

Karol Sauerland*

Grecka starożytność w nowym blasku

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.045>

Streszczenie: Autor prześledził karierę antyczości w niemieckiej literaturze XVIII wieku na przykładzie działalności i twórczości Johanna Joachima Winckelmanna. Tak życiorys, jak i pisma „ojca klasycznej archeologii”, o którego wysokiej pozycji wśród osiemnastowiecznych znawców antyku może świadczyć fakt mianowania go kustoszem rzymskich starożytności przez papieża Klemensa XIII, dają wgląd w intensywną recepcję kultury antycznej w literaturze niemieckiego oświecenia. Artykuł porusza również kwestę polemiki, jaką z estetycznymi poglądami Winckelmanna podjął Gotthold Ephraim Lessing, a także próbuje odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tak dużej popularności antyku w omawianym okresie. Według autora wynikała ona z potrzeby zdystansowania się od estetycznych implikacji chrześcijaństwa.

Słowa kluczowe: recepcja antyczości, Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller

The New Splendour of Greek Antiquity

33

Abstract: The author discusses the popularity of the Antiquity in 18th century German literature, analysing Johann Joachim Winckelmann's activity and works. Both the life and texts of the "founding father of classical archaeology", whose prominence among the 18th century experts on the Antiquity was proven when Pope Clement XIII appointed him custodian of Roman antiquities, offer an insight into the enormous popularity of Antique culture in the German literature of the Enlightenment. The article also discusses Gotthold Ephraim Lessing's polemical response to Winckelmann's aesthetic views and it attempts to establish why the Antiquity was so popular at the time. The author claims that it was a reflection of the need to break away from the aesthetic implications of Christianity.

Keywords: reception of Antiquity, Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller

* Prof. dr hab., wykładowca na germanistyce i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim i Akademii Pomorskiej w Słupsku. Jego badania dotyczą niemieckiej literatury i filozofii, zwłaszcza estetyki, historii kultury, relacji polsko-żydowskich i historii polskiej germanistyki. E-mail: sauerland@uw.edu.pl

Ukazanie się w roku 1764 *Dziejów sztuki starożytnej* (*Geschichte der Kunst des Altertums*) Winckelmana było z pewnością wydarzeniem epokowym, zarówno w dziedzinie badań historycznych, jak też pod względem językowym i estetycznym. *Novum* językowe zauważył już Nicolai, poświęcając książce Winckelmana jedną ze swoich recenzji w cyklu *Biblioteka nauk pięknych* (*Bibliotek der schönen Wissenschaften*):

Styl Autora jest żywy i przyjemny, pełen szlachetnego smaku, podobnie jak jego sądy o dziełach sztuk pięknych; nie znamy drugiej napisanej tak udanym stylem niemieckiej książki [...]¹ (Nicolai 1757: 346).

Trudno znaleźć w dziele Winckelmana nawet jedno słowo, dodaje Nicolai, „które byloby zbędne”. Bardziej krytycznie ocenił jednak te miejsca, gdzie autor wyraża się zbyt oszczędnie, przez co tekst wydaje się „miejscami nieco hermetyczny”. Po ukazaniu się *Powiadomienia na temat odkryć w Herkulanum* (*Sendschreiben von Herculanischen Entdeckungen*) nieznaną autor skomentował w *Listach o najnowszej literaturze* (*Briefe, die Neueste Litteratur betreffend*), że Niemcy mają bardzo niewielu pisarzy, „którzy łączą w naszym języku ojczystym tak gruntowną uczoność i tak głęboką znajomość starożytności i sztuk pięknych z męskim i jędrnym stylem”². Z kolei Goethe chwalił poetyckość późniejszych pism Winckelmana, do których należy *Historia sztuki starożytnej*:

Widzi on oczyma, ujmuje zmysłami niewypowiedziane dzieła, a jednak nie może oprzeć się potrzebie dania im wyrazu słowem i literą. Doskonała wspaniałość, idea, z której narodził się ów kształt, uczucie, które zrodziło się w patrzącym, mają udzielić się słuchaczowi i czytelnikowi, a wypróbując cały arsenał swych zdolności, autor czuje się zobowiązany sięgnąć po to, co najdobitniejsze i najgodniejsze spośród środków jakie ma do dyspozycji. Musi stać się poetą, czy chce tego i myśli o tym, czy nie chce (Goethe 1981: 120–121).

Wcześniejsze dzieła Winckelmana Goethe oceniał natomiast ze względu na ich treść i formę jako „barokowe i zadziwiające” (ibid.: 107).

Historia sztuki jednej konkretnej epoki nigdy dotąd nie została opisana tak spójnie. Wspólny kontekst, w którym należy widzieć liczne poszczególne dzieła, Winckelmann odnajduje m.in. dzięki zadawanemu sobie pytaniu o to, jak w ogóle było możliwe powstanie, rozwój i upadek takiego fenomenu, jakim była sztuka grecka. Ujmuje to w następujących słowach:

Dzieje sztuki winny nauczać o początkach, wzrastaniu, przemianach i upadku teje oraz o rozmaitych stylach narodów, czasów i artystów, demonstrując tę naukę, o ile to tylko możliwe, na zachowanych dziełach starożytności (Winckelmann 2012: 7).

¹ Podkreślenie w cytacie – K. S. Winckelmann pragnął uchodzić za patriotę języka niemieckiego, zarazem zwierzył się w roku 1759 Hieronimowi Dietrichowi Berendisowi, iż *Historia sztuki starożytnej* będzie jego ostatnim dziełem w tym języku (Goethe 1805: 135). Po ukończeniu studium Winckelmann początkowo zamierzał przełożyć je na łacinę, zdecydował się jednak ostatecznie na włoski i rozważał przekład francuski. W 1765 roku przyznał się Heynemu, że w Rzymie odzwyczajają się od niemczyzny. Wszystko to świadczy o bardzo nieugruntowanej pozycji języka niemieckiego jako języka nauki w tym czasie (por. na ten temat m.in. Mantion 1994: 159).

² 265. Brief: 159. Max Kunze (2009: 7) podaje Christiana Gottlieba Heynego jako autora tego listu.

Winckelmann bardzo świadomie używa słowa „nauczać”, gdyż jest zdania, że tę właśnie epokę: szczyt rozwoju sztuki jako takiej, należy wziąć za wzór. Naukę trzeba przy tym wyciągnąć nie tylko z jej sukcesów, lecz także z jej zmierzchu, aby samemu nie popaść w dekadencję. Przyświeca mu ideał piękna, które obywa się bez zbędnych dekoracji, co jest jednoznacznie sprzeciwem wobec baroku i rokoka.

