona Schweitzera¹⁴ wykonane po raz pierwszy w 1773 roku w teatrze dworskim w Weimarze stanowi przetworzenie *Alkestis* Eurypidesa. Jest ono wszakże dalekie od tych, jakie do jego czasów powstały w historii opery¹⁵. Pięć aktów – jak w klasycznej tragedii, jeden wątek akcji bez typowych dla Metastasia zagadnień politycznych, czworo protagonistów, których bogate, ale pozbawione gwałtowności przeżycia dochodzą do głosu w najdrobniejszych szczegółach, widowisko bez baletów i maszynerii teatralnej charakterystycznej dla opery francuskiej – to główne cechy opery Wielanda. Była to w porównaniu choćby z napisaną w odniesieniu do rozważań krytyczno-operowych Francesco Algarottiego¹⁶ – *Alceste* Calzabiego i Glucka (1767, Wiedeń) – zupełnie inna koncepcja teatru muzycznego. Przez ograniczenie elementów zewnętrznych do absolutnego minimum, redukcję akcji do momentów najbardziej nasyconych emocjonalnie Wieland chciał budować w teatrze emocji i wyobraźni intymną wspólnotę emocjonalną widzów i bohaterów sztuki. Jego *Alceste* odniosła w XVIII wieku ogromny sukces¹⁷. Być może do jej powodzenia przyczynił się nowoczesny sposób, w jaki Wieland ukazał emocje protagonistów. Posłużył się modnym wówczas typem emocjonalności znanym przede wszystkim ze wzruszających komedii (*das rührende Lustspiel*), jak np. *Czule siostry* (*Die zärtlichen Schwestern*) (1747) Christiana Fürchtegotta Gellerta. Najważniejszym celem opery Wielanda było

Kultur“ we współpracy z „Wieland-Archiv-Biberach“ i Hans Radspieler, Hamburg 1984, t. 26, s. 245, dalej cytowane jako *Versuch*: „Das Singspiel, in so fern es ein dramatisches Werk ist, hat alle wesentlichen Eigenschaften eines solchen mit allen andern Arten von Schauspielen, und in so fern es der Tragödie der Alten, besonders der Euripidischen, näher kommt, als irgend eine andre moderne Gattung“. Tu i dalej tłum. M.S.

13 Por. m.in.: Jan Philipp Reemtsma, *Die Suche nach der schönen Leiche*, w: *Wieland-Studien* (2005), t. 5, s. 90–110; Tina Hartmann, *Zwischen Euripides und Metastasio – Wielands Konzept einer bürgerlich-heroischen Oper*, in: *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, red. Beatrix Borchard i Claudia Maurer Zenck, Frankfurt nad Menem i in. 2007, s. 73–96; Tina Hartmann, *Dramatische Werke*, w: *Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. Jutta Heinz, Stuttgart i in. 2008, s. 169–180. Tina Hartmann, *Das Libretto oder die Königin der Poesie. Literatur zwischen Musik und Lesetext am Beispiel der Alceste-Bearbeitungen von der deutschen Barockoper bis Christoph Martin Wieland*, rozprawa habilitacyjna. Stuttgart 2011 (maszynopis); Tina Hartmann, *Dramatische Werke*, w: *Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. Jutta Heinz, Stuttgart i in. 2008, s. 169–180; Maria Stolarzewicz, *Christoph Martin Wielands Musiktheater. Idee und Verwirklichung*, dysertacja doktorska, Warszawa 2013 (w przygotowaniu do druku), tam odniesienia do pozostałej literatury przedmiotu.

14 Por. Julius Maurer, *Anton Schweitzer als Opernkomponist*, Halle 1911; Helen Geyer, „Die Phantasie ist izt die wirksamste Kraft seiner Seele“. *Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers „Alceste“*, w: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2001*, red. Wilhelm Seidel i Peter Wollny, Schneverdingen 2002, s. 41–69.

15 Por. Anna Amalie Abert, *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*, w: *Die Musikforschung* (1953), s. 214–235.

