

*Kinga Kaśkiewicz*  
Toruń

## **Immanuel Kant i Fryderyk Schiller o pięknie ludzkiego ciała**

Rozważania dotyczące ludzkiego ciała w estetyce napotykają problemy związane z czystością i bezinteresownością wydawanego sądu smaku. Trudno w tej tematyce wyrażać opinie wyłącznie estetyczne, abstrahując od perspektywy etycznej, poznawczej, teleologicznej, a przede wszystkim od władzy pożądania. Dlatego też niewiele znajdziemy wzmianek dotyczących budowy ciała w *Krytyce władzy sądenia* Immanuela Kanta, zdecydowanie więcej miejsca interesująca nas kwestia zajmuje we wcześniejszych *Rozważaniach dotyczących piękna i wzniosłości*. Do obu tych pism nawiązują estetyczne rozprawy Schillera, zwłaszcza *O wdzięku i godności*. Zanim spróbujemy opisać kształty i dynamikę ludzkiego ciała, musimy najpierw prześledzić wszystkie aporie związane z bezinteresownym podejściem do pięknego przedstawienia formy ludzkiego ciała.

### **Piękno wolne i piękno zależne**

Kiedy zastanawiamy się nad możliwością wydania przez nas bezinteresownego sądu o sztuce, zdajemy sobie sprawę z tego, że musi on być oparty na wiedzy dotyczącej specyfiki pewnej dziedziny sztuki, określonego okresu historycznego, zasad budowania kompozycji i doboru tematu obowiązującego w danej epoce, a w końcu całego życia artysty. Dlatego na pytanie, kto lepiej ocenia utwór muzyczny – laik czy dyrygent prowadzący grającą go orkiestrę – odpowiemy, że ten ostatni. Zna on przecież każdą nutę, akord, wszelkie niuanse, słyszy wszystkie potknięcia wykonania. Jeśli jednak zastanowimy się nad tym, kto z nich odczuwa większą przyjemność w czasie koncertu, wówczas wskażemy na słuchacza, a nie

na dyrygenta, który ćwiczył ów utwór przez kilka tygodni i zapewne wciąż jeszcze słyszy tylko owe niedociągnięcia w stosunku do wymarzonego przez niego ideału. Z tego powodu Kant proponuje w *Krytyce władzy sądzienia* rozdzielenie piękna na wolne i zależne.<sup>1</sup> Do tego pierwszego rodzaju należy piękno kwiatów, ptasiego upierzenia, kształty muszli, nieprzedstawiające niczego mozaiki, wzorzyste tkaniny oraz nieplanowane improwizacje muzyczne. Kiedy bowiem oceniamy ich urodę i niepowtarzalność, nie myślimy o żadnych celach przyrody czy artystów, zachwyt nasz jest niezależny od jakiegokolwiek wiedzy teoretycznej. Innymi słowy, do piękna wolnego zaliczamy te zjawiska, w których przypadku do wydania sądu smaku skłania nas samo uczucie przyjemności nie oparte na żadnym pojęciu, którą to ocenę wydać może każdy obdarzony zmysłami i wrażliwością, bez pomocy wiedzy fachowej. Inaczej pięknem kwiatów mógłby zachwycać się tylko botanik, ptaków – ornitolog itd.

„U podstawy tego sądu nie zakłada się więc żadnej doskonałości, żadnej wewnętrznej celowości, do której odnosiłoby się połączenie różnorodności w jedną całość.”<sup>2</sup>

U podstawy piękna zależnego leży zatem zawsze jakieś pojęcie (np. celu, do którego dąży artysta czy natura) i dlatego w tym wypadku sąd smaku może wydać tylko znawca. Odwrotnie jest w przypadku piękna natury, wolnego, kiedy to czystszy sąd estetyczny wydaje każdy z nas. Jeśli bowiem wyobrazimy sobie botanika, który mówi „ta róża jest piękna”, nie do końca wiemy, czy wydaje on sąd estetyczny, czy też opinię zawodową, czy ocenia czyste piękno, czy chce nam zakomunikować sąd teleologiczny stwierdzający doskonale spełnienie celu, jaki przed różami (i przed ogrodnikiem) postawiła natura. W tym ostatnim wypadku mamy do czynienia z sądem stwierdzającym doskonałość, nie piękno, a botanik, mówiąc „ta róża jest piękna”, tak naprawdę stwierdza, że stanowi ona najpełniejszy przykład realizacji doskonałego w swym gatunku kwiatu.