W *Dziejach sztuki starożytnej* Winckelmann świadomie zrezygnował z biografistyki i towarzyszących jej anegdot, stanowiących od XVI wieku i od *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* Vasario istotny element historii sztuki. Interesowały go przede wszystkim ogólne przesłanki, umożliwiające powstanie wielkiej sztuki. Upatrywał ich z jednej strony w warunkach klimatycznych, z drugiej w organizacji społecznej, gdyż jedynie panowanie powszechnej wolności pozwala rozwijać się wolnej sztuce. Tak właśnie stało się w Atenach, gdzie „po wygnaniu tyranów” ustanowiono „rządy demokratyczne”, „w których uczestniczył cały lud [...]”. Odtąd

[...] każdy obywatel wzrastał duchowo, a samo miasto wzniosło się ponad inne miasta Greków. Ponieważ dobry smak stał się czymś powszechnym, a zamożni mieszkańcy zyskiwali szacunek oraz miłość współobywateli i torowali sobie drogę ku zaszczytom fundując wspaniałe budowle publiczne i dzieła sztuki, w mieście tym, potężnym i wielkim, znajdowało swe ujście, niczym w oceanie, wiele różnych rzek. Wraz z naukami osiedlały się w nim sztuki, znajdując tu główną siedzibę i promieniując stąd dalej, ku innym krainom. To, że w wymienionych okolicznościach należy szukać przyczyny rozwoju sztuk w Atenach, poświadcza podobny bieg zdarzeń we Florencji, gdzie w nowszych czasach po wielu latach mroku nauki i sztuki rozbłysły nowym blaskiem (ibid.: 42–43).

Z kolei w czwartym rozdziale, zatytułowanym *O sztuce Greków*, czytamy: „[...] wolność jest najważniejszą przyczyną wyższości ich sztuki nad innymi”. Wolność w Grecji „zawsze [...] znajdowała dla siebie miejsce”. Nawet gdy „później władza znalazła się w rękach tyranów, to przecież sprawowali ją oni wyłącznie w swoich ojczyznach, cały zaś naród nigdy nie uznawał jednego panującego. Dlatego nigdy nie było tak, by tylko jeden człowiek zyskiwał sobie prawo bycia wielkim wśród swego narodu i uwieczniania samego siebie z wykluczeniem wszystkich innych” (ibid.: 129–130). Każdy Grek miał przed sobą otwartą drogę do chwały. Bohaterów czcił cały naród (*Volk*) niezależnie od stanu, z jakiego pochodzili. Sztuka stanowiła powszechne dobro nie tylko dla odbiorców: każdy mógł stać się także jej tematem. W tym wszystkim wyrażała się według Winckelmanna „wolność”, wyrastająca „niczym szlachetny pęd ze zdrowego pnia” i charakteryzująca „myśl całego narodu”. Tak miały się rzeczy już począwszy od Herodota, który pokazał, „że to jedynie wolność była źródłem potęgi i wielkości, do której doszły Ateny, podczas gdy uprzednio miasto to, gdy musiało uznawać nad sobą jakiegoś pana, nie potrafiło dorównać sąsiadom” (ibid.: 131–132). Wolność polegała także na tym, że każdy obywatel mógł stać się „prawodawcą” i że artyści byli uznani przez cały naród:

Chwała i powodzenie artystów nie zależały od uporczywej dumy, a ich dzieła nie kształtowały nędnego smaku czy spaczono oko sędziego narzuconego samowolnie przez pochlebstwo i służalczość, lecz to najmędrsi spośród całego narodu osądzali ich oraz ich dzieła na zgromadzeniu wszystkich Greków, a w Delfach i w Koryncie za czasów Fidiasza urządzano turnieje malarstwa pod okiem specjalnie w tym celu ustanawianych sędziów (ibid.: 133–134).

Należy podkreślić, że sztuka i rzemiosło nie były od siebie odseparowane, uznanie mogła zyskać każda udana praca. Stąd Winckelmann wylicza najróżniejsze „dzieła sztuki”, m.in. również instalację wodną na wyspie Samos, noszącą imię swego budowniczego. Także tkacze mogli zyskać nieśmiertelną sławę, dodaje, jeśli pamiętano ich imiona i uczyniono je znanymi po wsze czasy. Dzięki traktowaniu artystów jako tych, którzy poświęcili swe dzieła „bogom”, względnie temu, co „najświętsze i najużyteczniejsze w ojczyźnie” (ibid.: 135), mogli oni liczyć na wsparcie wspólnoty obywateli. „Należy także pamiętać o tym”, pisze Winckelmann,

[...] jak bardzo wspomagała sztukę rywalizacja, która sprawiała, że całe miasta, jedno przed drugim, usiłowały wejść w posiadanie jakiegoś znakomitego posągu, a cały lud brał na siebie koszty pomników stawianych zarówno bogom, jak i zwycięzcom w igrzyskach. Niektóre miasta były czasach starożytnych znane wyłącznie dzięki jednej pięknej statui, jak Alifera, dzięki swojej brązowej Pallas, wykonanej przez Hekatodora i Sostratosa (ibid.: 136).

Pod pojęciem „wolność” Winckelmann rozumie jednak nie tylko swobodę polityczną i materialną, lecz także możliwość swobodnego czucia się we własnym ciele – stąd wielokrotnie przypomina o nagości figur greckich lub o ich lekkim odzieniu³.

W *Dziejach sztuki starożytnej* Winckelmann kontynuuje swoje przemyślenia sformułowane już – choć pierwotnie anonimowo – w jego wczesnym studium *Mysli o naśladowaniu greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) z 1755 roku. Dowodził tam, że „najpiękniejszy fizycznie człowiek spośród nas [...] nie byłby może bardziej podobny do najpiękniejszego Greka niż Ifikles do swego brata Herkulesa”. „Szlachetny kształt” Grecy osiągnęli dzięki wczesnym „ćwiczeniom fizycznym”. W niemowlęctwie „nigdy nie krępowano ich w pieluszkach”, a „począwszy od siódmego roku życia” spali „na gołej ziemi”. „Od dzieciństwa ćwiczyli się w zapasach i w pływaniu”. Nie znano jakoby także chorób szpecących ciało. Aby studiować piękno ciała, artyści odwiedzali gimnazja,

[...] gdzie młodzi ludzie [...], całkiem nago uprawiali swoje ćwiczenia fizyczne. Podążali tam i mędrzec, i artysta: Sokrates, aby nauczać Charmidesa, Autolyca, Lysisa; Fidiasz, aby czerpać z widoku tych pięknych istot inspirację dla swej sztuki. Studiowano tam ruch mięśni, zwrotność tułowia, kontur ciała lub odcisk, jaki młodzi zapaśnicy pozostawiali w piasku. Piękna nagość ukazuje się tutaj w różnorodnych, prawdziwych i szlachetnych pozycjach i postawach, nieosiągalnych dla wynajętego modelu, ustawianego w naszych Akademiach (Winckelmann 1825: 14–15).

Nagość nie była w owych czasach niczym zdrożnym:

Najpiękniejsi młodzi ludzie tańczyli w teatrze bez odzienia [...]. Fryne zażywała podczas eleuzyńskich igrzysk kąpeli przed oczyma wszystkich Greków, artyści uznali ją, wychodzącą z wody, za wcielenie Wenus Anadiomene; wiadomo też, iż w Sparcie istniał podczas pewnego święta zwyczaj tańca nagich młodych dziewcząt przed młodzieńcami. To, co mogłoby się tu zdawać obce, wyda się bardziej zrozumiałe, gdy przypomnimy sobie, że również pierwsi chrze-

³ Pod pojęciem „nagości” należy rozumieć wszelkie nieosłonięte części ciała, także oczy, nos, usta, dłonie i stopy.