16 Esej Algarottiego ukazał się w pierw w 1755 r. pod tytułem *Discorso sopra l'opera in musica* w: *Discorsi sopra differenti soggetti* w Wenecji, potem pod tytułem *Saggio sopra l'opera in musica* 1764 i 1775 poszerzony o obszerny rozdział poświęcony budowie teatru. W Niemczech rozprawa ta ukazała się 1769 r. w czasopiśmie *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, które wydawał Johann Adam Hiller.

17 Por. Jörg Krämer, *ibidem*, s. 202–207.

specjalne uczuciowe poruszenie widza – wzruszenie (*die Rührung*). Owo wzruszenie nie miało nic wspólnego z tragicznymi emocjami charakterystycznymi choćby dla antycznej czy francuskiej klasycznej tragedii. Miało ono zintensyfikowane muzyką bezpośrednio przemawiać do słuchacza, wywołać nawet jego łzy, ale nie dogłębnie nim wstrząsać. Jednym z zabiegów Wielanda, by uczynić wszystkich bohaterów sztuki godnymi empatii widza, była przykładowo zmiana charakteru Admeta. U Eurypidesa jest to człowiek zajęty sobą, egoista, który świadomie przyjmuje ofiarę żony. Admet Wielanda nie wie, że Alceste poświęca dla niego życie. Po otrzymaniu tej wiadomości stara się na wszystkie możliwe sposoby zmienić decyzję żony, po jej zaś śmierci jest załamany. W eseju z 1773 roku *Listy do przyjaciela o niemieckim singspielu Alceste (Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste)* Wieland następująco charakteryzuje swojego bohatera:

Admet, po tym jak Alceste już nie ma, może dla widza tylko w ten sposób być do wytrzymania, że jego ból jest prawdziwy i intensywny. I dlaczego tylko do wytrzymania? Aby nas wzruszać (*rühren*), musiałby stać się nawet godnym sympatii. Jak to można uczynić? Wszystko sprowadza się do obserwowania naturalnego przebiegu uczuć. Pierwsze uderzenie ogłusza go. Co mógłby powiedzieć sensownego w momencie, gdy Alceste umiera? Upaść on musi. [...] W końcu budzi się z ogłuszenia i teraz pierwszym wybuchem jego bólu jest rozpacz¹⁸.

Ten sposób ukazania postaci Admeta tak zirytował Goethego, że napisał satyrę, w której m.in. wyśmiewa płaczącego i mdlejącego władcę. Jest to także rodzaj dyskusji z Wielandem, jak należy nowocześnie przedstawiać antyczne tematy¹⁹.

Sięgnięcie do *Alkestis* Eurypidesa i przetworzenie antycznego dramatu satyrowego w dramat z muzyką nie jest, jak wiadomo, szczególnie oryginalne w historii opery. Działania te mieszczą się wszakże w osiemnastowiecznej niemieckiej tendencji do czerpania z antycznych wzorców. Nowe odczytanie Eurypidesa wiąże się także europejskimi dążeniami do reformy włoskiej opery *seria*²⁰.

18 Christoph Martin Wieland, *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste*, w: Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke*, wyd. „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“ we współpracy z „Wieland-Archiv-Biberach“ i Hans Radspieler, Hamburg 1984, t. 26, s. 519, 520: „Admet kan, nachdem Alceste nicht mehr ist, dem Zuschauer durch nichts erträglich werden als durch Wahrheit und Heftigkeit seines Schmerzens. Und warum nur erträglich? Um uns zu rühren, muß er sogar liebenswürdig werden. Und sollte dies nicht zu bewerkstelligen seyn? Alles kömmt hier auf die Beobachtung der natürlichen Abstufung des Affects an. Der erste Schlag betäubt ihn – Was könnte er in dem Augenblick, da Alceste stirbt, erträgliches sagen? Zu Boden muß er sinken. [...] Endlich erwacht er aus seiner Betäubung, und nun ist der erste Ausbruch seiner Schmerzen Verzweiflung“.

