

Agnieszka K. HAAS

WYRZUTY SUMIENIA, POCZUCIE WINY, SKRUCHA

O (deficycie) godności kobiety
w dramacie Gottholda E. Lessinga „Miss Sara Sampson”

Bohaterowie dramatu wybierają drogę nieakceptowaną społecznie: przedkładają emocje i namiętność nad zaaranżowane małżeństwo oraz odrzucają ewentualne skutki życia w pozbawionym miłości związku. Próba przywrócenia kobiecie utraconej przez nią godności opiera się na koncepcji zmysłu moralnego, godzącego zmysłowość i popędy człowieka z rozsądkiem. Opowiadając się za rozsądkiem, Lessing nie odrzucał jednak materialistycznej koncepcji doznań, z którą zapoznał się poprzez lekturę pism Julienu O. de La Mettriego.

Pojęcia godności (łac. dignitas, ang. dignity, niem. Menschenwürde) oraz praw człowieka funkcjonują w wielu kontekstach: w odniesieniu do norm moralnych, relacji społecznych i prawa naturalnego. Stanowią przedmiot zainteresowania filozofii – w szczególności filozofii prawa i etyki¹ – teologii², a także literaturoznawstwa, gdy bada ono sposoby przedstawiania tego tematu w różnych utworach i okresach literackich oraz konfrontuje je z wynikami badań innych dziedzin. Termin „godność” pojawia się we współcześnie prowadzonych debatach, nie jest jednak rozumiany jednakowo. Różnice znaczeniowe pogłębiają się jeszcze bardziej, gdy porównamy definicje tego pojęcia formułowane w różnych kręgach kulturowych lub epokach.

Temat godności podejmowany bywa również w kontekstach płci oraz równości, kwestii żywo obecnie dyskutowanych. Tu z kolei różnice w rozumieniu tego pojęcia wynikają z subiektywnej oceny pozycji kobiety: inaczej postrzeganej przez zwolenników myślenia tradycyjnego i ponowoczesnego, proponowanego na przykład przez feminizm.

Pojęcie godności szeroko dyskutowane jest też w związku z wyzwaniem, jakie niosą zmiany zachodzące we współczesnym świecie. Tradycyjne konteksty, w których było pierwotnie osadzone, a także pojęcia analogiczne, takie jak honor, cześć, dobre imię lub cnota, schodzą na dalszy plan. Równie niewiele

¹ Por. F.P. Burkard, hasło „Würde”, w: Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, red. P. Prechtel, F.P. Burkard, J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar 2008, s. 691; por. też: M. Soniewicka, J. Holocher, *Human Dignity in Poland*, w: *Handbook of Human Dignity in Europe*, red. P. Becchi, K. Mathis, Springer, Cham 2019, s. 702.

² Por. M. Graf, *Literarische Dimensionen der Menschenwürde. Exemplarische Analysen zur Bedeutung des Menschenwürdebegriffs in der deutschsprachigen Literatur seit der Frühaufklärung*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2017, s. 17.

uwagi poświęca się dziś związkowi godności z religią oraz zasadami moralnymi. Pytanie o przyczyny odejścia od tradycyjnych wartości oraz o ewentualny powrót do nich wyparte zostało przez przekonanie o bezwarunkowym posiadaniu przez każdego człowieka niezbywalnej (jakkolwiek pojętej) godności, przysługującej mu bez względu na jego czyny. Troska o życie moralne, które stanowiło jeden z wyznaczników godności, zastąpiona została zabieganiem o komfort materialny i emocjonalny, a religijne fundamenty moralności uważane są za przestarzałe³.

Konsumpcjonistyczno-materialistyczna postawa człowieka ponowoczesnego ma swoje źródła w zmianie paradygmatu, jaka dokonała się w osiemnastym wieku, w którym umiłowanie wolności, niezależności, indywidualizm oraz myślenie antropocentryczne i krytyka dogmatów religijnych dały początek przeobrażeniom, jakie zachodzą w kulturze Zachodu do dziś. Z drugiej strony współczesne poglądy, na przykład dotyczące moralności, wpływają na sposób rozumienia i interpretację źródeł historycznych, przekazów kultury i dzieł literackich.

W analizie utworu literackiego uwzględniającej przedstawione w nim wartości konieczna jest ich redefinicja, w której pod uwagę trzeba wziąć realia historyczne, w jakich usytuowany został utwór, ponieważ ich zrozumienie wpływa na odczytanie dzieła. Z drugiej strony proces ten osadzony jest w realiach, w jakich funkcjonuje interpretujący. Oznacza to, że z racji dystansu czasowego problemy poruszane w danym utworze mogą być interpretowane poza ich pierwotnym kontekstem. W zetknięciu z innym systemem wartości traktowane są jako tło kulturowe, do którego badacz zachowuje jednak uzasadniony dystans. Stało się tak na przykład w przypadku interpretacji *Miss Sary Sampson*, dramatu Gottholda Ephraima Lessinga⁴ napisanego w roku 1755 i poruszającego temat moralności. Tekst ten wymaga bezstronnego podejścia do analizy przekonań religijnych tytułowej postaci oraz wyznawanych przez nią zasad moralnych. Monika Fick podkreśla jednak różnicę między historycznym a współczesnym rozumieniem tego utworu, zaznaczając, że nie utożsamia się z głoszonymi w nim poglądami, takimi jak przekonanie o grzechu bohaterki, polegającym na wyborze miłości za cenę utraty dobrego imienia⁵. Dystans współczesnych badaczy wobec tematu moralności wynika z różnych systemów wartości, obciążonych dodatkowo ładunkiem historycznym. Rozumienie pojęcia godności, którą w odniesieniu do kobiety utożsamiano ze wstrzemięźliwością seksualną do chwili zawarcia małżeństwa i po jego ustaniu

³ Zob. E. Hilgendorf, *Menschenrechte, Menschenwürde, Menschenbild*, w: *Handbuch Rechtsphilosophie*, red. E. Hilgendorf, J.C. Joerden, J.B. Metzler, Stuttgart 2017, s. 366-372.

⁴ Zob. G.E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, tłum. A. Dołęgowski, w: tenże, *Dzieła wybrane*, t. 1, tłum. I. Czermakowa i in., oprac. A. Sowiński, PIW, Warszawa 1959, s. 237-369.

⁵ Por. M. Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2016, s. 133.

w przypadku przedwczesnej śmierci małżonka, wymaga wprowadzenia do interpretacji dodatkowych uściśleń. Zaczniemy od krótkiego przedstawienia treści omawianego dramatu.

„MISS SARA SAMPSON”

Akcja utworu rozgrywa się w angielskim zajeździe, który stał się przystankiem w podróży bohaterów do Francji, gdzie młoda i piękna Sara Sampson, uległszy zalotom libertyna Mellefonta i opuściwszy dom rodzinny, planuje rozpocząć u boku mężczyzny nowe życie. Moment wyjazdu przeciąga się, ponieważ Mellefont czeka na pozostawiony mu przez kuzyna spadek, który może przejąć pod warunkiem poślubienia dalekiej krewnej. Nieudolne próby uregulowania spraw związanych z zawarciem niechcianego małżeństwa spotykają się z wyrozumiałością Sary – z miłości do mężczyzny usprawiedliwia ona każdą jego decyzję. W tymże zajeździe zatrzymuje się sir William Sampson, ojciec Sary. Pragnie odzyskać jedyną córkę, choćby za cenę własnego poniżenia, jakim byłaby zgoda na jej związek z Mellefontem i uczynienie z kochanka prawowitego męża. Poprzez Waitwella, swego wiernego sługę i przyjaciela, przesyła list, w którym wybacza Sarze i wyraża zgodę na małżeństwo. Targana wyrzutami sumienia dziewczyna początkowo nie chce przeczytać listu, ponieważ boi się odrzucenia. Uważa też, że nie jest godna wybaczenia. Odczuwa żal, że opuściła starego ojca, przywodząc go do rozpacz i tym samym skracając mu życie. Po namowach ze strony Waitwella przyjmuje ojcowskie przebaczenie i obiecuje odpisać na list – jej odpowiedź ma być aktem pojednania, dlatego Sara pragnie napisać ją wspólnie z Mellefontem. Na drodze do szczęśliwego zakończenia staje jednak Marwood, dawna metresa Mellefonta, z którą ma on nieślubną córkę Arabelle. W przeciwieństwie do niedoświadczonej życiowo Sary Marwood zna swoje kobiece atuty: dojrzałość, doświadczenie i macierzyństwo stają się argumentami w zabiegach o odzyskanie miłości dawnego kochanka. Marwood uważana jest za kobietę upadłą, choć – jak twierdzi Inge Stephan – to właśnie ona, a nie Sara reprezentuje oświeceniowy model kobiety świadomej⁶. Jest zdeterminowana, by walczyć o Mellefonta, dlatego sięga po wszelkie możliwe środki. Gdy kolejne formy nacisku zawodzą, grozi mu zabiciem ich córki. Próbuje zabić także jego, ale Mellefont wyrwa jej sztylet. Marwood wie, że mężczyzna obawia się jej natarczywości, dlatego bez trudu uzyskuje jego zgodę na spotkanie z Sarą. Obiecuje, że jeśli spełni on jej prośbę, zwróci mu wolność i zniknie z jego życia. Wywabia go z zajazdu, by pozostać

⁶ Por. I. S t e p h a n, „So ist die Tugend ein Gespenst”. *Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller*, w: „Lessing Yearbook / Jahrbuch” 17(1985), s. 2.

sam na sam z Sarą. Podając się za krewną Mellefonta, wyjawia jej szczegóły z przeszłości ukochanego oraz informuje o istnieniu jego córki. Zaślepiąca żądzą zemsty na byłym kochanku podstępnie zabija Sarę, dosypując trucizny do jej lekarstwa, i ucieka z miejsca zbrodni. Przed śmiercią Sara godzi się z przybyłym ojcem i prosi go o pomoc w wychowywaniu Arabelli, której nie zdążyła poznać. Na wieść o śmierci Sary Mellefont przebija się sztyłem, który wcześniej odebrał Marwood.

Lessing połączył w utworze temat utraty czci z problemami, jakie niosły ze sobą trudne do opanowania popędy z jednej, a poczucie obowiązku wobec starego ojca z drugiej strony. Bohaterka przeświadczona jest, że nie powinna zasmucać go swoimi wyborami życiowymi ani tym bardziej opuszczać. Jej decyzje są jednak sprzeczne z zasadami moralnymi wyznawanymi zarówno przez jej ojca, jak i przez nią samą. Oznacza to, że kontrolę nad jej rozumem przejmują zmysłowość i namiętność, a walka z nimi powoduje głęboki konflikt moralny.