ścianie, bez różnicy mężczyźni i kobiety, zanurzali się nago w tej samej chrzcielnicy (ibid.: 15–16).

W *Dziejach* Winckelmann powołuje się na Spartę, gdzie „młode dziewczęta ćwiczyły się w zapasach obnażone lub niemal całkiem nagie” (Winckelmann 2012: 146).

Artysta, a w jeszcze większym stopniu odbiorca, musi się jednak zmierzyć z problemem, co należy uznać za piękno, a co nie – w szczególności odnosi się to do nagości, zwłaszcza że zawsze należy liczyć się z rozkoszami, „które u większości ludzi wzbudza już pierwsze spojrzenie, a zmysły doznają spełnienia, kiedy intelekt próbuje dopiero rozkoszować się pięknem: wówczas to jednak nie piękno jest tym, co zajmuje naszą uwagę, lecz pożądanie” (ibid.: 140). Stan ten należy przezwyciężyć, dążąc do wyższego ideału piękna. W tym kontekście Winckelmann nawiązuje do nowszej sztuki, przeciwstawiając wiodącemu artyście baroku, Giovanniemu Lorenzo Berniniemu, Michała Anioła. Ów ostatni „poświęcił się refleksji nad wyższym pięknem, jak widać to z jego częściowo drukowanych, częściowo niedrukowanych wierszy, gdzie wyraża się o nim w słowach godnych i wzniosłych” i znakomicie przedstawił w swoich pracach rzeźbiarskich „mocarne ciała”. Natomiast Bernini nie obrał drogi Michała Anioła ku „stromym skałom”, lecz dał się uwieść „bagnom i moczarom”. Szukał on „form najniższej natury”, które zamierzał uszlachetnić, „obracając je w przesadę”. Jego postacie są więc „niczym motłoch doznający niespodziewanego szczęścia” (ibid.: 140–141). Mimo to Bernini osiągnął najwyższe uznanie, jakim cieszy się „dziś jeszcze”, tzn. w XVIII wieku (ibid.: 141).

Atakując Berniniego, Winckelmann chce nie tylko zaakcentować własne pojmowanie sztuki, lecz także zademonstrować, w jakim według niego kierunku powinna podążać współczesna mu estetyka: w wyznaczonym przez sztukę grecką, tak jak on ją rozumiał. Dlatego poświęca wiele uwagi detalom, opisując, które z figur i jakie ich aspekty powinny uchodzić za piękne, czy też które klasyfikuje on jako piękne, a które nie. Za ważne kryterium Winckelmann uznaje regularność, stąd nieeuropejskie rysy twarzy odrzuca jako nieharmonijne. Charakteryzują się one „spłaszczonym nosem”, pisze, przez co zachwiana jest „jedność form”, którą rządzi się „budowa pozostałych części ciała”. Nie ma żadnej przyczyny, dla której nos miałby być „umiejscowiony tak nisko, miast podążać raczej za linią czoła”. Z kolei „wywinięte, wydatne usta Murzyni dzielą w swym kraju z małpami”. Jest to „zbędna narośl i bujność, spowodowana gorącym tamtejszego klimatu, podobnie jak i nam wargi obrzmiewają od upału lub od ostrych, słonych cieczy, a niektórym także w chwilach zapalczego gniewu. Niewielkie oczy odległych północnych i wschodnich narodów to część niedoskonałości ich krótkiej i drobnej postury” (ibid.: 142). Tego typu, zdaniem Winckelmanna, pozbawione piękna sylwetki są uwarunkowane zbyt gorącym lub zbyt zimnym klimatem. Także kolor ma znaczenie dla piękna, przede wszystkim biel. „Ponieważ barwa biała jest tą, która odbija najwięcej promieni światła, a co za tym idzie bardziej czułą, także piękne ciało tym będzie piękniejsze, im będzie bielsze, a nagie wyda się większe niż jest w istocie [...]. Murzyna można by nazwać pięknym, gdyby piękny był kształt jego twarzy, a pewien podróżnik zapewnia, że codzienne obcowanie z Murzynami tłumi odrazę, jaką budzi barwa ich skóry i objawia to, co w nich piękne” (ibid.: 143). Są jednakże przypadki, kiedy nie można uczynić głowy piękniejszą za pomocą jej wizerunku w białym marmurze. I tak „głowa Scypiona Starszego w Palazzo Rospigliosi, wyciosana w ciemniejszym bazalcie jest piękniejsza niż trzy inne jego głowy z marmuru” (ibid.). Mimo stereotypowych wyobrażeń

Winckelmann nie odnosi się do pozaeuropejskich ludów dogmatycznie, pragnie jedynie w każdym detalu zaakcentować pewien konkretny styl, przeciwstawiony stylowi rzeźby barokowej.

Przyświeca mu ideał piękna możliwy do urzeczywistnienia jedynie w takiej sztuce, która zdolna jest transcendować rzeczywistość, względnie naturę. W badaniach mówi się często o hołdowaniu przez Winckelmanna platońskiej idei sztuki. Jego sformułowanie, iż „najwyższe piękno” spoczywa „w Bogu”, można wprawdzie, tak jak czyni to Armand Nivelle, zlekceważyć jako rozwiązanie wymuszone (1971: 74–75)⁴. Przeciw takiej tezie przemawiają jednakże słowa Winckelmanna o figurze Apolla: jest ona „zbudowana całkowicie w oparciu o ideał”, artysta „zaczepnął z materii jedynie tyle, ile było konieczne dla wypracowania i unaocznienia jego zamiaru”, a także postulat, wyrażony również w kontekście tejże rzeźby:

Udaj się duchem do krainy bezcielesnego piękna i spróbuj stać się twórcą jakiejś niebiańskiej natury, by napęlić tegoż ducha pięknosciami wynoszącymi się ponad naturę, albowiem nie ma tu nic śmiertelnego ani nic, czego domagałoby się ludzkie ubóstwo. To nie żyły i nie ścięga rozgrzewają i poruszają to ciało, lecz niebiański duch, który rozlewa się niczym delikatny strumień, przepelniając sobą niejako cały zarys postaci (Winckelmann 2012: 351).

Jednakże interpretacja Winckelmanna byłaby jednostronna, jeśli uznamy to, co „bezcieleśne”, względnie dążenie do tego, co niecielesne, za zasadniczy motyw jego myślenia. W końcu obcował tak intensywnie z artystami, aby zdobyć praktyczną wiedzę o kunszcie rzeźbiarskim, jak stało się to np. w przypadku znajomości z Adamem Friedrichem Oeserem (1717–1799), który wprowadził Winckelmanna w arkanum swego rzemiosła. Winckelmann pragnął jednak również inspirować artystów do poszukiwania nowych dróg i utwierdzać ich w tym zamiarze, o czym świadczy choćby jego przyjaźń z Antonem Raphaelem Mengsem (1728–1779). Obu uznawano za reformatorów. Za cel stawiali sobie sprowadzenie „malarstwa z drogi »zepsutego« baroku ponownie ku klasycznej czystości i wielkości” (Alscher 1968: 681). To, co niecielesne, oznacza dla Winckelmanna, iż rzeźba wolna jest od wszystkiego, co uchodzi za odpychające, i że ucieleśnia to, co istotne, stanowi symbol.