19 Johann Wolfgang von Goethe, *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce*, w: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, red. Karl Richter, Monachium 1985, t. 1.1, s. 681–693. Por. także: Franziska Herboth, „Das will er aber nicht drucken lassen“. *Anmerkungen zur Druck- und Rezeptionsgeschichte von Goethes Personalsatire „Götter, Helden und Wieland“*, w: *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*, red. Matthias Luserke, Getynga 2001, s. 67–78; Sigrid Birke Weinmann, *Wieland und Goethe, ihre persönlichen und literarischen Beziehungen*, University of Illinois at Urbana Champion 1972, s. 8–18.

20 Nie tylko w Wiedniu eksperymentowano z formą poważnej włoskiej opery. W tym kontekście trzeba też wymienić

Niemiecka opera miała ponadto stać się zgodnie z celem Wielanda nowym europejskim gatunkiem:

Tymczasem z pewnością dużo jeszcze brakuje, by zaplanowana przez Algarottiego reforma rzeczywiście doszła do skutku i by wszystkie nadużycia, nad którymi on lamentuje, całkowicie znikły z lirycznego teatru. Zatem dostrzec można, w jakim zakresie singspiel, który tu zachwalam moim współczesnym, nazywam nowym gatunkiem. Powinien on zasłużyć na to miano nie tylko dlatego, że jest prostszy i wymaga mniejszej oprawy teatralnej, lecz przede wszystkim dlatego, że wolny jest od wszystkich błędów, jakie Algarotti i inni rozumni zarzucają operze; że łączy w sobie wszystkie te cechy, które ten prawdziwy znawca uważa za należące do natury singspielu, a we wszystkich innych operach stwierdza ich brak²¹.

Na podstawie kilku utworów Wielanda, których akcję umieścił on w czasach starożytnych, można zrekonstruować ważne w jego koncepcji wychowania człowieka pojęcie gracji²². Na przykład główną bohaterkę opowiadania poetyckiego *Musarion albo filozofia Gracji* (*Musarion oder die Philosophie der Grazien*) (1768) charakteryzuje: zwracająca uwagę uroda, zgrabne, lekkie ruchy i powabny strój. Cechy te odzwierciedlają jej wewnętrzne dobro i harmonię. Zarówno miłe, jak i trudniejsze sytuacje przyjmuje Musarion z pewnym dystansem i lekką dozą ironii, bo potrafi panować nad swoimi uczuciami. W opowieści poetyckiej *Gracje* (*Grazien*, 1770) Wieland pokazuje szczęśliwych mieszkańców Arkadii. W jego ujęciu nie są jeszcze w pełni ludźmi, bo brakuje im ogłady. Dopiero dzięki zabiegom cywilizacyjnym Gracji ich życie staje się piękniejsze i bardziej wyrafinowane. Nabierają nieco dystansu do siebie i świata, są w obejściu przyjemni i interesujący. W opowiadaniu tym dostrzega się, że Wieland się odnosi krytycznie do koncepcji człowieka w stanie natury J.J. Rousseau. Poza tym idea gracji Wielanda wiąże się z jednej strony z tak zwaną *kalokagathią* obecną w rozważaniach Sokratesa, które przekazał Ksenofont. *Kalokagathia* oznacza, że zjawiska piękne, dobre i prawdziwe są w swojej istocie identyczne. Z drugiej strony Wieland

dwory w Stuttgarcie (Niccolò Jommelli i Mattia Verazi: *Enea nel Lazio*, *Penelope* 1755), Parmie (Tomasso Traetta i Carlo Frugoni, *Ippolito ed Aricia* 1759) i Mannheimie (Tomasso Traetta i Mattia Verazi: *Sofonisba* 1762; Gian Francesco De Majò i Mattia Verazzi: *Ifigenia in Tauride* 1764). Por. także Marita P. McClymonds, *Mannheim, "Idomeneo" and the Franco-Italian Synthesis in Opera Seria*, in: *Mozart und Mannheim, Kongreßbericht Mannheim 1991*, red. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker, Joachim Reutter, Frankfurt nad Menem i in. 1994, s. 195, 196.