Złamanie zasad moralnych prowadzi bohaterkę najpierw do chwilowego poczucia szczęścia, a następnie do wyrzutów sumienia, poczucia winy, i wreszcie do woli poprawy. „Przywrócenie” jej godności dokonuje się przy użyciu narzędzi wypracowanych przez opartą na religii naukę o moralności. W odniesieniu do kobiecej seksualności, której Sara ulega, jednocześnie się jej wypierając lub ją przemilczając, istotne okazują się także wypowiedzi jej rywalki Marwood. Zniwelowanie sprzeczności między uczuciem a moralnością następuje w dramacie dzięki gestom religijnym, które odsyłają do ówczesnej definicji godności.

Przekonanie o godności ludzkiej ma źródła w filozofii greckiej, której przesłanie można by streścić następująco: Człowiek jako istota rozumna przewyższa pozostałe stworzenia, a fakt posiadania przezeń rozumu stawia go w opozycji do kierujących się instynktem zwierząt. W wieku osiemnastym przeświadczenie o wysokim miejscu człowieka w hierarchii istnień spotyka się z ostrą krytyką. Człowiek bowiem, dysponując rozumem, często nie postępuje godnie, a niekiedy – jak pisze Goethe – bywa „bardziej jeszcze zwierzęcym niż zwierzę”⁷.

We wczesnym dramacie Lessinga rozum – w przeciwieństwie do uczuć, afektów i namiętności – nie został należycie wyeksponowany ani potraktowany jako osobny temat. Dopiero w późniejszych utworach i pismach filozoficznych Lessing programowo przeciwstawia go afektom i popędom, każdorazowo sugerując, że ich nadmiar zawsze prowadzi do katastrofy – zakłóca bowiem (tak pożądaną w jego epoce) równowagę wewnętrzną⁸, której gwarantem miał być właśnie rozum.

⁷ J. W. G o e t h e, *Faust*, „Prolog w niebie”, w. 288, tłum. F. Konopka, PIW, Warszawa 1977, s. 41.

⁸ Por. F i c k, dz. cyt., s. 43-45. Jak zauważa Franz-Peter Burkard, od czasów Tomasza z Akwinu za podstawę ludzkiej godności uznawano rozum oraz wolność wyboru jako cechy właściwe samemu Bogu. Akwinata podkreślał także związek duszy z ciałem, a co za tym idzie, wiązał godność nie

LESSING I TEOLOGIA

W kulturze Zachodu przekonanie o godności człowieka opiera się między innymi na założeniu, że jest on imago Dei, istotą stworzoną na obraz i podobieństwo Boga (por. Rdz 1,26)⁹.

Początek istnienia człowieka wiązał się jednak zarówno z dostąpieniem przezeń najwyższej godności, jak i z jego upadkiem, nazywanym w teologii „grzechem”. Księga Rodzaju nie precyzuje, czy pierwsi rodzice wraz z utratą raju nieodwołalnie utracili też godność ani pod jakimi warunkami mogli ją odzyskać. W momencie, gdy w konsekwencji upadku zmuszeni byli opuścić Eden, wyznaczone zostały także specyficzne role kobiety i mężczyzny: ich zadania społeczne, takie jak wykonywanie pracy, a także związane z płcią uwarunkowania biologiczne, na przykład wydawanie na świat potomstwa czy cechy fizyczne, choćby siła (por. Rdz 3,16-24). Ani opis aktu stworzenia, w którym główną postacią jest Adam, ani tym bardziej opis rzeczywistości, jaka nastąpiła po grzechu pierworodnym, nie przemawiają – jak się wydaje – za przyznaniem równego statusu kobiecie i mężczyźnie. Ów pozorny lub rzeczywisty brak równości można zaobserwować w historii większości znanych dziś kultur.

Nie wiadomo, czy upadek pierwszych rodziców wpłynął bezpośrednio na późniejsze rozumienie pojęcia godności ani czy skutek tego wydarzenia człowiek został jej pozbawiony, a jeśli tak, to czy miał szansę ją odzyskać. Naszym celem nie jest zgłębianie sensu tego przekazu, ale wskazanie na to, że w kulturze Zachodu idea imago Dei wiąże się nie tylko z definicją godności człowieka, ale także z pytaniem, jak ją zachować lub też – odzyskać, gdy z jakichś powodów zostanie utracona.

tylko z aspektem duchowym, ale i cielesnym. Literatura okresu wczesnego renesansu, poruszająca wątek dignitas hominis, proponuje nowe podejście do kwestii istoty ludzkiej, jednocześnie pozostając pod wpływem koncepcji imago Dei. W *Oratio de hominis dignitate* Giovanniego Pico della Mirandola (zob. G.P. de l l a M i r a n d o l a, *Oratio de hominis dignitate. Mowa o godności człowieka*, tłum. Z. Nerczuk, M. Olszewski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2010) idea autonomii ludzkiej woli zajmuje centralne miejsce, przy czym autor nie upatruje źródła ludzkiej godności w duchowej konstytucji człowieka, ale – podobnie jak Tomasz – w posiadaniu przezeń wolnej woli. Ponieważ według renesansowego filozofa człowiek nie jest zdeterminowany przez żadną z góry określoną formę, musi zdecydować o swojej tożsamości. We wczesnym renesansie nadal aktualna pozostaje idea wolności (człowiek jako imago mundi, copula mundi lub libertas). W erze nowożytnej pojęcie godności występuje przede wszystkim w odniesieniu do prawa naturalnego i praw człowieka. W ten sposób krystalizuje się związek godności z prawami człowieka, a sama koncepcja zyskuje wymiar polityczno-prawny. Wraz z upowszechnieniem filozofii Immanuela Kanta pojęcie godności zaczyna zajmować centralne miejsce w etyce. Odpowiedzią na godność staje się szacunek dla niej jako subiektywny wyznacznik woli, tożsamy z wykluczeniem miłości własnej oraz stłumieniem (przez prawo moralne) odruchów zmysłowych i afektów (por. B u r k a r d, dz. cyt., s. 691).

⁹ Por. B u r k a r d, dz. cyt., s. 691.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Lessing wydaje *Miss Sare Sampson*, niemiecki filozof Georg Friedrich Meier publikuje pięciotomowe dzieło *Philosophische Sittenlehre*¹⁰ [„Filozoficzna nauka o moralności”], bazujące na wygłaszanych po łacinie wykładach Aleksandra Gottlieba Baumgartena, opublikowanych jako *Ethica philosophica*¹¹. Dzieło Meiera jest nie tyle przekładem tego tekstu, ile jego przystępniejszą wersją, przeznaczoną dla szerszego grona odbiorców. Meier doprecyzowuje niektóre myśli Baumgartena, podaje dodatkowe przykłady, używając przy tym zrozumiałego, a jednocześnie wyszukanego języka. W *Philosophische Sittenlehre* przedstawione zostały obowiązki moralne człowieka – wobec Boga, samego siebie (duszy i ciała), wobec innych ludzi oraz zwierząt. Początkowe rozdziały, które odnoszą się do obowiązków wobec Boga, odwołują się do wspomnianej figury imago Dei. Specyficzny sposób jej rozumienia prowadzi Meiera do innej figury, ważnej dla niniejszych rozważań, mianowicie do imitatio Dei, czyli naśladowania Boga. Naśladowanie Boga jest według Meiera moralnym obowiązkiem człowieka, prowadzącym do doskonałości. W rozdziale pierwszym dzieła znajdujemy fragment, który owo p o d o b i e ń s t w o przedstawia jako obowiązek n a ś l a d o w a n i a Boga: „Religia czyni [...] naszą wolę i nasze działania bardziej podobnymi do woli i działań Boga. W konsekwencji religia jest obrazem Boga i dlatego jesteśmy zjednoczeni z Bogiem, aby to podobieństwo osiągnąć. Człowiek pobożny myśli jak Bóg, działa jak Bóg i postępuje jak Bóg. Cóż za wzniosła myśl! Każda istota ludzka ma w swojej naturze pragnienie naśladowania”¹².

Zdaniem Meiera zatem podobieństwo do Boga obliguje człowieka do odpowiedniego działania. „Uczyńmy to pragnienie naśladownictwa bardziej szlachetnym, a godność człowieka bardziej moralną – apeluje – i wybierzmy najdoskonalszy oryginał. A który wzór przewyższa Boga?”¹³.

Philosophische Sittenlehre zawiera także uwagi o grzechu i moralnym zepsuciu, których zdaniem tego autora nie można naprawić za pomocą własnych „sił naturalnych”¹⁴. Z drugiej strony Meier rozważa możliwość podniesienia się z grzechu w sposób oświeceniowy – ma w tym dopomóc podążanie za światłem rozumu¹⁵.

¹⁰ Zob. G.F. M e i e r, *Philosophische Sittenlehre*, t. 1-5, Carl Hermann Hemmerde, Halle 1753-1761.

¹¹ Zob. A.G. B a u m g a r t e n, *Ethica philosophica*, Carl Hermann Hemmerde, Magdeburg 1740.

¹² G.F. M e i e r, *Philosophische Sittenlehre*, t. 1, Carl Hermann Hemmerde, Halle 1762, s. 114 [jeśli nie podano inaczej, tłum. fragm. dzieł obcojęzycznych – A.K.H.].

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Por. tamże.

Z teologicznego punktu widzenia przywrócenie godności człowieka nastąpiło wraz z wcieleniem Chrystusa i Odkupieniem. Przenosiło ono punkt ciężkości z winy człowieka i wymierzonej mu kary na wybaczenie i miłość wobec niego. Mimo że Nowy Testament nie rezygnuje w pełni z idei kary, nawet kary wiecznej (por. Mk 9,42-48; Mt 8,12; 10,28; 25,41; Łk 12,4-5; 13,28; J 5,22-29), to poprzez przypowieść o synu marnotrawnym (por. Łk 15, 11-32) utrwała obraz przebaczonego ojca, który zapomina o przewinieniach młodszego z dwóch synów i wita go z radością, na co ten z ludzkiego punktu widzenia nie zasłużył (por. Łk 15,30). Pojednanie poprzedza jednak przyznanie się do winy i skrucha syna marnotrawnego (por. Łk 15,18-19.21) lub, jak w przypadku historii jawnogrzezniczcy, porzucenie drogi upadku oraz wiara w wybaczenie (por. Łk, 7, 36-50)¹⁶.

Godność człowieka zostaje wywyższona za sprawą uniżenia się Chrystusa (kenozy)¹⁷, jego wyzucia się z Boskiej chwały. Współczesna teologia dogmatyczna podkreśla związek między trzema pojęciami: wcieleniem Logosu, kenozą Chrystusa oraz uświęceniem człowieka (łac. sanctificatio homini)¹⁸. Warto przytoczyć tu teologiczną interpretację kenozy, ponieważ prowadzi ona wprost do chrześcijańskiej postawy naśladowania Chrystusa, która odgrywa istotną rolę w utworze Lessinga.