„Natomiast piękno człowieka (a w tym piękno mężczyzny, kobiety lub dziecka) piękno konia lub budynku (kościół, pałacu, arsenału czy altany) zakłada pojęcie celu, który określa czym dana rzecz ma być, a tym samym pojęcie jej doskonałości; jest to też dlatego tylko piękno zależne.”<sup>3</sup>

Dlatego też piękno ludzkiego ciała nigdy nie będzie stanowić czystego sądu estetycznego, ale mieszać się będzie z sądem o doskonałości, przez pojęcie celu, jaki kryje się pod budową ludzkich kształtów, ale i w zdolności do tworzenia światów moralnych wartości. Piękno człowieka nie dość, że należy do piękna zależnego, nosi w sobie jeszcze aspekt etyczny, aspekt jego duchowego powołania do wyższych celów niż naturalne.

<sup>1</sup> Por.: I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1964, ss. 105-109.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 107.

Wszędzie tam, gdzie stopniujemy piękno, gdzie możemy stwierdzić, że coś jest piękniejsze niż coś innego, mamy do czynienia z pięknem zależnym, bowiem do oceny, czy coś zbliża się czy oddala od doskonałego piękna, musimy mieć pojęcie tego ostatniego jako *ideału*, w stosunku do którego będziemy mierzyć poszczególne przypadki.<sup>4</sup> Piękno wolne nie podlega takiej ocenie, jest piękne samo w sobie, stanowi miarę samo dla siebie, jest *idea* – pisze Kant – a nie ideałem. Dysponujemy *idea* pięknego zachodu słońca, kwitnącej gałęzi wiśni, pustynnych wydm, nawet marokańskiej mozaiki, a nie mamy ich ideału. I odwrotnie – w wyobraźni istnieje *ideał* układu architektonicznego domu, budowy konia wierzchowego, kształtów kobiecego czy męskiego ciała, bo wiemy, jaki jest cel, dla którego zostały stworzone i, odnosząc je do niego, możemy oceniać poszczególne przypadki mniej lub bardziej pozytywnie.

„Jest ona [idea normy] obrazem całego gatunku noszącym się między wszystkimi poszczególnymi, w rozmaity sposób od siebie różniącymi się naoczными przedstawieniami indywiduów, [obrazem] który przyroda położyła jako pierwowzór wszystkich, podstawy wszystkich twórców tego samego rodzaju, ale jak się zdaje, nie potrafiła osiągnąć go w żadnym z poszczególnych [indywiduów].”<sup>5</sup>

Pozostaje zatem pytanie, czy *wytwór sztuki* zawsze należą do piękna zależnego? Zanim odpowiemy dokładnie, zwróćmy na razie uwagę tylko na fakt, że artysta zawsze stawia przed sobą i przed swym dziełem cel, jaki chce osiągnąć. Obojętne jest dla nas w tym miejscu, czy *celem* tym jest schlebienie gustom publiczności, konkretne zamówienie mecenasa, czy jest nim własny pomysł, indywidualne dociekania albo zmagania z twórcy. Sam fakt, że artysta nie tworzy na chybił trafił, ale przy użyciu konkretnej wiedzy i w określonym celu sprawia, że posługuje się jakimś pojęciem tego celu stanowiącym dla niego *ideał*, do którego będzie dążył. W historii sztuki zauważamy, że niekiedy ideały te kryształują się w określonych formach nazwanych *kanonami* sztuki i kiedy mamy do czynienia z dziełami, które należą do określonych szkół czy prądów epoki, oceniamy je właśnie pod względem spełniania tych kanonów. Z drugiej strony, geniuszem określamy tego, kto tworzy własny ideał (kanon zasad) w sztuce, a tym samym burzy wcześniejszy „pojęciowy” (idealny) porządek, do którego wszyscy już przywykli. Dlatego też nie sposób ocenić, który wielki twórca jest najlepszy: Rubens czy Tycjan, Michał Anioł czy Rodin, Szekspir czy Goethe, Mozart czy Beethoven, stanowią oni miarę dla samych siebie. Czy zatem w przypadku *geniuszy* możemy mówić o pięknie wolnym? Niezupełnie, bowiem miernik, o którym mówimy, stanowi wciąż określony przez nich ideał jednocześnie z najdoskonalszym jego zmysłowym wytworzeniem. Nadal zatem mamy do czynienia z pięknem zależnym, ale stworzonym w sposób zbliżony do natury i do piękna wolnego.

<sup>4</sup> Por. ibidem, ss. 109-117.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 115.