21 *Versuch*, s. 243-245: „Indessen fehlt doch unläugbar noch sehr viel daran, daß Algarotti's abgezweckte Reformation wirklich Statt gefunden, und die Mißbräuche, über die er so bittere Klagen führt, gänzlich vom lyrischen Theater verdrängt seyn sollten; und man sieht also, in wie fern ich das Singspiel, welches ich meinen Landsleuten anpreisen möchte, eine neue Gattung nenne. Es soll nehmlich diesen Nahmen nicht sowohl darum, weil es in seiner Art einfacher ist, und zugleich weniger Aufwand erfordert, sondern vornehmlich deswegen verdienen, weil es, frey von allen Fehlern, welche Algarotti mit allen Vernünftigen den Opern vorwirft, alle die Eigenschaften in sich vereiniget, die dieser ächte Kenner mit Grund zum Wesen des Singspiels gehörend ansieht, aber in den meisten Opern fast gänzlich vermißt“.

22 Por. Jutta Sandstede, *Die Göttinnen der Anmut in Wielands Werk*, praca doktorska, Uniwersytet w Oldenburgu 2001, <<http://oops.uni-oldenburg.de/volltexte/2001/378/pdf/sangoe00.pdf>> 11.12.2011; Wolfgang Monecke, *Wieland und Horaz*, Kolonia 1964, s. 124.

nawiązuje także do pojęcia *moral grace* lorda Shaftesbury²³, w którym zawarte są i piękno, i atrakcyjność, i etyka.

Źródło niemieckiej myśli klasycznej stanowiła rozprawa Johanna Joachima Winckelmanna *O naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst)* z 1755 roku²⁴. W rozważaniach tych Winckelmann skonstruował wyidealizowaną wizję greckiego antyku. Zawiera się ona między innymi w opisie antycznej rzeźby przedstawiającej kapłana Apolla Tymbrejskiego w Troi – Laokoon. Laokoon walczy z węzami, które owijają się wokół niego i jego dwóch synów, by ich udusić. W napiętych mięśniach jego ciała dostrzega się ogromny wysiłek i ból. Na jego twarzy jednak niemal nie widać cierpienia. Winckelmann uważa, że twarz Laokoon odzwierciedla greckie wychowanie. Uczyniło go ono tak silnym, że potrafi pokonać cierpienie:

Dusza ta ukazuje się w twarzy Laokoon i nie tylko w samej twarzy, w najsilniejszym cierpieniu. Ból, który dostrzega się w jego wszystkich mięśniach i ścięgnach, i całkowicie ten sam, bez patrzenia na twarz i inne części ciała, widzi się na boleśnie naciągniętym podbrzuszu i zdaje się go odczuwać na własnym ciele. Ból ten, mówię, nie wyraża się żadną burzą na jego twarzy i w całej postawie. On nie wydaje z siebie wściekłego krzyku, jak śpiewa o swoim Laokoonie Wergiliusz: otwarcie ust na to nie pozwala; jest to raczej starannie stłumione westchnienie. [...] Ból ciała i wielkość duszy dochodzą w całej figurze w sposób wyważony do głosu. Laokoon cierpi, ale on cierpi tak, jak Filoktet Sofoklesa: jego straszliwa sytuacja porusza nas aż do dna duszy, życzymy sobie jednak, by umieć tak jak ten wielki człowiek znosić cierpienie²⁵.

23 Por. Mark-Georg Dehrmann, *Das „Orakel der Deisten“: Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, Getynga 2008, s. 290–295.

24 Helmut Holtzhauer (red.), *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin i Weimar 1986, s. 1–36.

25 Winckelmann, s. 17 i 18: „Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt, dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen [...] . Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können“.



Grupa Laokoona, Muzea Watykańskie, fot. Maria Stolarzewicz

Stateczna postawa wobec cierpienia, umiejętność ujarzmiania niepoohamowanej natury – to według Winckelmana cechy starożytnych Greków stanowiące etyczny wzór dla współczesnych mu Niemców. Starożytna sztuka natomiast jest wzorcem dla sztuki jako takiej. Czerpanie z antycznej sztuki powinno rozwijać umiejętności twórcze i poczucie estetyczne Niemców:

Ogólnym i znakomitym znakiem rozpoznawczym greckich dzieł mistrzowskich jest w końcu szlachetna prostota i spokojna wielkość zarówno w postawie, jak i w wyrazie. Tak jak głębina morza pozostaje cały czas spokojna, kiedy powierzchnia wody się burzy, tak samo greckie figury mimo wszelkich namiętności wyrażają wielką i stateczną duszę²⁶.