Michał Paweł Orlicki wskazuje na pewną prawidłowość między uniżeniem Chrystusa a wywyższeniem godności ludzkiej: „Oznaczałoby to [...] że im bardziej Syn Boży się uniża, tym bardziej wywyższa przez to ludzką naturę i godność, tym bardziej ją uświęca. Można by pokusić się o analogiczne stwierdzenie, że tak samo człowiek doświadcza tajemnicy uświęcenia, staje się bardziej «niebiański», im bardziej na podobieństwo Chrystusa wchodzi w dobrowolne uniżenie i przeżywane w zjednoczeniu z Bogiem upokorzenie»¹⁹.

Co istotne, apogeeum kenozy Chrystusa jest śmierć²⁰, sama zaś kenoza prowadzi do „uświęcenia upadłej natury ludzkiej”²¹. W rezultacie „kenotyczna

¹⁶ Z takiego przebaczenia nie skorzystał na przykład Judasz, który nie wierzył w możliwość „naprawienia” wyrządzonej Jezusowi krzywdy (por. Mt 27,4), podczas gdy Piotr, który zaparł się Go trzykrotnie (por. Łk, 22,54-62), uwierzył w przebaczenie i możliwość poprawy. Fakt, że sam Jezus przewidział zachowania obu swoich uczniów: w odniesieniu do Judasza stwierdził, że lepiej byłoby dla niego, aby się nie narodził (por. Mt 26,24), oraz przepowiedział zaparcie się Piotra, wydaje się nie wykluczać, iż godność człowieka w ujęciu teologicznym została znacząco wzmocniona przez wydarzenia opisane w Nowym Testamencie, ukazującym dobrowolne uniżenie się Chrystusa.

¹⁷ Grecki termin „kenos” („pusty”, „bez treści”) pojawia się w Liście do Filipian (por. Flp 2,7) w zwrocie „heauton ekenosen” („ogolił samego siebie”). Por. M.P. O r l i c k i, *Uniżenie Syna Bożego a uświęcenie człowieka*, „Studia Bobolanum” 30(2019) nr 1, s. 72.

¹⁸ Por. tamże, s. 67-86.

¹⁹ Tamże, s. 74.

²⁰ Por. tamże.

²¹ Tamże.

rzeczywistość Jezusa [...] uwydatnia tajemnicę uświęcenia człowieka i wywyższenia jego godności”²².

W dramacie *Miss Sara Sampson* odnajdujemy kilka z tych teologicznych figur: wątek upadku, chęć odzyskania miłości ojca, samoodkupienie poprzez nawiązanie do figury imago Dei i powiązanej z nią figury imitatio Dei, a ściślej – imitatio Christi.

Kluczowym odniesieniem teologicznym w oświeceniowym dramacie Lessinga jest na pewno wątek oczyszczenia, zmycia „winy” bohaterki, które dokonuje się poprzez jej śmierć, a także świadome odwołanie się do śmierci Chrystusa. Podstępnie otruta Sara naśladuje Chrystusa, dokonuje samooczyszczenia i potwierdza swoją duchową niewinność.

Zagadnienia teologiczne były Lessingowi bardzo dobrze znane. Jako syn luterańskiego duchownego, wychowany w atmosferze pobożności i przeznaczony do stanu duchownego, zgodnie z rodzinną tradycją rozpoczął w roku 1746 studia na wydziale teologicznym uniwersytetu w Lipsku. W roku 1748 przerwał je, a w 1751 ponownie podjął edukację, tym razem na uniwersytecie w Wittenberdze, gdzie rok później został magistrem artes liberales. W tym okresie zaczyna się jego fascynacja teatrem. Studiuje teksty filozoficzne, teologiczne, estetyczne i literackie myślicieli angielskich, francuskich i niemieckich, nawiązuje znajomości z najważniejszymi przedstawicielami oświecenia.

Lessing odnosi się krytycznie do dogmatów chrześcijaństwa, a w jego twórczości szybko kiełkują idee panteizmu oraz tolerancji religijnej, wolno-myślicielstwo, a także rzekomo pochodzące z pism luterańskich przyzwolenie na samodzielne poszukiwanie przez jednostkę prawdy i drogi do zbawienia. Opowiada się przeciwko wierze w Objawienie i przestrzeganiu „litery” Biblii w duchu doktrynalnym. Wierzy, że rozum ludzki może rozwijać się również bez udziału Objawienia.

W dramacie *Miss Sara Sampson* nie tylko wykorzystuje wątki religijne, które uwydatniają prywatną tragedię tytułowej bohaterki oraz jej ojca, ale eksponuje rolę jednostki w odzyskiwaniu czci. W utworze nie są obecne ślady deistycznej wizji religii rozumu (niem. Vernunftreligion), charakterystyczne dla poematu dramatycznego *Natan Mędrzec* (z roku 1799)²³. Nie ma w nim także znanego z późniejszych pism z zakresu filozofii sprzeciwu wobec Objawienia i doktryn kościelnych. Lessing wierzył w potęgę rozumu, który można samodzielnie rozwijać, i na bazie tego przekonania prowadził krytykę chrześcijaństwa. Kiedy przyjrzymy się bliżej jego wczesnemu dramatowi, dostrzeżemy w nim początki swobodnej interpretacji teologicznych koncepcji imago Dei oraz imitatio Christi. Kondycja człowieka, wpisana w imago Dei, zostaje

²² Tamże, s. 77.

²³ Zob. G.E. L e s s i n g, *Natan mędrzec*, tłum. A. Kwiryn, Universitas, Kraków 2002.

w tej sztuce dopełniona wolicjonalnym aktem imitatio Christi, który ma zagwarantować bohaterce odzyskanie utraconej godności – bez udziału łaski czy Boskiej ingerencji.

Kiedy Sara Sampson, umierając, woła: „Umieram i wybaczam ręką, przez które Bóg mnie doświadczył”²⁴, naśladuje akt wybaczenia dokonany przez Chrystusa w ostatnich chwilach Jego życia, odnosząc się w ten sposób do wygłoszonego z krzyża testamentu (por. J 19, 26-27). Swoje cierpienie traktuje jako karę. Troszcząc się o los Arabelli, córki Marwood, kobiety, z której rąk ponosi śmierć, i powierzając pieczę nad dziewczyną własnemu ojcu, zdaje się nawet ów akt ofiary dodatkowo wzmacniać. Imitatio Christi²⁵ ulega w dramacie przekształceniu, odsłaniając postępowe myślenie Lessinga, jego niezgodę na utrwalony w tradycji porządek społeczny i moralny oraz krytyczne nastawienie do teologii chrześcijańskiej²⁶.

POSTACI KOBIECE DRAMATU A PATRIARCHAT

Lessing porusza w omawianym utworze również problematykę, która z pozoru ma niewiele wspólnego z wątkami religijnymi. Stawiając w centrum akcji dwie kobiety – Sarę Sampson oraz jej antagonistkę Marwood – wskazuje na problem godności w kontekście płci oraz na kwestię patriarchy, który w sferze moralności stawia kobiecie i mężczyźnie odmienne wymagania. Przeciwwstawia kobiecą niewinność Sary i kusicielski charakter Marwood, chociaż obie podporządkowane są systemowi patriarchalnemu, który ostatecznie nie gwarantuje im życiowej stabilizacji.

Jak już wspomnieliśmy, przywołana na początku historia biblijna nie precyzuje, czy godność w równym stopniu przysługuje mężczyźnie i kobiecie. Zawarty w tym przekazie tradycyjny podział ról ze względu na płeć, oparty na patriarchacie, nie wydaje się przyznawać kobiecie i mężczyźnie równych praw. Z perspektywy ruchów emancypacyjnych i feministycznych patriarchat to system stawiający kobietę w relacji zależności od mężczyzny. Zależność taka – nie tylko kulturowa, ale także emocjonalna, oznaczająca przedmiotowe traktowanie kobiety, postrzeganej jako spełnienie męskich życzeń i wyobrażeń, a nie jako podmiot w relacji z mężczyzną²⁷ – znajduje wyraz w dramacie oświeceniowym.

²⁴ T e n z e, *Miss Sara Sampson*, akt V, scena 10, s. 366.

²⁵ Por. F i c k, dz. cyt., s. 133.

²⁶ Oświecenie niemieckie nie było tak antyklerykalne, jak na przykład francuskie, niemniej jednak sam Lessing, który był z wykształcenia teologiem, skłaniał się ku poglądom panteistycznym (por. H i l g e n d o r f, dz. cyt., s. 366).

²⁷ Por. S t e p h a n, dz. cyt., s. 2.

W utworach niemieckiego oświecenia, zarówno sytuujących się w nurcie sentymentalizmu (niem. *Empfindsamkeit*), jak i okresu burzy i naporu (niem. *Sturm und Drang*) napotykać możemy dość często odwołania do treści religijnych w kontekście godności i jej utraty oraz porównania do Chrystusa jako wzoru ofiary i przebaczenia win, przy jednoczesnym ukazaniu złych skutków wywodzenia zasad moralnych z religii. Oświecenie to pierwszy okres w historii, który przeciwstawia się porządkowi społecznemu oraz bezrefleksyjnemu kierowaniu się normami moralnymi opartymi na przekazie religijnym, nie czyni tego jednak w odniesieniu do zasad dotyczących kobiet. Krytyka obejmuje na przykład kreowanie sztywnych norm moralnych w oderwaniu od naturalnych ludzkich potrzeb i uczuć, co zdaniem reprezentantów tej epoki miało prowadzić do osobistych i rodzinnych tragedii. Dostrzegają oni wprawdzie cierpienia, jakich doświadczają kobiety wskutek ograniczeń moralnych narzucanych przez religię, lecz nie czynią tego wprost. Oświecenie było epoką buntu wobec rządów absolutystycznych, sprzeciwiało się eksponowaniu statusu społecznego oraz opieraniu na nim godności człowieka. Nie domagało się jednak praw dla kobiet, co więcej, zgadzało się na ich podporządkowanie mężczyznom i zależność od nich²⁸.

Niemniej wiek osiemnasty był epoką przemian zachodzących w postrzeganiu wolności człowieka i jego praw, w tym również przewartościowania ról społecznych. Powoli kształtuje się wówczas bardziej samodzielna postawa i świadomość kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. W ograniczonym stopniu miały one wpływ na wybór męża i ponosiły konsekwencje męskiej „podwójnej moralności”, która – jak pisze Inge Stephan – w jednej i tej samej kobiecie potrafiła dostrzec „anioła i prostytutkę”²⁹. Od połowy osiemnastego wieku problemy te znajdują pewne odzwierciedlenie w literaturze, minie jednak wiele czasu, zanim można będzie mówić o emancypacji kobiet.