Nowością Winckelmannowskiej historii sztuki było ujęcie jej jako historii stylu. Tym samym kronika przestała stanowić nadrzędną zasadę opisu. Stało się możliwe odejście od ściśle chronologicznego porządku, pokazując np. że pewne dzieła zwiastują już kolejną epokę lub odwrotnie: iż przypominają jeszcze dawniejszy styl, od którego się nie uwolniły.

W sztuce greckiej Winckelmann odróżnia cztery style: dawny, wysoki, piękny i naśladowczy, będący już schyłkowym. Dla stylu dawnego wzorzec stanowiła natura, pracę cechowała surowość, brak oglady. Jako przykład Winckelmann podaje figurę Niobe. Jej głowa świadczy o „wysokim pięknie”, życzylibyśmy sobie ujrzeć w jej twarzy „pewną Grację, której nabrałaby dzięki większemu zaokrągleniu i miękkości” (Winckelmann 2012: 209), jednak wtedy musielibyśmy przypisać to dzieło już następnej epoce, która nauczyła się, „jak od twardości rysunku i od wystających czy raptownie ściętych zarysów postaci przejść ku płynnemu konturowi, jak pozy i ruchy pełne napięcia uczynić spokojniejszymi, mądrzej-

⁴ Nivelle jest zdania, iż nieliczne wzmianki Winckelmanna o Platonie stanowią przeszkody w uznaniu tegoż za reprezentanta estetyki platońskiej (1971: 75).

szymi oraz jak w dziele pokazać mniej uczoności, za to więcej piękna, wzniosłości i wielkości” (ibid.: 208). W owej następczej epoce rzeźby charakteryzował wdzięk (*Grazie*).

Swoje rozumienie pojęcia „wdzięku” Winckelmann wyłożył w roku 1759 w eseju *O wdzięku w dziełach sztuki* (*Von der Grazie in Werken der Kunst*)⁵. Scharakteryzował je tam jako „to, co podoba się w rozumny sposób”. Wdzięk jest „podarunkiem niebios”, lecz w odróżnieniu od piękna, nie jest podarunkiem absolutnym, gdyż można go wypracować w ciągu życia poprzez „wychowanie i rozmyśl” (Winckelmann 1971: 13–14). Już w tym eseju Winckelmann wyraził opinię, że wszystkie dzieła starożytności, również te przeciętne, wyróżniają się wdziękiem. W epokach późniejszych brakuje go. Figury cechują zbędne gesty i ruchy. Niegdyś „w stanie spoczynku, kiedy jedna z nóg jest podporą figury, a druga znajduje się w pozycji swobodnej [...], ta druga odsunięta była do tyłu jedynie na niezbędną odległość, aby wyprowadzić postać z linii pionowej [...]”, jednakże „poantyczni artyści nie cenili spokojnej postawy, uważając ją za pozbawioną duchowości, wysuwali zatem swobodną stopę dalej i aby osiągnąć wyidealizowaną postawę, przenosili część ciężaru ciała z nogi podpierającej i obracali tułów pozbawiając go spokoju, głowę natomiast zwracali tak, jak u osób oglądających się ku nieoczekiwanej błyskawicy” (ibid.: 16). Starożytni nie pozwalali też swoim figurom wyrażać radości i cierpienia za pomocą przesadnych gestów, lecz w stanie najwyższego opanowania. Dlatego Niobe jawi się pogrążona „nawet w najgłębszym bólu [...] wciąż jako bohaterka [...]” (ibid.: 17).

Esej *O wdzięku w dziełach sztuki* to polemika z artystami baroku, szczególnie z Berninim, którego zresztą Winckelmann wymienia z imienia. Bernini „wdzięku nie ujrzał nawet we śnie”, ironizuje (ibid.: 21). Brak poczucia wdzięku dotyczy także ubioru. Poantyczni rzeźbiarze pragnęliby dostrzec wdzięk w „szatach galowych”, zamiast podzielać smak Greków, którzy chcieli widzieć piękno „w lekkim odzieniu, w chwili zaraz po podniesieniu się ze spoczynku” (ibid.: 20). Do dzisiejszego czytelnika przemówi prawdopodobnie zwłaszcza miejsce, w którym pisze on o Laokoonie, iż odbiorca nie ma tu dostępu do „największego bólu” w „przedstawieniu cierpienia”. Dusza wyraża się tutaj „niczym pod spokojną powierzchnią wody”, nigdy gwałtownie (Winckelmann 1966: 233).

Winckelmann chętnie sięga po metafory wody i głębi, poszukując najbardziej plastycznego wyrazu dla zmiennej gry między postacią a przeżyciami, jakie w sobie ona skrywa. Na pierwszy rzut oka odbiorca ma wrażenie, że w głębi następuje intensywne poruszenie, w rzeczywistości panuje tam jednak spokój, ponieważ całą postać przenika opanowanie. Już we wspomnianym tu wczesnym eseju *Mysli o naśladowaniu* czytamy: „Głębina morza pozostaje zawsze spokojna, niezależnie od tego jak bardzo nie wzburzyłaby się jego powierzchnia. Tak też wyraz postaci greckich zdradza mimo wszelkich namiętności wielką i stałą duszę”. Po tym stwierdzeniu Winckelmann opisuje cierpienie Laokoona:

Dusza odbija się w twarzy Laokoona, i – w największym cierpieniu – nie tylko i wyłącznie w twarzy. Ból, ujawniający się we wszystkich mięśniach i ścięgnach ciała, i który sami nieomal fizycznie odczuwamy, nawet nie widząc twarzy i innych członków i patrząc jedynie na dolną część tułowia w bolesnym skurczu, ten ból, jak powtarzam, nie wyraża się ani trochę w gwałtowny sposób na twarzy i w całej postawie. Laokoon nie wydaje z siebie strasliwego krzyku, jak to opiewa w swoim dziele o nim Wergiliusz. Nie pozwala na to uchylenie ust; jest to raczej

⁵ Ukazała się w roku 1759 w cyklu „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste”. Na temat pojęcia wdzięku [*Grazie*] por. Pommier 1994: 31–59.

łękliwe i stłumione westchnienie, tak, jak to opisuje Sadolet. Ból ciała i wielkość duszy są rozłożone w całym ciele równomiernie. Laokoon cierpi, lecz cierpi tak, jak Filoktet u Sofoklesa: jego niedola przemawia do naszej duszy, lecz życzymy sobie, aby ten wielki mąż potrafił niedolę znieść (Winckelmann 1825: 31).