Hasło *szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości* stało się przewodnim hasłem niemieckiego

26 Winckelmann, s. 17: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele“.

klasycyzmu, choć owa interpretacja *Grupy Laokoon* wywołała niejedną dyskusję wśród niemieckich pisarzy i estetyków, takich jak np. Goethe, Schiller i Herder. Również Christoph Martin Wieland w pierwszej fazie swojej twórczości zafascynowany był myślą Winckelmann. Później jego poglądy zmieniły się w sposób zdecydowany²⁷. Z myślą Winckelmann polemizował też Gotthold Ephraim Lessing. W znanej rozprawie z 1766 roku *Laokoon lub o granicach malarstwa i poezji*²⁸ (*Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*) Lessing omawia różnice między środkami poezji i malarstwa i dyskutuje z horacjańską zasadą *jak w malarstwie tak i poezji*. Wpół przymknięte usta Laokoon interpretuje nie jako stłumienie emocji – taka postawa jest dla niego pozbawiona człowieczeństwa. Lessing uważa, że te ledwo uchylone usta to wyraz zachowania reguły piękna w sztukach plastycznych. Szersze otwarcie ust przekroczyłyby jej granice. Rzeźbiarz lub malarz nie powinni ukazywać swoich postaci w odrażającym wykrzywieniu, bo sztuki wizualne powinny być piękne. W przeciwieństwie do sztuk wizualnych literatura daje możliwość przedstawienia zjawisk odchodzących od ideału, nie czyni tego bowiem bezpośrednio. Przez to, że w rzeźbie przedstawiającej Laokoon jego cierpienie nie jest całkowicie ukazane, jego ból i strach przed śmiercią dostrzega się dopiero po dłuższym i dokładniejszym oglądzie.

O swoim dramacie *Ifigenia w Taurydzie*²⁹ Goethe napisał 19 lutego 1802 roku do Schillera, że jest „całkiem piekielnie ludzka” – „ganz verteufelt human”³⁰. Ów piekielnie ludzki charakter dostrzega się najlepiej w zakończeniu sztuki. U Eurypidesa pokój między ludźmi zaprowadza w funkcji *dea ex machina* – bogini Atena. Protagonisci Goethego działają natomiast na własną rękę i podejmują decyzje samodzielnie. Król barbarzyńskich Taurów – Toas – na końcu sztuki pozwala Ifigenii wraz z Orestem i Pyladesem wrócić do Grecji dzięki szczerości i otwartości Ifigenii. Ona to przekonuje go, by dokonał szlachetnego czynu, był łaskawy, pozwolił im odjechać i by pożegnał ich jak przyjaciół. Niemal idealna postać Ifigenii, którą Goethe stworzył siedem lat po *Alceste* Wielanda, zdaje się nie tak bardzo odbiegać od wyśmianego wcześniej przez niego sposobu, w jaki Wieland przedstawił antyczne postacie w swoim librecie.

27 Max Kunze, „In deiner Miene diese stille Größe und Seelenruhe zu sehen“ – Winckelmann bei Wieland, w: *Wieland und die Antike. Beiträge der Winckelmannsgesellschaft*, red. Max Kunze, Stendal 1986, s. 65–75.

28 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, w: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, red. Wilfried Barner, t. 5/2, Frankfurt nad Menem 1990, s. 9–349.

29 6 kwietnia 1779 r. wystawiono w prywatnym teatrze książęcym (przez tzw. Liebhabertheater) pierwszą wersję sztuki napisaną prozą. W roli Oresta wystąpił sam Goethe. Po *Włoskiej podróży* (1786–1788) Goethe opublikował zredagowaną wersję sztuki w ramach trzeciego tomu swoich dzieł (1787 r., Lipsk Göschen). Jest to wersja napisana białym wierszem. Por. Johann Wolfgang von Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, w: tegoż, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, t. 5: *Dramen 1776–1790*, (red.) Peter Huber, Dieter Borchmeyer, Frankfurt nad Menem 1988, komentarz do wersji pierwszej s. 1006–1052, komentarz do wersji ostatecznej s. 1281–1321.