Sprawy związane z płcią nie tylko interesują przedstawicieli niemieckiego oświecenia, ale także wyznaczają ścieżki rozwoju antropologii wykraczające poza wiek osiemnasty. Chociaż dostrzegane są problemy kobiet, ich emocjonalność podlega krytyce, a ich racjonalne myślenie podawane jest w wątpliwość. Klasycznym tego przykładem są poglądy Immanuela Kanta. Urodzony w ro-

²⁸ Na przykład w piątej księdze dzieła Jeana-Jacques’a Rousseau z roku 1762 *Emil, czyli o wychowaniu* (por. J.J. R o u s s e a u, *Emil, czyli o wychowaniu*, tłum. E. Zieliński, Z. Mysłakowski, Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Pedagogicznego, Warszawa–Lwów 1933, cz. 2, s. 149-299) przedstawiony zostaje model wychowania dziewczynki, która jest przygotowywana do ściśle określonych ról społecznych: żony i matki, a w związku z tym do zachowania wierności przyszłemu mężowi Emilowi. Wyjątkiem są prace prekursorki feminizmu Mary Wollstonecraft (1759-1797). Trzeba nadmienić, że teksty Rousseau oraz Wollstonecraft, podobnie jak pisma Kanta, powstały dużo później niż dramat Lessinga.

²⁹ S t e p h a n, dz. cyt., s. 4.

ku 1724, niemal rówieśnik Lessinga, Kant zaczął je głosić w latach sześćdziesiątych osiemnastego wieku, a więc na długo po publikacji *Miss Sary Sampson*. Nie mogą one zatem być punktem odniesienia w analizie tego utworu. Warto jednak o nich wspomnieć, ponieważ myśli zawarte w jego wykładach z antropologii oddają w pewien sposób klimat czasów Lessinga. Co ciekawe, poglądy filozofa wpłynęły również na późniejsze teorie płci. W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku Ursula Nolte twierdziła, że prawie wszystkie dyskusje na temat natury, istoty i psychiki kobiet opierają się na schemacie myślowym Kanta³⁰. Pogląd Nolte nie stracił na ważności, przytacza go na przykład współczesny badacz Rolf von Löchel³¹.

Kant, podobnie jak Lessing, krytycznie odnosił się do dominacji uczuć nad rozumem. Ludzi zdeterminowanych przez afekty, którzy nie potrafią podporządkować namiętności rozumowi, postrzegał jako gorszych. Stąd prowadziła już prosta droga do negatywnej oceny kobiet jako tych, które kierują się głównie uczuciami. Według Kanta kobiety nie mają umysłu we właściwym znaczeniu tego słowa, a jedynie umysł „piękny”, w przeciwieństwie do głębokiego rozumu męskiego.

Pogląd ten prowadzi filozofa z Królewca do wniosku, że kobiety częściej ulegają namiętności niż mężczyźni. Emocje, które Kant przypisuje w szczególności kobietom, mają jednak jego zdaniem pewien sens naturalny. Kant odmiennie traktuje też zazdrość mężczyzny i zazdrość kobiety. Tę pierwszą uważa za uzasadnioną, mężczyzna musi bowiem mieć pewność co do pochodzenia swego potomstwa, zazdrość kobiety nie spełnia zaś tej funkcji i jest przez filozofa uważana za śmieszną. Przypomina to, aczkolwiek odwróconą, relację między Mellefontem a Marwood: zazdrość staje się w niej udziałem kobiety, a Mellefont wykazuje brak troski o potomstwo i jego pochodzenie, co sprzeczne jest z cechami męskimi wymienianymi przez Kanta.

Literatura niemieckiego oświecenia dotyka także tematów uważanych za tabu, takich jak kobieca seksualność, utrata dziewictwa czy niechciane macierzyństwo. Na przykład temat dzieciobójczyń, charakterystyczny zwłaszcza dla poezji i dramatu okresu burzy i naporu, wskazywał pośrednio na przyczyny dramatycznych decyzji kobiet, które chcąc uniknąć kary za „niemoralne prowadzenie”, pozbawiały życia swoje dzieci urodzone ze związków nieformalnych³². Przykłady często czerpano z dokumentów i kronik. Również zawarte w nich historie tak zwanych kobiet upadłych, metres i mężobójczyń stawały

³⁰ Por. U. N o l t e, *Frauenbild und Frauenbildung in der Geschlechterphilosophie I. Kants*, „Zeitschrift für Pädagogik” 9(1963) nr 4, s. 347.

³¹ Zob. R. v o n L ö c h e l, *Frauen sind ängstlich, Männer sollen mutig sein Geschlechterdifferenz und Emotionen bei Immanuel Kant*, „Kant Studien” 97(2006) nr 1, s. 50-78.

³² Zob. K. P e t e r s, *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.

się inspiracją dla wielu ówczesnych autorów³³. Utwory podejmujące temat kobiecej intymności i zasad moralnych, którym była ona podporządkowana, dały wgląd w psychikę kobiety i odsłaniały obraz ówczesnego społeczeństwa. W *Miss Sarze Sampson* ukazana została emocjonalność tytułowej bohaterki, związana z jej religijnie umotywowaną chęcią naprawienia skutków własnych decyzji. Utwór ujawnia także tabuizowaną sferę kobiecej intymności, którą reprezentuje Marwood.

POCZUCIE WINY I PONIŻENIE

„Jeszcze jedna noc, że straszniejszej nie mógłbym spędzić na torturach!”³⁴, skarży się Mellefont Nortonowi w pierwszym akcie dramatu, domagając się od sługi współczucia i obwiniając się za uwiedzenie Sary. Uważa się za nędznika³⁵, czuje się „zmieszany i zawstydzony, jak osądzony grzesznik”³⁶:

„Wróć mi, wróć mi ten tryb życia: był cnotą w porównaniu z moim dzisiejszym. Strwońłem majątek; zgoda – mówi – Odwiedzałem grzeszne kobiety; zostawmy to; częściej byłem uwodzony, niż uwodziłem; i te, które uwiodłem, chciały być uwiedzione. – Ale – nie miałem jeszcze na sumieniu bezbronnej cnoty. Nie wtrąciłem jeszcze niewinności w bezmiar nieszczęścia. Nie wprowadziłem jeszcze żadnej Sary z domu ukochanego ojca i nie zmusiłem jej, aby poszła za niegodnym, który żadną miarą nie był panem siebie”³⁷.

Wątek winy – który w dramacie dotyczy głównie Sary (w kolejnych aktach dramatu wina staje się elementem jej niskiej samooceny) – po raz pierwszy pojawia się w wypowiedzi Mellefonta, zyskując przez to na obiektywizmie, ponieważ Sara dzieli poczucie winy z „niegodnym” jej ukochanym. Emocjonalne napięcie kobiety opisuje jej służąca Betty: „Spała parę chwil, ale Boże, mój Boże, co to musiał być za sen! Nagle poderwała się, zeskoczyła raptownie i padła mi w ramiona jak jakaś nieszczęśliwa prześladowana przez mordercę. Drżała i zimny pot płynął jej po zbolącej twarzy. [...] aż do świtu płakała cichymi łzami”³⁸.

Miłość pozamałżeńska, postrzegana jako grzech i przyczyna utraty czci, oraz świadomość społecznych skutków ucieczki z domu rodzinnego wiążą się dla Sary przede wszystkim właśnie z poczuciem winy i wstydu. Z miłości, ale

³³ Zob. S. K o r d, *Murderesses in German Writing, 1720-1860: Heroines of Horror*, University Press, New York 2009.

³⁴ L e s s i n g, *Miss Sara Sampson*, akt I, scena 3, s. 243.

³⁵ Por. tamże, s. 244.

³⁶ Tamże, scena 5, s. 247.

³⁷ Tamże, scena 3, s. 245.

³⁸ Tamże, scena 4, s. 246.

i z poczucia winy wynikają jej słabe naciski na Mellefonta, aby jak najszybciej zalegalizować związek, który zniszczył jej reputację. Co więcej, w walce miłości z rozsądkiem i poczuciem moralnego obowiązku wobec ojca i wartości, które reprezentuje, wygrywa uczucie: „Walczyłam sama z sobą: jestem dość pomysłowa, żeby uspić rozsądek; ale moje serce i wewnętrzne przekonanie zburzyły nagle mozną budowlę wniosków”³⁹.

Sara odczuwa wstyd w kontaktach ze światem zewnętrznym, dlatego nie chce się spotkać z rzekomą krewną Mellefonta, za którą podaje się Marwood. Zdaje sobie sprawę, że jej status moralny jest niższy: „Będzie mi zawsze miło, Mellefontcie, poznawać godne osoby pańskiej rodziny. Ale niech się pan sam zastanowi, czy mogę już bez rumieńca pokazać się którejs z nich na oczy”⁴⁰.

Niewinność i cnotliwość Sary, które wcześniej zainteresowały libertyńskiego Mellefonta, zmieniają także jego charakter, tak iż gotów jest porzucić poprzedni tryb życia w imię miłości i małżeńskiej stabilizacji. Uznając Sarę za niewinną i czystą, mimo że spędza z nią dziewiąty tydzień w zajeździe, pada ofiarą fetyszyzacji czystości oraz podwójnej moralności mężczyzn, którzy wymagają od kobiety czystości, a jednocześnie przyczyniają się do jej utraty przez kobietę⁴¹. Mimo złożonej przezeń obietnicy małżeństwa Sara odczuwa wstyd, ponieważ przywiązana jest do modelu miłości, który dopuszcza bliskość fizyczną wyłącznie w ramach małżeństwa. Drugi ważny powód jej psychicznej udreki stanowi poczucie winy wobec pozostawionego ojca, który notabene nie zachowuje wobec Sary dystansu właściwego dla relacji między ojcem a córką⁴².

Mellefont reprezentuje zgoła inny system wartości. Według tego libertyna, który stopniowo zmienił się w mężczyznę wrażliwego na potrzeby ukochanej i gotowego na zmianę swego dotychczasowego stylu życia, głównym, choć nieakceptowanym czynnikiem decydującym o bliskiej relacji łączącej dwoje ludzi jest miłość: „Rumienić się? Dlaczego? Dlatego, że mnie pani kocha? To prawda, miss, że powinna pani darować swoją miłość godniejszemu i bogatszemu ode mnie. Musi się pani wstydzić, że serce wymieniła pani na serce i że przy tej zamianie nie myślała pani o szczęściu”⁴³.

Bohaterowie dramatu wybierają drogę nieakceptowaną społecznie: przedkładają emocje i namiętność nad zaaranżowane małżeństwo oraz odrzucają ewentualne skutki życia w nieudanym, czyli pozbawionym miłości związku. Próba przywrócenia kobiecie utraconej przez nią godności opiera się na kon-

³⁹ Tamże, scena 7, s. 249.

⁴⁰ Tamże, akt III, scena 2, s. 291.