Jeszcze bardziej plastyczny i szczegółowy obraz, w którym Winckelmann uwzględni również troskę Laokoona o synów, znajdziemy w *Dziejach sztuki starożytnej*. W międzyczasie mógł on poznać oryginał, podczas gdy wcześniej oglądał jedynie gipsową kopię:

Laokoon to natura ogarnięta najstraszniejszym bólem, przedstawiona w obrazie męża, który próbuje się mu przeciwstawić, zbierając w sobie świadomą moc ducha, a podczas gdy pierś unosi się urywanym oddechem, w chwili gdy cierpienie sprawia, że pęcznią mu mięśnie i napinają się nerwy, duch uzbrojony w tę siłę uwidacznia się w napiętym czole, i w pragnieniu powstrzymania wybuchu uczuć, tak, by ból zmieścić i zamknąć w swym wnętrzu. Pełen przerażenia spazm, który wciąga w siebie wraz z oddechem, wyczerpuje dolne partie ciała i powoduje zapadanie się boków, co nasuwa nam myśl o gwałtownych ruchach trzewi. Jego własne cierpienie zdaje się wszakże mniej go przerażać niż męka synów, którzy zwracają twarze ku ojcu, wołając pomocy, albowiem ojcowskie serce przemawia przez pełne udręczenia oczy, współcierpienie owiewa je jakby posępną mgłą. Jego oblicze wyraża skargę, ale nie czyni tego krzykiem, a jego wzrok szuka jakiegoś ratunku w górze. Usta przepelnia rozpacz, a dolna warga opada pod jej ciężarem, podczas gdy w uniesionej wardze górnej rozpacz ta miesza się z bólem, który jakby w odruchu sprzeciwu wobec niezawinionego i niezasłużonego cierpienia przepływa ku nosowi, rozdyma go i objawia się w rozszerzonych i uniesionych nozdrzach. Poniżej czoła zmagania między bólem i sprzeciwem łączą się jakby w jednym punkcie, oddane z wielką mądrością [...]. Artysta próbował naturę, której nie mógł upiększyć, ukazać w postaci pozbawionej osłon, bardziej napiętej i potężniejszej: tam, gdzie umiejscowiony jest największy ból, uwidacznia się również największe piękno. Lewy bok, w który wściekłym ukąszeniem wlewa swój jad, to ten, który przez bliskość serca zdaje się cierpieć najintensywniej, i to te partie ciała można nazwać cudem sztuki. Nogi pragną się unieść, by umknąć przed niebezpieczeństwem, a żadna cząstka nie pozostaje w bezruchu [...] (Winckelmann 2012: 313–314).

Winckelmann uwzględni tu ukształtowanie części ciała Laokoona (wysklepienie klatki piersiowej, wypuklenie mięśni) i zadaje sobie pytanie, jak należy je zinterpretować w kontekście śmiertelnej walki z wężem. Uwagę poświęca przede wszystkim twarzy: wysokiemu czole, uniesionym w bólu brwiom, powiece i gałce ocznej, pełnym cierpienia ustom, opuszczonej dolnej i ściągniętej wwyż górnej wardze. Zaskakująco stwierdza na zakończenie, iż nogi postaci chciałyby się podnieść, żadna część jej ciała nie znajduje się w spoczynku. Jednocześnie Laokoon jest skamieniały ze strachu, co wydaje się wyrażać jego skóra. Opis ten bardzo trudno powiązać z wodnymi metaforami i ze słynnym postulatem „szlachetnej prostoty i cichej wielkości”.

Godna uwagi jest polemika Winckelmanna w *Uwagach do historii sztuki starożytnej* (*Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums*) z podejmowanymi przez Michała Anioła i Berniniego próbami rekonstrukcji prawej ręki Laokoona. Niespodziewanie bierze on stronę Berniniego, sugerującego, aby odsunąć rękę od głowy, a nie, jak to proponował Michał Anioł, aby zgąć ją ponad ramieniem, gdyż wtedy uwaga patrzącego nakierowana zostałaby na walkę z wężem, a nie na głowę, która według rozwiązania Berniniego została by swobodna. Pozwala to sądzić, że zdaniem Winckelmanna wewnętrzne życie postaci, to,

co dzieje się w jej duszy, najlepiej można odczytać z twarzy. Przedstawienie cierpienia ma większą wagę niż pytanie, na ile wężowi udało się już zapanować nad postaciami.

Niezwykły i jedyny do tego czasu w swoim rodzaju opis opublikował Winckelmann w roku 1759 w *Bibliotece nauk pięknych i wolnych sztuk* (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*). Poświęcił go „torsowi z rzymskiego Belwederu”, „zwanemu przez niektórych torsom Michała Anioła” (Winckelmann 1971: 33). Tors ten przedstawia Herkulesa, brakuje mu jednak „głowy, piersi, ramion i nóg” (ibid.: 35). Winckelmann zastanawia się, jak ta rzeźba, którą zrównuje z Laokoonem i Apollem, mogła wyglądać. Każdą z widocznych części ciała wiąże z czynami Herkulesa. Pisze:

Nie mogę patrzeć na to, co pozostało z ramion, nie pamiętając, iż na nich, szerokich i mocnych, spoczywał, niby na dwóch wzgórzach, cały ciężar niebieskich sfer. Z jaką wielkością wznosi się pierś, jak wspaniale jest zaznaczające się jej wysklepienie! Tak właśnie musiała wyglądać pierś, na której zduszony został olbrzym Anteusz i Gerion o trzech tułowiach. Tak wspaniale i wzniosłe nie prezentowała się nawet pierś trzy- i czterokrotnie uwieńczonego zwycięzcy olimpijskiego, nawet spartańskiego bohatera (ibid.: 36).

Wraz z opowieścią o nadludzkich sukcesach Herkulesa widoczne członki ciała zyskują na znaczeniu. „Siła ramion” daje wyobrażenie o tym, „jak mocne musiały być ręce, które zdusiły lwa Kitajronu”, „uda i kolana” każą domyślać się nóg, „które nigdy się nie męczyły, wytropiły i na swych mocarnych stopach dogoniły jelenia” (ibid.: 39). Również wodnej metafory nie mogło zabraknąć:

Podobnie jak w chwili, gdy zaczyna poruszać się morze, uprzednio gładka powierzchnia wznosi się poruszona w mglistym niepokoju wraz z igrzącymi falami, wśród których jedna połyka drugą i jedna drugą zarazem podnosi, tak delikatnie i subtelnie jeden mięsień przepływa tu w drugi i trzeci, który się między nimi napina, podkreślając ruch tamtych, przechodzi bez śladu w poprzednie, pociągając za sobą nasz wzrok (ibid.: 37).