30 *Ibidem*, wypowiedzi Goethego o dramacie, s. 1289.

Idealizacja starożytnych Greków jako lepszych i piękniejszych ludzi, starożytnej sztuki Greków jako wzorca była w Niemczech bardzo popularna. Mówi się nawet o micie Greków oraz o tym, że Niemiec pisarze i intelektualiści dostrzegali powinowactwo niemiecko-greckie, które miało być niemieckim narodowym pierwiastkiem. Niemcy mieli być tak heroiczni, jak starożytni Grecy i zdolni do tworzenia lepszej niż inne nacje narodowej kultury. Przez naśladowanie starożytnych Greków stawali się we własnej ocenie lepszymi i piękniejszymi Europejczykami na przełomie XVIII i XIX wieku³¹.

Jednak nie wszyscy pisarze akceptowali idealizację greckiej starożytności. Do tych krytycznie oceniających wiodące tendencje należał Christoph Martin Wieland. Jego spojrzenie na starożytnych Greków było zdecydowanie mniej idealizujące niż to, które reprezentowali Winckelmann czy Goethe. Wynikało ono z lektur i prac translatorskich Wielanda nad tekstami greckimi o charakterze komicznym, retorycznym i politycznym. Było ono też naturalnie inne od tego, jakie zawarł w swoim librecie *Alceste*. Satyrycznie krytyczne ujęcie protagonistów nie mieściło się w jego pierwotnej koncepcji teatru operowego³².

Na przykład w rozprawie *Myśli o ideałach Starożytnych*³³ (*Gedanken über die Ideale der Alten*) z 1777 roku Wieland bezpośrednio odnosi się do idealizacji starożytnych Greków i ich sztuki. Zastanawia się, jak to możliwe, że Grecy mieliby być tymi lepszymi i piękniejszymi ludźmi i który z Greckich szczepów miałby być tym lepszym, było ich przecież wiele. Poza tym stwierdza, że nie ma ludzi idealnie pięknych. Jeżeli artysta przedstawia obiekty swojego zainteresowania w wyidealizowany sposób, wynika to z jego wyobrażenia pięknej idei. Dzieła sztuki – to coś więcej niż jedynie kopie pięknej natury. Charakter Greków natomiast poznać można dzięki lekturze starożytnej literatury. Historie ich „niewielkich królów dały poetom teatralnym materię do wielu tragedii”. Komedia Arystofanesa są natomiast historycznymi świadectwami najgorszego zepsucia ówczesnych Greków, Ateńczyków zaś – w szczególności³⁴.

W powieściach, które jako poważny literacki gatunek rozwinął w Niemczech właśnie Wieland³⁵, autor ten wielokrotnie czynił antyczną Grecję miejscem akcji. Na przykład w satyrycznej

31 Por. Raimund M. Fridrich, „*Sehnsucht nach dem Verlorenen*“. *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Berlin i in. 2003, s. 16–34, 107–143, 149–156.

32 Tak było np. w jego librecie opery komicznej *Wyrok Midasa* (*Das Urtheil des Midas*, 1775), por. Maria Stolarzewicz, *Anmerkungen zu politischen Implikationen von Wielands Musiktheaterkonzepten*. Tekst ukaze się wkrótce w *Wieland-Studien* 2014.

33 Opublikowane w pierw w założonym i wydawanym przez Wielanda czasopiśmie *Der Teutsche Merkur*, w 1777 roku. Por. Wolfgang Albrecht (red.), *Christoph Martin Wieland. Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik*, Frankfurt nad Menem 1997, t. 1, s. 48–105, komentarz: t. 2, s. 969–1006.

34 *Ibidem*, t. 1, s. 62, 63.