⁴¹ Por. S t e p h a n, dz. cyt., s. 9.

⁴² Jak zauważa Inge Stephan, William, który zastanawia się ciągle nad tym, czy Sara go kocha, zachowuje się wobec niej jak kochanek (por. tamże, s. 12).

⁴³ L e s s i n g, *Miss Sara Sampson*, akt III, scena 2, s. 291.

cepcji zmysłu moralnego (ang. moral sense), godzącego zmysłowość i popędy człowieka z rozsądkiem. Zmysł moralny znajduje ostatecznie wyraz w dystansie wobec zmysłowości i nakazuje kierowanie się rozsądkiem. Skutki „grzesznych” skłonności można natomiast naprawić, podporządkowując zmysłowość normom usankcjonowanym społecznie, a zatem wybierając małżeństwo.

Opowiadając się za rozsądkiem, Lessing nie odrzucał jednak materialistycznej koncepcji doznań, z którą zapoznał się poprzez lekturę pism Julieana O. de La Mettriego⁴⁴. Ostatecznie zmysłowość nie bierze góry nad moralnością Sary, a jej poczucie winy systematycznie niszczy zmysłową sferę jej życia. Wrażliwość i religijność bohaterki pozostają w konflikcie z dokonanym przez nią wcześniej wyborem – w wewnętrznym świecie tej postaci występuje rozdarcie między odruchem serca a wymogami moralnymi. Oznaką pogodzenia obu tych sfer miałyby być zawarcie małżeństwa z uwodzicielem i związane z tym pomysłem przekonanie, że miłość zobowiązuje człowieka do przestrzegania zasad moralnych.

Wraz z decyzją kobiety o pójściu za głosem serca nie następuje zmiana w jej mentalności ani w jej zachowaniu. Wybierając miłość, Sara nie pozbywa się wyrzutów sumienia, zwłaszcza że dotyczą one nie tylko utraty czci, ale przede wszystkim relacji z ojcem: „O, gdybym mogła opowiedzieć [...] choć w połowie trwogę mojej poprzedniej nocy, tak jak ją odczuwałam! Zmęczona łzami i skargami, owym jedynym moim zajęciem, opadłam z w pół przymkniętymi oczyma na łóżko. Natura chciała chwilę odpocząć [...]. Ale jeszcze nie całkiem zasnęłam, gdy zobaczyłam siebie na stromej krawędzi straszliwej skały”⁴⁵.

Świadoma utraty godności, Sara staje się wzorem powrotu z drogi sprzecznej z wymogami moralnymi do doskonałości duchowej i miłości opartej na cnocie. Paradoksalnie staje się wręcz uosobieniem cnoty, jak postrzega ją Mellefont. Dąży do naprawienia błędu, widząc rozwiązanie w małżeństwie z miłości oraz pogodzeniu się z ojcem.

Myślenie i dążenia Sary świadczą o tym, że jest niedojrzała i naiwna (to zresztą cechy charakterystyczne dla wielu bohaterek utworów tamtego okresu). Trudno więc rozstrzygnąć, czy jej emocjonalne podporządkowanie Mellefontowi oraz wybaczenie mu kłamstw i niedomówień wynika z miłości, czy z braku doświadczenia i niskiego poczucia własnej wartości. Historia ich relacji wskazuje, że prawo do decydowania przysługuje mężczyźnie także wówczas, gdy kobieta przeciwstawia się obowiązującym regułom społecznym i wykazuje się odwagą. Mężczyzna ma decydujący głos nawet wtedy, gdy

⁴⁴ Por. Fick, dz. cyt., s. 134. Zob. J.O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, tłum. S. Rudniański, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2003.

⁴⁵ Lessing, *Miss Sara Sampson*, akt I, scena 7, s. 250.

wbrew obowiązującym regułom tworzy z kobietą związek oparty na namiętności i miłości, nie zaś na zaaranżowanym małżeństwie. Pozwalając się uwieść, Sara mentalnie pozostaje dzieckiem⁴⁶, nie dokonuje aktu emancypacji, który czyniłby ją niezależną emocjonalnie, jak się to stało w przypadku doświadczonej Marwood. Mężczyzna zawsze – nawet w związku nieformalnym – ma przewagę nad kobietą we wszystkich wymiarach jej postępowania, również w sferze duchowej. Ilustruje to scena, w której Mellefont namawia Sarę do przyjęcia wizyty Marwood, swojej rzekomej krewnej:

Mellefont: Czy mogę prosić, ażeby przyjęła pani tę wizytę? [...]

Sara: Prosić, Mellefontcie? Może mi pan przecież rozkazać.

[...]

Sara: [...] Będę oczekiwać lady; i będę się w miarę sił starała okazać godną jej odwiedzin. Jest pan zadowolony?⁴⁷

Emocjonalna przewaga mężczyzny nad ukochaną uwidacznia się nawet w scenach, w których Mellefont określa stan uczuciowy, w jakim Sara znajduje się w danej chwili: „Miałaś niespokojny sen, droga miss...”⁴⁸. „Jesteś słaba, droga miss. Musisz usiąść”⁴⁹. To stwierdzenie zaś sankcjonuje miejsce bohaterki w relacji pełnej zależności i uległości z jej strony: „Daruję pan, że od rana zaczynam swoje żale?”⁵⁰. Sara usprawiedliwia swoje przygnębienie i tłumaczy się z wygórowanych oczekiwań wobec Mellefonta: „Bądź zawsze trochę pobłażliwy dla kobiecego sposobu myślenia”⁵¹. Próbuje także wbrew sobie „wyrzucić z serca zwątpienie”⁵² i przeprosza za „owoc”⁵³ swojej nieufności wobec Mellefonta. Upokarza się przed nim, gdy próbuje on wyrazić swoje uznanie dla jej cnoty: „Mojej cnoty? Niech pan nie wymawia przy mnie tego słowa! Kiedyś brzmiało mi słodko, ale dziś słyszę w nim uderzenia pioruna!”⁵⁴.

Poczuciu winy towarzyszą inne stany psychiczne, które pogłębiają jej kryzys emocjonalny. Antycypując przyszłe wydarzenia, Lessing posługuje się wątkiem snu, który z jednej strony jest proroczą zapowiedzią śmierci bohaterki, z drugiej zaś odbiciem stanu jej ducha, w którym dominują wyrzuty sumienia: „Ze snu wyrwały mnie karcące głosy, z którymi sprzymierzyła się

⁴⁶ Por. K o r d, dz. cyt., s. 153.

⁴⁷ L e s s i n g, *Miss Sara Sampson*, akt III, scena 2, s. 292.

⁴⁸ Tamże, akt I, scena 6, s. 247.

⁴⁹ Tamże, scena 7, s. 248.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 249.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 252.

wyobrażnia, aby mnie dręczyć. Cóż za obrazy, cóż za straszliwe obrazy tłoczyły się wokół mnie! Tak je chciałam uważać za sny...⁵⁵.

Postaci dramatu kreuje Lessing na zasadzie opozycji. Sarze, która ulega zmysłowości, a mimo to pozostaje „dzieckiem”⁵⁶, przeciwstawia świadomą swojej kobiecości Marwood, której atutami są doświadczenie, umiejętność korzystania z własnej seksualności oraz macierzyństwo, służące jako argument mający skłonić Mellefonta do powrotu do dawnej kochanki. Dostrzega ona niekorzystną dla siebie różnicę w sposobie, w jaki Mellefont odnosi się do niej i do córki, którą jej odebrał: „Arabellę traktuje jako najcenniejszą część samego siebie, a mnie jako nędznicę, która aż do obrzydzenia nasyciła go swymi wdziękami”⁵⁷. By go odzyskać, Marwood ucieka się nie tylko do racjonalnej argumentacji, ale i do emocjonalnego szantażu, polegającego na wypominaniu mężczyźnie jego przewinień wobec niej, do prób wzbudzania litości oraz poniżenia się przed nim. Zapewnia nawet, że poczeka, aż minie jego „żar dla pięknej wieśniaczki”⁵⁸, a oddając mu podarowane przezeń klejnoty i pieniądze, stawia się w roli osoby kochającej bezwarunkowo.

Świadoma swojej kobiecości, próbuje wzbudzić w byłym kochanku poczucie winy: „Biedna, wzgardzona, bez czci i bez przyjaciół, poważę się [...] obudzić pańską litość. Chcę, aby ujrzał pan w nieszczęsnej Marwood tylko nędzarke, która poświęciła dla pana płęć, szacunek, cnotę i sumienie”⁵⁹. Przypomina mu etapy ich miłości, a opisując je, łamie seksualne tabu: „Chcę panu przypomnieć drżące oczekiwanie zbliżającej się rozkoszy i jej radosne upojenia; słodkie odrętwienie po pełni rozkoszy, wśród którego omdlałe duchy odżywały do nowych zachwyceń”⁶⁰.

Kulminacją serii upokorzeń mających skłonić Mellefonta do powrotu do Marwood jest scena, w której wraz z córką Arabellą pada ona przed nim na kolana⁶¹. Te kolejne upokorzenia i zapewnienia o oddaniu mężczyźnie, nawet jeśli służyć mają tylko odzyskaniu jego względów, uwłaczają jej godności.

Zachowanie zarówno Sary, jak i Marwood skłania Mellefonta do wyłączenia na ich temat arbitralnych sądów. Zwłaszcza wobec Marwood używa on słów obraźliwych i poniżających: „Tedy powiem pani, że mocno postanowiłem nie myśleć o pani nigdy bez najstraszliwszych przekleństw. Kim pani jest? [...]

⁵⁵ Tamże, s. 249.

⁵⁶ Zob. K o r d, dz. cyt.

⁵⁷ L e s s i n g, *Miss Sara Sampson*, akt II, scena 1, s. 261.

⁵⁸ Tamże, scena 3, s. 267.

⁵⁹ Tamże, s. 270.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Por. tamże, scena 4, s. 272n.

Jest pani rozpustną, wyrachowaną, bezwstydną kokotą, która ledwie może sobie przypomnieć, że była kiedyś niewinna⁶².

Dawna kochanka straszy go także zabiciem ich córki: „Jej życie nie upamiętni potomnym mej wzgardzonej miłości; moje okrucieństwo to sprawi. Poznaj we mnie nową Medeę! [...] Nie chcę widzieć jej umarłą; chcę ją widzieć umierającą!”⁶³. Opis tortur, jakie zadałaby własnej córce w akcie zemsty, ujawnia w pełni szaleństwo Marwood. Chce ona wzbudzić litość i strach, tak jak wcześniej – podziw dla swej rzekomej szlachetności. Kiedy metody manipulacji słownej okazują się nieskuteczne, porzucona kochanka próbuje zasztyletować Mellefonta⁶⁴. Po nieudanej próbie morderstwa udaje skruchę, a później ponownie zastrasza go, grożąc wyjawieniem faktu, że jest on ojcem Arabelli.