Trzy charakterystyki przyniosły Winckelmannowi sławę: Laokoona, nieomówionego tu przez nas Apolla oraz Torsu Belwederskiego. Dotąd nie istniały w języku niemieckim tak wnikliwe i plastyczne opisy prac rzeźbiarskich. Słusznie określano charakterystyki Winckelmanna jako poetyckie. Stworzył w nich nowy gatunek: opisu dzieła sztuki, który przeżył swój rozkwit w romantyzmie. Warunkiem powstania tego gatunku był fakt, iż autorzy nie pisali już o dziełach sztuki na podstawie wiedzy książkowej, nie zapoznawszy się uprzednio z nimi naocznie, lecz dawali w tekście wyraz swoim odczuciom jako odbiorców sztuki. Stawiali sobie za zadanie pokazać, w jaki sposób patrzyli na dzieło i jaki nastrój im towarzyszył. Tylko tak można osiągnąć żywotność opisu, jedynie tak możliwe jest poszukiwanie odpowiednich poetyckich obrazów. Jak wiemy, Winckelmann dawał wszystkim, którzy czerpali wyłącznie z książek, odczuć swoją głęboką pogardę. Wielokrotnie podkreślał, że ten i ów nie powinien zabierać głosu, gdyż nie widział dzieła na własne oczy; stąd też nie mógł potraktować poważnie polemiki, jaką prowadził z nim Lessing. Cóż może powiedzieć ktoś, kto nie odwiedził Rzymu.

Może wydać się zaskakujące, że pisma Winckelmanna – także te niemieckojęzyczne – dość szybko zyskały uznanie w całej Europie. Według nowszych badań przyczyniła się do tego niewielka diaspora niemiecka w Paryżu, która zadbała o tłumaczenia na francuski i o francuskie recenzje. Dzięki temu nie tylko francuscy, lecz także niemieccy czytelnicy, sięgający w zasadzie głównie po wydawnictwa francuskojęzyczne i łacińskie, korzystali z tekstów Winckelmanna⁶. Był to niewątpliwie istotny czynnik decydujący o szybkiej recepcji owych pism, przesądzające było jednakże moim zdaniem wielkie zainteresowanie, jakim na początku XVIII wieku cieszyły się w Europie studia nad starożytnością.

Zainteresowanie to wspierały dwory, mające nadzieję, że studia nad antycznością pomogą im zorientować się w wartości posiadanych zbiorów dawnych dzieł sztuki. „Zbiory antyków i wyposażenie rezydencji na modłę antyczną” uchodziły „jeszcze około roku 1700 za pierwszorzędną wzorce królewskiej reprezentacji” (Wrede b.d.: 11). Ważne było także, iż w pierwszych trzech dziesięcioleciach XVIII wieku ukazały się liczne istotne publikacje, opatrzone ilustracjami antycznych monumentów, wedytami i planami miast. „Wskrzesały one w plastyczny sposób nieistniejący dawny świat i umeblowały w sposób dotychczas niespotykany zbiorową wyobraźnię pomnikami starożytności” (ibid.: 13).

Publikacje te wychodziły naprzeciw nowym oczekiwaniom publiczności, względnie kreowały takie oczekiwania. Wymieńmy jako przykład dzieło Bernarda de Montfoucon *Antiquité expliquée* cieszące się szczególną popularnością. Obejmowało ono pięć podwójnych tomów, które ukazały się między rokiem 1719 a 1724 po francusku i łacinie. Niezwłocznie przełożono je także na angielski. Między rokiem 1752 a 1767 Anne-Claude-Philippe Caylus (1692–1765) wydał sześciotomowe studium *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. Winckelmann intensywnie zajął się oboma tymi dziełami⁷, przy czym Caylus pracował już, używając krytyki stylu.

Podejmowane ponownie od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XVIII wieku intensywne prace wykopaliskowe również ogromnie przyczyniły się do wzrostu zainteresowania starożytnością. Odkryto dobrze zachowane, pogrzebane w roku 79 n.e. pod popiołami Wezuwiusza miasta Herkulanum (1738), Pompeje (1748) i Stabie w pobliżu Neapolu⁸. Winckelmann odbył czterokrotnie podróż do wykopalisk między rokiem 1758 a 1767 i opisał swoje wrażenia w skierowanym do Heinricha von Brühla (1762), w którego towarzystwie udał się na miejsce prac do Neapolu, *Powiadomieniu na temat odkryć w Herkulanum (Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen)*, oraz w napisanych dla przyjaciela Heinricha Füßli *Wiadomościach o najnowszych odkryciach w Herkulanum (Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen)* (1764). W roku 1767 angielski ambasador w Neapolu, sir William Hamilton, zaprosił go do tego miasta na dwa miesiące.

W *Powiadomieniu na temat odkryć w Herkulanum* Winckelmann poświęca uwagę także pięknu przedmiotów użytku codziennego i naczyń. „Wszelkie ich kształty oparte” są „o zasadę dobrego smaku” i porównać je można „z pięknym młodzieńcem”, „w którego ruchach odbija się, bez jego świadomego zamiaru, wdzięk”, a dotyczy on „nawet użytkowania na-

⁶ Por. obszerne studium Michela Espagne (1994: 71–93).

⁷ Polemikę tę referuje szczegółowo Norbert Miller (1986: 239–264).

⁸ Dobre wprowadzenie w nową sytuację w początkach XVIII wieku daje Pawlitzki (2009: 9–26).

czyn”. Gdybyśmy zechcieli je naśladować, powstałby nowy smak, który „uwolniłby nas od tego, co sztuczne, w kierunku natury”. „Piękno tych naczyń”, kontynuuje Winckelmann, „powstaje dzięki delikatnie płynnym liniom, które tutaj, niczym w pięknym, młodym ciele, raczej wzrastają naturalnie niż są doskonale wykończone, aby nasze oko nie spoczęło na całkowicie półokrągłych formach i nie zostało schwyte w kątach i zaokrągleniach. Słodkie odczucie, jakiego udzielają owe kształty naszym oczom jest jak odczucie delikatnej, jedwabistej skóry [...]” (Winckelmann 1960: 254).

Winckelmann znajdował się pod każdym względem w centrum zainteresowania starożytnością. Początkowo działał w Rzymie nie tylko jako badacz, lecz także w roli przewodnika, pokazując znaczącym gościom, przede wszystkim Anglikom, miejsca związane z historią starożytną. W roku 1763 papież Klemens XIII mianował go kustoszem papieskich zbiorów antycznych oraz starożytności w Rzymie i wokół miasta. Do zadań Winckelmanna należało m.in. uporządkowanie kolekcji na nowo.

Nie do przecenienia jest praktyczno-merkantylny aspekt ówczesnego kultu starożytności. Antyczne rzeźby, gemmy i przeróżne znaleziska stanowiły przedmiot pożądania, szczególnie w Anglii. Handel nimi kwitł⁹, zwłaszcza że zubożały Watykan próbował począwszy od roku 1720 ratować finanse poprzez sprzedaż starożytnych zbiorów. Kolekcjonerzy, względnie nabywcy, potrzebowali oczywiście wiedzy, jak odróżnić oryginały od kopii, jak rozpoznać dzieła prawdziwie piękne i dlaczego należy zrezygnować z przeprowadzania pewnych ich napraw. Winckelmann poczynił w tym kierunku pewne wskazówki, mając wpływ na kształtowanie się ówczesnego smaku. Gdyby nie to bardzo wymierne zainteresowanie pozostałościami antyku, jego pismami zająłby się zapewne wąski krąg uczonych, którzy odrzuciliby jego idee i nowe interpretacje dzieł sztuki jako zbyt daleko idące.