35 Por. Hans-Jürgen Schings, *Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung*, w: *Handbuch des deutschen Romans*, red.

powieści *Historia Abderytów* (*Geschichte der Abderiten*, 1774-1780)³⁶, których już w starożytności uważano za niezbyt roztargniętych, ukazuje głupotę jako niezdolność do właściwej oceny zjawisk w odniesieniu do nauk przyrodniczych, medycyny, sztuki, prawa i religii. Pokazuje też, że głupota może mieć fatalne skutki dla funkcjonowania państwa i jego struktur. O charakterze Abderytów mówi wiele fakt, że jeden z nich, wyjątek od reguły, wybitny filozof – Demokryt – ucieka pod koniec drugiej księgi z Abderi, bo nie udaje mu się wpłynąć na myślenie i zachowanie współobywateli. W trzech następnych księgach zdani są już tylko na siebie. Działania ich prowadzą do tego, że w Abderze nie można mieszkać i zmuszeni są opuścić ojczyznę.

W inny sposób interesujące jest ostatnie obszerne dzieło Wielanda *Arystyp i kilku jego współczesnych* (*Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, 1798-1803)³⁷, w którym wiedza Wielanda o antycznej literaturze i kulturze znajduje znakomite odzwierciedlenie. Jest to powieść epistolarna, w której uczeń Sokratesa, Arystyp, i jego bardziej lub mniej bliscy znajomi wymieniają spostrzeżenia o otaczającym ich świecie. Dyskutują o historycznych i politycznych przemianach, formach państwa, filozofii, etyce, estetyce, muzyce, sztukach pięknych, literaturze i innych zjawiskach. W ten fikcyjnie bezpośredni sposób przybliżają czytelnikowi panoramę starożytnego czasu. Akcja powieści toczy się krótko przed śmiercią Sokratesa i zaraz potem, w czasie, gdy żyli też: Sofokles, Eurypides, Arystofanes, Platon i Ksenofont. Arystyp stale podróżuje, a zatem czytelnik zapoznaje się też z jego bezpośrednimi wrażeniami z różnych stron Grecji. Arystyp wyrusza z rodzinnej, leżącej w Libii Kyreny, wędruje m.in.: przez Krete, Środkową i Północną Grecję, Azję Mniejszą i Egipt. Korespondencję prowadzi z osobami przebywającymi w Atenach, Koryncie i Milecie.

Swoje opisy Grecji i myśli greckiej opiera Wieland na wielu tekstach źródłowych. Wśród nich należy wymienić między innymi: dialogi Platona (*Fedon*, *Fajdros*, *Uczta* oraz *Państwo*), *Wspomnienia o Sokratesie* i *Symposion* Ksenofonta, *Wojnę Peloponeską* Tukidydesa, *Żywoty równoległe* Plutarcha, *Przewodnik po Helladzie* Pauzanasza. Wieland sięga ponadto do współczesnych mu opracowań dotyczących Grecji, np. *Słownika historyczno-krytycznego* Pierra

Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, s. 151–169.

36 Klaus Manger, *Wielands „Geschichte der Abderiten“*. *Vom Fortsetzungsroman im Teutschen Merkur zur Buchfassung*, w: „*Der Teutsche Merkur*“ *die erste deutsche Kulturzeitschrift?*, red. Andrea Heinz, Heidelberg 2003, s. 131–152; Klaus Manger, *Geschichte der Abderiten*, w: *Wieland-Handbuch*, *ibidem*, s. 295–305; Jan Philipp Reemtsma, *Die Aktualität Christoph Martin Wielands*, w: *Die Pforte*, red. Freundeskreis des Goethe-Nationalmuseums e. V., z. 7, Weimar 2004, s. 6–29.

37 Por. Jan Cölln, *Philologie und Roman. Zu Wielands erzählerischer Rekonstruktion griechischer Antike im „Aristipp“*, Getynga 1998; Christoph Martin Wieland, *Werke in zwölf Bänden*, t. 4 *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, red. Klaus Manger, Frankfurt nad Menem, 1988. Większość moich wypowiedzi o powieści opieram na komentarzu Klaus Manger z wskazanej powyżej książki, szczególnie s. 1158–1182.