Trudno nie ocenić negatywnie postaci Marwood, niemniej Lessing pokazał w niej typ kobiety oszalałej z miłości, która czyni ją niezdolną do racjonalnego myślenia i pozbawia czci, także w jej własnych oczach: „Jestem niegodną szcunkunku, porzuconą kobietą, która małymi fortelami próbuje obronić się przed hańbą, zdeptanym robakiem, który się wiję, i tego, który go nadepnął, chciałby przynajmniej ugryźć w stopę”⁶⁵.

Nagromadzenie emocji i tragicznych wydarzeń w utworze miało na celu wzbudzenie w odbiorcach uczuć moralnych, charakterystycznych dla sentymentalizmu. Lessing włączył do dramatu liczne aluzje religijne (imitatio Christi w scenie śmierci Sary, przypominający powrót syna marnotrawnego motyw pogodzenia się córki z ojcem, przedstawienie pozbawionej skrupułów Marwood jako starotestamentowego węża-kusiciela, a jej odnoszących się do sfery zmysłowej argumentów mających skłonić Mellefonta do powrotu – jako aktów kuszenia). Pojednanie wszystkich zwaśnionych w ostatnim akcie nawiązuje z kolei do ewangelicznej idei odkupienia i potępienia⁶⁶.

Chociaż bohaterowie dramatu reprezentują warstwę szlachecką, Lessing zestawił w nim podstawowe wartości oświeceniowej burżuazji: moralność, cnotę i rozum. Pokazał, że teoretycznie można te wartości pogodzić z miłością zmysłową: Sara podąża za miłością, ale żyje w poczuciu winy i hańby, uznaje swój upadek i czuje się niegodna wybaczenia. Mellefont gotów jest dla miłości porzucić poprzedni tryb życia, choć nie czyni tego bez wahania, a małżeństwo traktuje jako przymus⁶⁷. Wszyscy, z wyjątkiem Marwood, kierowani wyrzutami sumienia, wybaczą sobie nawzajem, lecz nie udaje się uniknąć tragedii.

⁶² Tamże, scena 7, s. 281.

⁶³ Tamże, s. 282n.

⁶⁴ Tamże, s. 283.

⁶⁵ Tamże, akt IV, scena 5, s. 329.

⁶⁶ Por. F i c k, dz. cyt., s. 133.

⁶⁷ Por. L e s s i n g, *Miss Sara Sampson*, akt IV, scena 3, s. 321n.

W literaturze niemieckiego oświecenia, oprócz odniesień religijnych mających źródło w Biblii, istotne były inspiracje żywo dyskutowanymi w ówczesnym okresie kwestiami teologicznymi. Kontrowersje wzbudzała teologia św. Augustyna, który opowiadał się za doktryną wiecznego potępienia większości ludzi, co w osiemnastym wieku wywoływało protesty wolnomyślicieli⁶⁸.

Religijnej proveniencji jest także przedstawiany w tych utworach patriarchalny porządek społeczny, w którym prawo decydowania o losie rodziny, w tym o życiu dorosłych kobiet, przysługiwało wyłącznie mężczyźnie. Niejednakowe traktowanie obu płci w Starym Testamencie oraz przyznanie społecznego prymatu mężczyźnie przyczyniło się do religijnej legitymizacji patriarchy, a tym samym do podporządkowania kobiety męskim członkom rodziny: najpierw była zależna od decyzji ojca, a następnie „przechodziła” pod „opiekę” męża.

Mężczyzna w dramatach niemieckich tego okresu staje się – najczęściej jako ojciec lub brat kobiety – nadrzędną instancją strzegącą jej godności. Ocenia jej postępowanie, broni jej honoru, dba o jej dobrą sławę, a gdy kobieta naraża się na utratę czci, aktywnie uczestniczy w usuwaniu skutków jej postępowania. Utrata czci wiąże się z wykluczeniem społecznym nie tylko samej kobiety, ale także jej rodziny. Mężczyzna jako opiekun chroni zatem nie tylko dobre imię siostry czy córki, ale reputację całego rodu. Ojciec Sary, sir William Sampson, który wykonuje wobec niej gest pojednania, nie jest jednak typowym przykładem obrońcy honoru rodziny. Wybaczając jej, czyni to w pewnym sensie za cenę upokorzenia i akceptacji związku uznanego za niemoralny, którego status zmieniłby się z chwilą zawarcia małżeństwa. Lessing pokazuje, że tak silne, emocjonalne więzi, jakie łączą Sarę z ojcem, nie sprzyjają rozwiązaniu konfliktu⁶⁹.

Przeciwieństwem męskiej roli opiekuna w duchu patriarchalnym jest uwodziciel, przyczyna „upadku” kobiety. W dramatach niemieckich okresu oświecenia występują postaci męskie reprezentujące libertyński model życia, a także arystokraci, którzy nie liczą się ze skutkami swojego postępowania. Schematyczne przypisanie postaciom funkcji społecznych umożliwiło krytykę uprzywilejowanych kręgów oraz eksponowanie moralnej wyższości mieszczaństwa. Z drugiej strony utwory tego okresu ukazywały także postaci arystokratów w ich prywatnym życiu, z pominięciem ich statusu społecznego i absolutnej władzy. W napisanym dużo później niż *Miss Sara Sampson* (w roku 1772)

⁶⁸ Por. F i c k, dz. cyt. 134. „Pauci ergo qui salvantur in comparatione multorum periturorum” – Dlatego niewielu będzie zbawionych w porównaniu z tymi, którzy będą potępieni (S. A u r e l i u s A u g u s t i n u s, *Sermo CXI*, w: tenże, *Opera Omnia*, t. 5, Bibliopolas, Parisiis 1837, s. 809).

⁶⁹ Por. K.A. W u r s t, *Gender and Identity in Lessing's Dramas*, w: *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, red. B. Fischer, Thomas C. Fox, Boydell & Brewer, Rochester, New York, 2005, s. 241.

dramacie Lessinga *Emilia Galotti*⁷⁰ zakochany w tytułowej bohaterce książę Hettore Gonzaga kieruje się namiętnościami i ulotnymi emocjami, co pośrednio przyczynia się do tragedii nie tylko w wymiarze prywatnym (do śmierci Emilii), ale także politycznym, ponieważ brak równowagi między uczuciami a rozsądkiem jest katastrofalny w każdym wymiarze życia, również w wymiarze publicznym. W *Miss Sarze Sampson* młodemu Lessingowi też udaje się stworzyć niestereotypowych bohaterów męskich. Mellefont z libertyna staje się współczującym kochankiem, niepewnym jednak swoich decyzji. Spełnia więc kryteria postaci uwodziciela tylko częściowo, dzieląc poczucie winy Sary i mając świadomość krzywdy, jaką jej wyrządził. Nietypowym męskim bohaterem jest także jej ojciec, który co prawda realizuje stereotyp kochającego ojca z przypowieści o synu marnotrawnym, ale – jak już powiedziano – obdarza córkę zbyt intensywnymi, a więc nietypowymi uczuciami i wybacza jej, zanim wyrazi ona skruchę.

„MISS SARA SAMPSON” JAKO TRAGEDIA MIESZCZAŃSKA

Jak zauważa Monika Fick, w tragedii mieszczańskiej kluczowe znaczenie ma aspekt religijny przedstawianych zdarzeń. Dopiero później zostaje on wyparty przez konflikt związany z różnicami stanów. Odniesienie do religii przyczynia się do uwznioślenia przeżyć bohaterów, ponieważ to głównie aspekt moralny, związany z tak zwanym upadkiem z wysokości (niem. Fallhöhe – wysokość, z której upadek jest dotkliwy), pozwala zakwalifikować postać jako tragiczną. Musi ona nie tylko zmierzyć się z problemami, do których doprowadziły jej działania, ale także odnieść się do czekającego ją zbawienia lub wiecznego potępienia⁷¹.

Trzeba dodać, że nazwa gatunku określana jako „dramat mieszczański” (niem. bürgerliches Trauerspiel; ang. bourgeois tragedy) wywodziła się z innego gatunku, zwanego komedią mieszczańską (niem. bürgerliches Lustspiel), i była odpowiedzią na konwencję tragedii klasycznej, w której obowiązywała klauzula stanowa oraz powiązanie prywatnego losu głównego bohatera (człowieka wysokiego urodzenia) i jego tragicznego końca z szerszym aspektem jego życia i działalności, na przykład z aspektem politycznym.

Tragedia mieszczańska nawiązywała do francuskiej comédie larmoyante, tak zwanej komedii wzruszającej, której bohaterowie byli niższego stanu.

⁷⁰ Zob. G.E. Lessing, *Emilia Galotti*, tłum. Tłumacz „Walensteina”, Nakład S. Lewentala, Warszawa 1878, https://bibliotekacyfrowa.ujk.edu.pl/Content/288/emilia_galotti.pdf.

⁷¹ Por. Fick, dz. cyt., s. 135.

Za pierwowzór tragedii mieszczańskiej powszechnie uważa się *Kupca londyńskiego* George'a Lillo (z roku 1731)⁷². Charakterystykę tego dramatu jako prototypu gatunku przedstawił Gottlob Benjamin Pfeil w anonimowo wydanej rozprawie *Vom bürgerlichen Trauerspiele* (z roku 1755)⁷³: fabuła rozgrywa się wśród klasy średniej, kupieckiej, która dotąd nie była uważana za godną poświęcenia jej tragedii; materiał nie opiera się na źródłach mitologicznych ani historycznych, a przedstawiony konflikt rozgrywa się w sferze prywatnej. W tragedii mieszczańskiej rezygnowano z poruszania zagadnień polityczno-publicznych oraz z kreowania postaci heroicznych, które wzbudzałyby podziw. W zakresie języka nastąpiły liczne uproszczenia: dramat pisany był prozą, językiem potocznym. Wszystko to miało na celu stworzenie wzorców moralnych bez odniesień do klasycznej tragedii⁷⁴. Według Pfeila, który rok później wydał utrzymany w tej konwencji dramat *Lucie Woodvil*⁷⁵, bohaterem tragedii mieszczańskiej mógł być „kupiec, uczony, arystokrata, krótko mówiąc, każdy, kto miał okazję poprawić swoje serce lub oświecić swój umysł”⁷⁶ – dzięki temu publiczność mogła identyfikować się z bohaterami, co nie miałoby miejsca w przypadku tragedii klasycystycznej.

W myśl oświeceniowej poetyki tragedia Lessinga pełnić miała funkcję wychowawczą; pozwalały też na to jej cechy gatunkowe. Była pierwszą w historii literatury niemieckiej tragedią mieszczańską, eksponującą wartości niezależne od podziałów społecznych oraz kierującą uwagę na osobiste problemy i rys psychologiczny postaci, zwłaszcza głównej bohaterki.