Pośrednio Winckelmann miał wpływ także na wzrost znaczenia turystyki artystycznej, m.in. ponieważ nieustannie zaznaczał, że antyczne rzeźby należy koniecznie zobaczyć na własne oczy, nie zdejść się wyłącznie na wiedzę z książek. Każdy, kto mógł sobie na to pozwolić, udawał się w podróż do Włoch, aby obejrzeć sztukę starożytną na miejscu i wysłuchać zdania specjalistów. Ponadto Winckelmann był w Rzymie nie tylko znawcą i autorytetem w sprawach nabytków i prac restauracyjnych, lecz dawał także rady, jak należy urządzić rezydencje. Swoją działalność w Villi Albani komentował, jak następuje: „Można mieć wrażenie, że on [Albani – K. S.] buduje dla mnie, że dla mnie kupuje rzeźby, gdyż nie dzieje się nic, czego bym nie zatwierdził” (cyt. za: Goethe 1981: 617). Jego nowemu spojrzeniu na starożytne dzieła sztuki Watykan prawdopodobnie zawdzięczał decyzję, aby „uwolnić” zamknięte w drewnianych skrzyniach rzeźby i wystawić je w „reprezentatywnym otoczeniu”. Dotyczyło to w szczególności grupy Laokoona, która otrzymała po jego śmierci godne miejsce (por. Pfotenhauer 1995: 507). Nie było też bez znaczenia, iż Winckelmann chciał w Rzymie uchodzić za artystę. Dzięki temu nie tylko cieszył się swobodą, lecz mógł także odpierać krytykę, że jako uczonego nie zna się jakoby na praktyce rzemiosła artystycznego.

W Niemczech szczególną recepcją cieszyły się następujące pisma Winckelmanna: *Mysli o naśladowaniu greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*), opublikowane anonimowo w roku 1755, opisy obrazów, *Historia sztuki starożytnej* oraz *O pojęciu alegorii, w szczególności dla*

⁹ Goethe mówi w swoim eseju o Winckelmannie o „ożywionym handlu dziełami sztuki” (Goethe 1981: 116).

sztuki (*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*)¹⁰. Dzięki tym studiom zapisał się on na trwałe w nauce o starożytności i w historiografii, a także w historii literatury i debatach o estetyce. W *Mysłach* dał wyraz czemuś, co właściwie już cieszyło się powszechnym uznaniem: wypowiedział te treści jednak w sposób zdecydowany, a także wsparty przez szczęśliwą konstelację, do której należało m.in. pozwolenie na zadedykowanie dzieła księciu elektorowi.

*

Do dyskusji o starożytności nie mógł nie włączyć się Lessing, a uczynił to w sposób nadzwyczaj polemiczny. Mimo iż swego *Laokoona* ukończył już przed ukazaniem się *Historii sztuki starożytnej*, udał, że znane mu są jedynie *Mysli o naśladowaniu* z roku 1755. Stwierdził, że z zaprezentowanym tam przedstawieniem Laokoona nie może się zgodzić w żadnym przypadku. O *Historii* wspominał w końcowych rozdziałach (XXVI–XXIX), twierdząc, że przypadkiem otrzymał tę książkę i nie uczyni teraz następnego kroku, zanim się z nią nie zapozna (Lessing 1999: 183). W rzeczywistości Lessing już wcześniej dogłębnie zapoznał się z tym studium Winckelmanna i opatrzył je szeregiem krytycznych uwag na marginesie (Lessing 1990: 470–489). Ów nie ma jego zdaniem racji, twierdząc, że o starożytnych działach sztuki może wypowiadać się tylko ktoś, kto je widział na własne oczy. O wiele ważniejsze jest zapoznanie się, mówi Lessing we właściwym mu zaczepnym tonie, z dostępnymi nam antycznymi dokumentami, dając tym samym do zrozumienia, iż Winckelmann nie potrafi filologicznie czytać podstawowych tekstów lub w ogóle nie wziął takowych do ręki.

W swoim *Laokoonie* Lessing obiera za punkt wyjścia pewną wzmiankę Winckelmanna z eseju o naśladowaniu antyku. Winckelmann twierdzi – pisze Lessing – że Laokoon cierpi tak, jak Filoktet z dramatu Sofoklesa o tym samym tytule i nie wydaje z siebie „przerazającego krzyku” jak u Wergiliusza. Demonstruje „szlachetną prostotę i cichą wielkość, zarówno w postawie, jak w wyrazie”. Lessing natomiast usiłuje udowodnić, że – jeśli odnaleźlibyśmy zaginiony dramat Sofoklesa o Laokoonie – z pewnością odkrylibyśmy, że bohater krzyczy równie przerażony, jak Laokoon Wergilego.

W obszernej i opatrzonej wieloma przykładami interpretacji Lessing dochodzi do wniosku, że Laokoon nie powinien krzyczeć jako postać rzeźbiarska, ponieważ musiałby wtedy „zniekształcić w odpychający sposób usta” (Lessing 1999: 29). Podobnie wyraził to Winckelmann, mówiąc, iż krzyk nie byłby dozwolony z powodu „otwartych ust”. Stwierdzenie to Lessing wykorzystuje jako pretekst, aby postawić dobitnie tezę: „Szeroko otwarte usta [...] to w dziele malarskim plama, a w rzeźbiarskim niezwykle odpychająco działające na odbiorcę wgłębienie” (ibid.: 29). Uwaga ta była skierowana zarazem przeciwko Montfauconowi, ówczesnemu autorytetowi¹¹. Ów zdradził zdaniem Lessinga brak smaku, „gdy uznał pewną starą brodatą głowę z szeroko rozwartymi ustami, za wyrokującego Jowisza” (ibid.: 29–30). Jednym słowem, Lessing zgodził się ze zdaniem Winckelmanna, iż w rzeźbie bohaterom nie wolno krzyczeć. Aby jednak odróżnić się od niego, Lessing pod-

¹⁰ Polski przekład tego eseju por. Winckelmann 2009.

¹¹ Dzieło Montfauconu *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* [Starożytność wyjaśniona i przedstawiona w obrazach] stało się jednym z najważniejszych źródeł dla *Laokoona* Lessinga. Bernard de Montfaucon (1655–1741) zawarł i skomentował w tej piętnastotomowej publikacji ponad tysiąc tablic z ilustracjami starożytnej sztuki.

kreśla, jak bardzo ludzki jest krzyk Laokoona i Filokteta w dramatach i eposach. Nieomal dwa rozdziały poświęcił problemowi, dlaczego musimy odczuwać współczucie wobec tychże postaci. Rzeźbiarska grupa Laokoona stanowi dla Lessinga jedynie okazję do rozważania zupełnie innych problemów niż te, które zajmowały Winckelmanna. Lessing pragnął przede wszystkim pokazać, jak wielkie możliwości ma do dyspozycji poezja – dziś powiedzielibyśmy: literatura – w porównaniu ze sztukami plastycznymi.