Bayle'a (1647–1706)³⁸ oraz siedmiotomowej powieści Jean-Jacques Barthélemy'ego (1716–1795) *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* (1788).

Teksty oryginalne służą także Wielandowi do filozoficznych i literackich rozważań. *Państwo* Platona stanowi w obszernej części książki przedmiot krytycznych rozważań. *Symposion* Ksenofonta był dla Wielanda wzorcem dialogowej rozmowy w dramatycznym opowiadaniu. O tym napisał też osobny esej, który wraz z przekładem greckiego tekstu umieścił w swoim czasopiśmie *Attyckie Muzeum*³⁹. W czasopiśmie tym Wieland rozpowszechniał wiedzę o starożytnej Grecji dzięki przekładom oryginalnych tekstów i filologiczno-historycznym komentarzom, umożliwiającym głębsze spojrzenie w grecką kulturę. Warto także dodać, że do współpracy nad czasopismem Wieland zaprosił klasycznych filologów, takich jak np. jenajski profesor Heinrich Karl Abraham Eischstädt.

Zdaje się, że także w tej książce Wieland celowo przedstawia starożytnych Greków, ich zachowania, działania i myśli jako dalekie od ideału. Również zjawiska, które w piśmiennictwie historycznym ocenia się wysoko, poddaje Wieland krytycznej analizie. Ateńską demokrację, tamtejszy rozwój sztuk uważa się za wielkie osiągnięcie cywilizacyjne, samych Ateńczyków zaś – za najlepiej ułożonych i najbardziej oświeconych w antycznym świecie. Jednak to właśnie oni skazali jednego ze swoich najwybitniejszych obywateli – Sokratesa – na śmierć. W tym kontekście pisze Arystyp do Eurybatesa:

Czuję, że jeszcze mnie wiele pracy nad sobą będzie kosztować, zanim dojdę do tego, by wszystko uważać w ludziach za naturalne do czego są zdolni i potrafić z takimi naturami dochodzić do porozumienia. Chwaliłem siebie samego, że w tej trudnej i niezbędnej części sztuki życia doszedłem już dość daleko – zbyt wcześnie. Nie byłem po prostu przygotowany na taką potworność hańbiącej głupoty i złego zachowania, jakim jest wsparte prawem zabójstwo Sokratesa⁴⁰.

Słowa Arystypa są złowieszcze, kierują nasze myśli na najciemniejszy potencjał człowieka.

38 Przetłumaczył go na język niemiecki Johann Christoph Gottsched jako: *Herrn Peter Baylens, weyland Professors der Philosophie und Historie zu Rotterdam, Historisches und Critisches Wörterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen sonderlich bey anstößigen Stellen versehen, von Johann Christoph Gottscheden...* in vier Teilen. Lipsk 1741–1744 (4 t.)

39 Por. Jan Cölln, *Das Attische Museum und Neue Attische Museum*, w: *Wieland-Handbuch*, *ibidem*, s. 391-393.

40 Christoph Martin Wieland, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, *ibidem*, s. 243: „Ich fühle daß es mich noch viel Arbeit an mir selbst kosten wird, bis ich es so weit gebracht habe, alles an den Menschen *natürlich* zu finden, was sie zu tun fähig sind, und mich mit einer *solchen Natur* zu vertragen. Ich schmeichelte mir sonst es schon ziemlich weit in diesem eben so schweren als unentbehrlichen Teile der *Lebenskunst* gebracht zu haben, – zu früh, wie ich sehe; aber freilich auf ein solches Ungeheuer der schandbarsten Narrheit und Verkehrtheit, wie dieser justizmäßige Sokratesmord, war ich nicht gefaßt“.

De Musica 2014 Koncerty, spotkania, dyskusje

Widać, że powstały po okrucieństwach, jakie także przyniosła Francuska Rewolucja. W kontekście tragicznych wydarzeń XX wieku, w tym prowadzonego na szeroką skalę ludobójstwa, wydają się niemożliwe do zaakceptowania. Zdanie o woli „porozumienia z takimi naturami” trzeba by było nieco przeredagować.