Dramat *Miss Sara Sampson* ukazał się drukiem w roku 1755 w Berlinie w części szóstej pism wydanych przez Christiana Friedricha Voßa (wraz z komedią *Der Misogyne*) i został opatrzony podtytułem „Tragedia mieszczańska w pięciu aktach”. W tymże roku w lipcu we Frankfurcie nad Odrą odbyła się premiera sceniczna utworu⁷⁷. Sztuka miała powstać w Poczdamie w wyniku zakładu między Lessingiem a Mosesem Mendelssohmem. Dwudziestokilkuletni pisarz założył się, że w ciągu sześciu tygodni napisze wyciskający łzy z oczu dramat, który pod względem gatunkowym nawiązywać do będzie „rührendes Lustspiel”, wzruszającej komedii w stylu francuskim. Według Moniki Fick

⁷² Zob. G. Lillo, *Kupiec londyński*, w: *Angielski dramat mieszczański XVIII w.*, tłum. i oprac. G. Sinko, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 1-121. Por. P.A. Alt, *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*, J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar 2007, s. 207.

⁷³ Zob. [J.G.B. Pfeil], *Vom bürgerlichen Trauerspiele*, „Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens” 1755, nr 31, s. 1-25.

⁷⁴ Por. Alt, dz. cyt., s. 208.

⁷⁵ Zob. J.G.B. Pfeil, *Lucie Woodvil. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756*, w: *Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren*, red. F. Brüggemann, Reclam, Leipzig 1934, s. 191-271.

⁷⁶ Alt, dz. cyt., s. 210n.

⁷⁷ Por. Fick, dz. cyt., s. 122.

Lessing świadomie nawiązał do tego gatunku, nadając swojej sztuce wspomniany podtytuł⁷⁸.

Jako inspiracja posłużyły mu *Cælia: or, The Perjur'd Lover*⁷⁹ Charlesa Johnsona i *The Perjur'd Husband* (1700)⁸⁰ Susannah Centlivre. Niewątpliwie, podobnie jak te utwory, dramat Lessinga zawiera motywy uwiedzenia, ucieczki i wybaczenia, znane również z powieści Samuela Richardsona *Pamela, or, Virtue Rewarded* (1740-1741)⁸¹ i *Clarissa* (1747-1748)⁸², w których angielski pisarz połączył wątek mieszczańskiej cnoty z psychologizacją postaci. Tematem *Pameli* były próby uwiedzenia niewinnej i niedoświadczonej życiowo bohaterki⁸³.

Współcześni Lessingowi dostrzegali w *Miss Sarze Sampson* podobieństwa do wymienionych wyżej dzieł, on sam im jednak zaprzeczał⁸⁴, chociaż rok po wydaniu *Miss Sary Sampson* przyznał, że jego sztuka nawiązuje do *The London Merchant*⁸⁵ George'a Lilla. Dlatego zapewne akcję swojego dramatu Lessing umieścił w Anglii.

Dramat *Miss Sara Sampson* Gottholda Ephraima Lessinga reprezentuje gatunek literacki powstały w epoce oświecenia i sentymentalizmu (niem. bürgerliches Trauerspiel). Pierwsze tragedie mieszczańskie powstały w osiemnastym wieku w literaturze angielskiej i francuskiej. Ich główni bohaterowie nie pochodzili z najwyższych sfer arystokracji, ale z niższej szlachty lub burżuazji, a zakończenia tych utworów były tragiczne. Sztuki o takiej tematyce wystawiano głównie w Londynie i Paryżu, gdzie było najwięcej odbiorców mogących identyfikować się z losem bohaterów. Wariant niemiecki rozwinięty został właśnie przez Lessinga. Podobnie jak w przypadku pierwowzorów, i w przeciwieństwie do tragedii klasycystycznej, dramat mieszczański ukazywał bohaterów pochodzących z n i ż s z e j s z l a c h t y (niem. Landadel), burżuazji lub mniej zamożnego mieszczaństwa.

W ramach oświeceniowej sekularyzacji utwor Lessinga, zwany także „rührendes Trauerspiel”, (wzruszającą, wyciskającą łzy tragedią), miał za zadanie

⁷⁸ Monika Fick zwraca uwagę także na problematyczną nazwę gatunku („bürgerliches Trauerspiel”), główne postaci tego utworu nie wywodziły się bowiem z mieszczaństwa, ale z niższej szlachty (tamże).

⁷⁹ Zob. [Ch. Johnson], *Cælia: or, The Perjur'd Lover*, Printed for J. Watts, London 1733.

⁸⁰ Zob. S. Centlivre, *The Perjur'd Husband; or, The Adventures of Venice*, Alpha Editions, Maroussi, 2023.

⁸¹ Zob. S. Richardson, *Pamela, or, Virtue Rewarded*, Penguin Books, Harmondsworth 1985.

⁸² Zob. tenże, *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, Dent, London 1982.

⁸³ Pochodzące z roku 1740 dzieło Samuela Richardsona *Pamela, or, Virtue Rewarded* ukazywało los cnotliwej służącej, która musi się bronić przed prześladowaniami ze strony swojego moralnie zdeprawowanego pana. W końcu nawraca go, a następnie poślubia.

⁸⁴ Por. Fick, dz. cyt. s. 122n.

⁸⁵ Zob. G. Lillo, *The London Merchant*, University of Nebraska Press, Lincoln, London 1965.

przejąć funkcję wychowawczą, będącą do tej prerogatywą kościoła i religii⁸⁶. Utracona cześć okazała się nośnym tematem, który został podjęty przez licznych twórców literatury osiemnastego wieku, między innymi Fryderyka Schillera, Johanna Wolfganga Goethego czy Jakoba Michaela Reinholda Lenza. Podobnie jak autor *Miss Sary Sampson*, ukazywali oni zależność między utratą niewinności a jej skutkami, kładąc podwaliny pod krytyczno-społeczną literaturę emancypacyjną dziewiętnastego stulecia.

W należących do tego gatunku utworach niczym w zwierciadle odbijały się ówczesne problemy psychologiczne i społeczne, począwszy od skomplikowanych relacji rodzinnych, poprzez emocjonalne uzależnienie, po stany psychopatologiczne. Wątki te podlegają w dziełach Lessinga – podobnie jak jego następców – procesowi estetyzacji, na przykład poprzez wprowadzanie tekstualnych odniesień do toposów chrześcijaństwa (jak w przypadku Sary) lub mitologii greckiej (jak w przypadku zestawienia skrajnej desperacji emocjonalnej Marwood z mitem o Medeji – grożąc zabiciem własnej córki, Marwood przypomina zdesperowaną Medeję, która w akcie zemsty za zdradę Jazona zabiła ich wspólne dzieci). O tym, jak silnego wzorca dostarczył Lessing w postaci Marwood, świadczy zainteresowanie innych twórców mechanizmami rządzącymi psychiką kobiety opuszczonej i gotowej uczynić wszystko, by zatrzymać przy sobie ukochanego. W nieco innych konfiguracjach wątek kobiety żądnej zemsty powraca w postaci hrabiny Orsiny w *Emilii Galotti* Lessinga, z kolei w *Intrydze i miłości*⁸⁷ Schillera zakochana w Ferdynandzie lady Milford gotowa jest przekupić jego nową wybranekę, a sama się przed nim upokorzyć, by nakłonić go do zaaranżowanego małżeństwa. Konstrukcję miłosnego trójkąta przejął Schiller od Lessinga, wiążąc ją z konfliktem stanowym między arystokratą Ferdynandem, córką miejskiego muzyka Luizą Miller i lady Milford.

Miss Sara Sampson nie była rewolucyjnym orężem skierowanym przeciwko arystokracji, jak późniejsze dramaty Lessinga i kontynuatorów tego gatunku, na przykład Schillera. Lessing nie przeciwstawił sobie arystokracji i mieszczaństwa, ponieważ wszyscy bohaterowie jego dramatu legitymują się podobnym pochodzeniem. Sara i jej ojciec należą do niższej szlachty, Marwood, jak sama twierdzi, wywodzi się ze znakomitego rodu, podobnie jak planujący karierę dyplomatyczną Mellefont. Motyw ewentualnego małżeństwa Sary z Mellefontem jako mezaliansu pozwala wyeksponować w utworze problemy emocjonalne i moralne bez odniesień do sfery politycznej.

⁸⁶ Por. K. G u t h k e, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar 2006, s. 53.

⁸⁷ Zob. F. S c h i l l e r, *Intryga i miłość*, tłum. A.M. Swinarski, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1976.

Ze względu na sposób ukazywania godności człowieka tragedia mieszczańska stwarzała nowe możliwości jej definiowania. Akcja nie rozgrywała się w świecie arystokracji, godność bohatera nie wynikała z wysokiego urodzenia, a przeżywana przezeń katastrofa nie miała wymiaru politycznego ani historycznego, ale toczyła się w sferze prywatnej. Godność nie była dziedziczona, ale wypracowywana w procesie doskonalenia się. W późniejszych dramatach należących do tego gatunku status mieszczanina miał wymiar nie tylko socjologiczny, ale także moralny. Odnosił się do wartości i uczuć charakterystycznych dla tej warstwy społecznej i nakładał na nią określone obowiązki moralne. Mieszczaństwo różniło się od arystokracji pod względem kodeksu moralnego, którego złamanie prowadziło do surowych konsekwencji, między innymi wykluczenia społecznego, kary więzienia lub wydalenia z miasta. Dysponowało zatem g o d n o ś c i ą n a b y t ą na drodze wysiłku moralnego i pracy.

Dramat mieszczański pokazał, że arystokratyczne pochodzenie bohaterów nie gwarantuje zachowania czci, a niekiedy w nim przeszkadza. Świadczą o tym późniejsze dramaty Lessinga, na przykład *Emilia Galotti*. Z drugiej strony twórcom tego okresu nie udało się unikać innych stereotypów. Jednym z nich było utożsamienie bohatera wywodzącego się z mieszczaństwa z uczciwością i godnością. Mieszczanin jako wzór prawości opartej na obyczajnym życiu, przywiązany do wartości chrześcijańskich, takich jak wiara w Boga, wiara w życie wieczne czy ethos rodziny, został jednak wkrótce – jako typ bohatera – poddany surowej krytyce.

Godność oparta na pochodzeniu zastąpiona została godnością nabytą, wynikającą ze wzorowego życia, a wartość jednostki przestano określać na podstawie jej urodzenia – wynikała ona natomiast z jej zachowania. Stała się wartością, którą można było wypracować, a jej utrata oznaczała rezygnację z osiągniętego statusu.