To niezwykle, iż Lessing jest w stanie przedłożyć swoje poglądy, w których chodzi w wielkiej mierze o reformę współczesnej literatury, szczególnie dramatu, posługując się starożytnymi źródłami. Zainteresowanie antycznością musiało z całą pewnością być wówczas większe niż zainteresowanie współczesną literaturą niemiecką. Jak wielkie było to zainteresowanie, może świadczyć sukces, jaki Lessing odniósł swoimi *Pismami dotyczącymi spraw antykwarecznych* (*Briefe, antiquarischen Inhalts*) z 1768/1769, w których odniósł się do pism Klotza. Tenże zdobył uznanie dwoma tekstami, swojego rodzaju wprowadzeniami w modną naówczas sztukę gemm. Sukces *Pism* przewyższył nawet powodzenie *Laokoona*, początkowo sprawiającego trudności recenzentom.

W roku 1769 Lessing miał ponownie zabrać głos w polemice przeciw Klotzowi: w rozprawie *Jak starożytni przedstawiali śmierć* (*Wie die Alten den Tod gebildet*). Jej głębokie oddziaływanie polegało przede wszystkim na tym, że wyraźnie demonstrowała różnicę między antycznym i chrześcijańskim spojrzeniem na śmierć. Goethe dał temu wpływowi wyraz w *Zmyśleniu i prawdzie*:

[...] poczuliśmy się wyzwoleni z wszelkiego zła i z pewną litością spoglądaliśmy na ów skądinąd tak wspaniały wiek XVI, w którym niemieckie malarstwo i poezja przedstawiały życie tylko jako obwieszonego dzwoneczkami błazna, śmierć w postaci wstrętnego kościotrupa, a konieczne czy przypadkowe klęski świata w postaci obrzydliwego diabła. Najbardziej zachwyciło nas piękno zawarte w myśli, że starożytni śmierć uważali za brata snu, przedstawiając oboje, jak przystało bliźniętom, całkiem jednakowo. Tu dopiero mogliśmy godnie święcić tryumf piękna, wszelką brzydotę zaś, skoro już ze świata wygnać jej nie podobna, otoczyć w krainie sztuki kręgiem śmieszności (Goethe 1957: 356–357).

W roku 1788 Schiller wypowiedział ową różnicę między antycznością a chrześcijaństwem dobitnie w swoim słynnym poemacie *Bogowie Grecji*:

Żaden kościotrup, gdy człowiek umierał,
W domu go nie odwiedzał, lecz łagodnie
Całus z warg resztę życia mu zabierał,
Geniusz opuszczał gasnącą pochodnię.
Nawet Hadesu dźwigał wargę srogą
Wnuk śmiertelniczki, co z urody słynie,
Skargą Orfeja pokrewnego bogom
Wzruszały się Erynie (Schiller 1975: 17).

Kiedy zadamy sobie pytanie, jak mogło dojść do tego, iż szerokie kręgi czytelników nie tylko zainteresowały się żywo starożytnością, zwłaszcza grecką, lecz także ją uwewnętrzniły, musimy dojść do wniosku, że prawdopodobnie skrywało się za tym pragnienie uzyskania przynajmniej czasowego dystansu do chrześcijańskiego świata wyobrażeń, bowiem oponować otwarcie przeciwko temu światu nie było ich zamiarem.

Bibliografia

- Alscher, Ludger (hrsg.) 1968. *Lexikon der Kunst*. Bd. 4. Leipzig: Seemann.
- Espagne, Michel 1994. „Die Verbreitung der deutschen Kultur in Frankreich zur Zeit der Aufklärung: Die Freunde des Johann Georg Wille und das Echo auf Winckelmann”. W: *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*. Stendhal: Winckelmann-Gesellschaft.
- Goethe, Johann Wolfgang 1957. *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*. Tłum. Aleksander Guttry. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1981. „Winckelmann”. W: Johann Wolfgang Goethe. *Werke, Hamburger Ausgabe*. Hrsg. Erich Trunz. Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. München: Beck.
- Goethe, Johann Wolfgang (hrsg.) 1805. *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*. Tübingen: Cotta.
- Kunze, Max 2009. „Vorwort”. W: Brigitte Pawlitzki. *Antik wird Mode. Antike im bürgerlichen Alltag des 18. und 19. Jahrhunderts*. Ruppolding: Rutzen.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1990. „Handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*”. W: Gotthold Ephraim Lessing. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5/1: *Werke 1760–1766*. Hrsg. Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag.
- 1999. „Laokoon”. W: Gotthold Ephraim Lessing. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*. Hrsg. Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag.
- Mantion, Jean-Rémy 1994. „Findet die Kunstgeschichte statt – hat die Kunstgeschichte einen Ort? Winckelmann seit Rom”. W: *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*. Stendhal: Winckelmann-Gesellschaft.
- Miller, Norbert 1986. „Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zu Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert”. W: Thomas W. Gaehtgens (hrsg.) *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Nicolai, Friedrich 1757. *Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Bd. 1. Leipzig: Dyck.
- Nivelle, Armand 1971. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Klassik und Aufklärung*. Berlin–New York: de Gruyter.
- Pawlitzki, Brigitte 2009. *Antik wird Mode. Antike im bürgerlichen Alltag des 18. und 19. Jahrhunderts*. Ruppolding: Rutzen.
- Pfotenhauer, Helmut (hrsg.) 1995. *Frühklassizismus. Position und Opposition, Winckelmann, Mengs, Heins*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag.
- Pommier, Édouard 1994. „Der Begriff der Grazie”. W: *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*. Stendhal: Winckelmann-Gesellschaft.
- Schiller, Friedrich 1975. „Bogowie Grecji”. Tłum. Włodzimierz Słobodnik. W: Friedrich Schiller. *Wybór pism*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Winckelmann, Johann Joachim 1825. „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”. W: *Johann Winckelmanns Sämtliche Werke*. Hrsg. Joseph Eiselein. Donaueschingen: Verlag Deutscher Classiker.
- 1960. *Kleine Schriften und Briefe*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.
- 1966. *Kunsttheoretische Schriften*. Bd. 5: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Teil 1/2. Baden-Baden: Heitz.
- 1971. *Kunsttheoretische Schriften*. Bd. 10: *Kleinere Schriften*. Baden-Baden: Heitz.

- 2009. „O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki”. Tłum. Tomasz Berezyński, Magdalena Daroch, Aleksandra Domagała, Magdalena Karczmarczyk, Agnieszka Kmieć, Justyna Kočańska, Kamilla Najdek, Krzysztof Tkaczyk, Wojciech Zahaczewski. W: Kamilla Najdek, Krzysztof Tkaczyk (red.). *Teoria literatury żywa*. 3, *Alegoria*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Neofilologii. Instytut Germanistyki.
- 2012. *Dzieje sztuki starożytnej*. Tłum. Tadeusz Zatorski. Kraków: Universitas.
- Wrede, Hennig 2004. *Die 'Monumentalisierung' der Antike um 1700*. „Stendaler Winckelmann-Forschungen” 3. Ruppolding: Ruten.
- „265. Brief”. W: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* 16 (1763): 159-160.