W *Miss Sarze Sampson* nie zostały wyeksponowane różnice stanowe. Dzięki temu możliwe było skupienie się na problemach psychologicznych, religijnych oraz moralnych. Wszystkie one wiążą się z faktem utraty godności przez bohaterkę i jej próbami uporania się z poczuciem winy. Decyzja ojca Sary o złożeniu jej we wspólnym grobie z Mellefontem ma znaczenie symboliczne, wyraża akceptację ich związku mimo ewidentnego odstępstwa kochanków od zasad moralnych.

*

Współczesne odczytanie dramatu pokazuje, że nie można poszukiwać definicji pojęcia godności, nie uwzględniając istnienia jego wariantów. Nie można także pominąć faktu, że na przestrzeni wieków nie ukształtowało się

jednoznaczne rozumienie godności ludzkiej – nie ma też zgody co do uniwersalnych treści, które określałyby zakres jego zastosowania. W interpretacji utworu literackiego pod kątem funkcjonowania w nim wątku godności istotne jest zrozumienie społeczno-historycznych uwarunkowań, które w zależności od takich czynników, jak status społeczny, płeć czy przynależność religijna, wyznaczają role, jakie jednostka pełni w danym społeczeństwie. Trzeba pamiętać, że definicja godności ustalana jest w relacji do wartości, jakimi kieruje się dane społeczeństwo. Równocześnie jest ona wyznacznikiem praw, oczekiwań i obowiązków względem niego. Złamanie reguł społecznych odnoszących się do systemu wartości wiąże się zwykle z mniej lub bardziej surowymi konsekwencjami, takimi jak usankcjonowana prawem kara czy wykluczenie społeczne.

Powiązanie godności z aspektem religijnym wydaje się jedną z najważniejszych przyczyn troski o nią i lęku przed jej utratą. Subiektywnie odczuwana lub obiektywna utrata godności, jakiej doświadczają bohaterki dramatów oświeceniowych, bywa – niezależnie od jej przyczyn – powodem poczucia winy i dramatycznych prób jej zmazania oraz źródłem traumatycznych emocji. Dążenie do uniknięcia utraty czci nawet za cenę życia, a w sytuacji jej utraty – wstyd, przeświadczenie o wykluczeniu, strach przed karą za życia, a nawet po śmierci oraz przekonanie o konieczności odkupienia swojej winy towarzyszą bohaterkom niemieckich dramatów z okresu oświecenia, sentymentalizmu i burzy i naporu.

Nawet jeśli utwory takie, jak *Miss Sara Sampson* Lessinga, nie eksponują przekonania o godności człowieka wynikającej wprost z odniesienia jego bytu do Boga-Stwórcy, to powiązanie kwestii dbałości o cześć kobiety ze sferą religijną jest w nich zasadniczym motorem napędowym krytyki społecznej. Wymagania stawiane kobietom w sferze obyczajowej prowadzą do ich ekstremalnych zachowań w przypadku, gdy wymaganiom tym nie sprostały.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alt, Peter-André, *Aufklärung: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart and Weimar: J.B. Metzler, 2007.
- Aurelius Augustinus. "Sermo CXI." In *Aurelii Augustini Opera Omnia*. Vol. 5. Parisii: Bibliopolas, 1837.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Ethica philosophica*. Magdeburg: Carl Hermann Hemmerde, 1740.
- Centlivre, Susannah. *The Perjur'd Husband; or, The Adventures of Venice*. Maroussi: Alpha Editions, 2023.

- Fick, Monika. *Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Translated by Feliks Konopka. Warszawa: PIW, 1977.
- Graff, Max. *Literarische Dimensionen der Menschenwürde: Exemplarische Analysen zur Bedeutung des Menschenwürdebegriffs in der deutschsprachigen Literatur seit der Frühaufklärung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2017.
- Guthke, Karl S. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2006.
- Hilgendorf, Erick. "Menschenrechte, Menschenwürde, Menschenbild." In *Handbuch Rechtsphilosophie*. Edited by Eric Hilgendorf and Jan C. Joerden. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- [Johnson, Charles]. *Cælia: or, The Perjur'd Lover*. London: Printed for J. Watts, 1733.
- Kord, Susanne. *Murderesses in German Writing, 1720–1860: Heroines of Horror*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Translated by Tłumacz "Walensteina". Warszawa: Nakład S. Lewentala, 1878. https://bibliotekacyfrowa.ujk.edu.pl/Content/288/emilia_galotti.pdf.
- . "Miss Sara Sampson." Translated by Andrzej Dołęgowski. In Lessing, *Dzieła wybrane*. Vol. 1. Edited by Adolf Sowiński. Translated by Izabela Czermakowa et al. Warszawa: PIW, 1959.
- . *Natan mędrzec*. Translated by Anastazy Kwiryn. Kraków: Universitas, 2002.
- Lillo, George. "Kupiec londyński." In *Angielski dramat mieszczański XVIII w.* Edited and translated by Grzegorz Sinko. Wrocław: Zakład Imienia Ossolińskich, 1955.
- . *The London Merchant*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1965.
- von Löchel, Rolf. "Frauen sind ängstlich, Männer sollen mutig sein Geschlechterdifferenz und Emotionen bei Immanuel Kant." *Kant Studien* 97, no. 1 (2006): 50–78.
- Meier, Georg Friedrich. *Philosophische Sittenlehre*. Vol. 1. Halle: Carl Hermann Hemmerde, 1762.
- de La Mettrie, Julien O. *Człowiek-maszyna*. Translated by Stefan Rudniański. Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2003.
- Nolte, Ursula. "Frauenbild und Frauenbildung in der Geschlechterphilosophie I. Kants." *Zeitschrift für Pädagogik* 9, no. 4 (1963): 346–62.
- Orlicki, Michał Paweł. "Unizienie Syna Bożego a uświęcenie człowieka." *Studia Bobolanum* 30, no. 1 (2019): 67–86.
- Peters, Kirsten. *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet: Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Pfeil, Johann Gottlob Benjamin. "Lucie Woodvil: Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756." In *Die Anfänge des bürgerlichen Trauer-*

- spiels in den fünfziger Jahren*. Edited by F. [Fritz] Brüggemann. Leipzig: Reclam, 1934.
- [———.] “Vom bürgerlichen Trauerspiele.” *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, no. 31 (1755): 1–25.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Oratio de hominis dignitate. Mowa o godności człowieka*. Translated and edited by Zbigniew Nerczuk and Mikołaj Olszewski. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2010.
- Prechtel, Peter, and Franz-Peter Burkard, eds. *Metzler Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen*, s.v. “Würde” (by Franz-Peter Burkard). Stuttgart and Weimar: J.B. Metzler, 2008.
- Richardson, Samuel. *Clarissa, or, the History of a Young Lady*. London: Dent, 1982.
- . *Pamela, or, Virtue Rewarded*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emil, czyli o wychowaniu*. Translated by Eugeniusz Zieliński and Zygmunt Mysłakowski. Warszawa and Lwów: Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Pedagogicznego, 1933.
- Schiller, Fryderyk. *Intryga i miłość*. Translated by Artur Maria Swinarski. Edited by Olga Dobijanka-Witczakowa. Wrocław and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Soniewicka, Marta, and Justyna Holoher. “Human Dignity in Poland.” In *Handbook of Human Dignity in Europe*. Edited by Paolo Becchi and Klaus Mathis. Cham: Springer, 2019.
- Stephan, Inge. “‘So ist die Tugend ein Gespenst’: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller.” *Lessing Yearbook / Jahrbuch* 17 (1985): 1–20.
- Wurst, Karin A. “Gender and Identity in Lessing’s Dramas.” In *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*. Edited by Barbara Fischer and Thomas C. Fox. Rochester, New York: Boydell & Brewer, 2005.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agnieszka K. HAAS – Wyrzuty sumienia, poczucie winy, skrucha. O (deficycie) godności kobiety w dramacie Gottholda E. Lessinga *Miss Sara Sampson*

DOI 10.12887/37-2024-1-145-13

Miss Sara Sampson Gottholda Ephraima Lessinga to wydany w roku 1755 dramat zaliczany do gatunku „bürgerliches Trauerspiel”, w dosłownym tłumaczeniu „tragedii mieszczańskiej”, i uważany za pierwszy utwór niemieckiego oświecenia. Zainspirowany literaturą angielską, Lessing stworzył dzieła, w których podjął zagadnienie społecznej roli kobiet, ich moralnych zobowiązań, a także ich intymności i uczuciowości. Był krytycznie nastawiony do patriarchalnych norm opartych na religii, które wymagały od kobiet zachowania wstrzemięźliwości seksualnej aż do zamążpójścia. Zwracał uwagę na konflikt

między naturalnymi potrzebami kobiet a wymogami społecznymi, skutkujący problemami natury moralnej i rzutujący na życie rodzinne. Lessing odważnie eksploruje temat kobiecej seksualności, kwestionuje społeczne piętno towarzyszące „upadkowi” moralnemu kobiety, przedstawia skutki powrotu do tradycyjnego stylu życia i naprawienia „winy”. Odwołuje się przy tym do religijnych gestów i zachowań. Autorka artykułu wykazuje, w jaki sposób w omawianym dramacie obawa bohaterki przed utratą godności wpływa na jej życie i jak problem ten zostaje rozwiązany.

Słowa kluczowe: Gotthold Ephraim Lessing, oświecenie niemieckie, moralność, godność, kobieta

Kontakt: Zakład Literatury i Kultury Niemieckiej, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, 80-316 Gdańsk

E-mail: agnieszka.haas@ug.edu.pl

https://fil.ug.edu.pl/pracownik/1016/agnieszka_haas

<https://orcid.org/0000-0002-2768-5981>

Agnieszka K. HAAS, Deep Regret and Remorse: The Question of Women's Dignity in Gotthold E. Lessing's Play *Miss Sara Sampson*

DOI 10.12887/37-2024-1-145-13

Gotthold Ephraim Lessing's play *Miss Sara Sampson*, a bourgeois tragedy published in 1755, is believed to signify the start of the German Enlightenment. Drawing inspiration from English literature, Lessing created a series of works exploring the societal roles of women, their ethical obligations, as well as their personal lives and emotions. He criticized patriarchal norms based on religious beliefs that demanded women maintain their virtue until marriage. He noted the conflicts with women's natural desires which resulted in moral and familial complications.

Lessing courageously explored the subject of female sexuality, questioning the stigma attached to it, and illustrating the consequences of his heroines' return to the traditional ways of life paired with a compensation for their moral decline through atonement and devoutness. The article shows how the protagonist's fear of losing her dignity affects her life and how this problem is resolved.

Keywords: Gotthold Ephraim Lessing, the German Enlightenment, morality, dignity, respectability, woman

Contact: Zakład Literatury i Kultury Niemieckiej, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, 80-316 Gdańsk, Poland

E-mail: agnieszka.haas@ug.edu.pl

https://fil.ug.edu.pl/pracownik/1016/agnieszka_haas