## Piękno a doskonałość

Kolejnym problemem, jaki trzeba rozwiązać, oceniając piękno budowy ludzkiego ciała, jest odróżnienie go od technicznej doskonałości kształtów. Kwestia ta w równej mierze dotyczy również rozważań nad pięknem i doskonałością w architekturze, od której zacniemy, zanim rozwiemy interesujący nas aspekt zawarty w temacie niniejszego eseju. Zawsze, kiedy orzekamy na temat budowli, do naszego sądu nieodzownie włącza się jego czysto techniczna strona. Wiemy, że każdy dom musi być stabilny, zbudowany tak, by dawać bezpieczeństwo mieszkańcom, musi mieć klatkę schodową, odpowiednio rozmieszczone okna wpuszczające dostateczną ilość światła, kominy odprowadzające dym, drzwi, przez które swobodnie może przejść człowiek itd. Myśląc w ten sposób, rozpatrujemy jedynie aspekt użytkowy, zupełnie zapominamy o stronie estetycznej. Wszystkie te wymagania stwarza zarówno wysokiocisciowiec, jak i renesansowy pałacyk, a biorąc pod uwagę wymagania świata współczesnego, użytkowa doskonałość tego pierwszego przewyższa wzorowość tego drugiego. Okazuje się zatem, że sąd o pięknie niekoniecznie musi pokrywać się z opinią o doskonałości. Czy jednak budynek może być piękny, gdy zupełnie mija się ze swym celem użytkowym? Zarówno Kant, jak i Schiller odpowiadają negatywnie. Chociażby dlatego, że budynek jest sobą tylko ze względu na swą celowość służebną. Pytanie to jest zatem bez sensu o tyle, że nie jest już wówczas pytaniem o budynek. Dlatego Kant zauważa, że jeśli chodzi o architekturę, nasza ocena estetyczna nigdy nie będzie czysta, zawsze bowiem musimy brać pod uwagę jej funkcję techniczną. Przy ocenie piękna budowli sąd nasz jest zawsze zapośredniczony przez celowość gmachu.

Analogicznie dzieje się przy wydawaniu sądu o pięknie w przypadku zwierząt. Kiedy mówimy o jakimś tygrysie, że jest piękny, rozważamy umaszczenie jego futra, kształt ciała, wyrzeźbienie napiętych mięśni, płynność jego ruchów. Każdy biolog mógłby nam w tym miejscu dodać, że wszystkie cechy, które nas tak bardzo zachwycają, w tym wypadku podyktowane są przez naturę w określonym biologicznym celu. Każdy estetyk mógłby w tym miejscu orzec, że taka ocena tygrysa dotyczy tylko doskonałości jego wykonania, pod względem celu, jaki odnośnie do tego zwierzęcia postawiła natura. Celem tym było stworzenie jak najdoskonalszego drapieżnika na określonym warunkami geograficznymi terenie, piękno zaś, jakie dostrzegamy w tym konglomeracie tygrysiich cech, ma się – w najlepszym wypadku – nijak do funkcji życiowych, często bowiem piękno stoi w sprzeczności z celowością naturalną, jak ma to miejsce akurat w tym wypadku. Lepiej byłoby wszak dla tygrysa, by – będąc doskonale ukształtowany – nie był zarazem pięknym. Tym samym nie byłoby chętnych na jego futro. Jego piękno niekorzystnie wpłynęło na cel podtrzymania życia, jaki chciała osiągnąć natura. Dzięki temu widzimy jak i w tym wypadku różni się

piękno od doskonałości. Choć znów musimy zdawać sobie sprawę, że orzekając o pięknie zwierząt, tak samo jak ma to miejsce w architekturze, zapośredniczamy naszą ocenę poprzez pojęcie celowości.

W ten sam sposób wydajemy sąd estetyczny na temat *c z ł o w i e k a*. Z jednej strony oceniamy *d o s k o n a ł o ś ć* jego kształtów formowanych przez naturę w określonym, biologicznym celu przetrwania jednostki i gatunku, z drugiej osądzamy *piękno budowy*, chcąc nie chcąc, przez pryzmat owych prawidłowości naturalnych. Tak z czasem powstaje *k a n o n* Polikleta jako – jak pisze Kant – *i d e a ł n o r m y* ludzkiego ciała, który dotyczy *d o s k o n a ł o ś c i g a t u n k u*, a nigdy nie wnosi nic do poczucia piękna.

„Toteż unaoczniające jej przedstawienie nie podoba się ze względu na jej piękno, lecz tylko dlatego, że nie wykracza przeciw żadnemu z warunków, pod którymi jedynie jakaś rzecz danego rodzaju może być piękna. Unaoczniające jej przedstawienie jest tylko akademicko poprawne.”<sup>6</sup>

We wszystkich tych przypadkach (sztuki bliskiej rzemiosłu, pięknu zwierząt i ludzi) bardzo wyraźnie widać jak czysty, refleksyjny sąd o pięknie formy zjawisk miesza się z sądem poznawczym, logicznym, u którego podstaw leży jakieś pojęcie celu. Dlatego tak przedmioty sztuki, jak i zjawiska, w których doszukujemy się związków teleologicznych (celowości naturalnej), należą do piękna zależnego.

Zanim wrócimy do rozważań nad estetycznością kształtów ludzkiej cielesności i pięknem osobowości, przyjrzyjmy się jeszcze równie klasycznemu podziałowi, analogicznemu do piękna – na sztuki wolne i zależne.

## Sztuki wolne i sztuki zależne

Zastanawiając się dlaczego wytwory działalności ludzkiej należą do piękna zależnego, wspominaliśmy o różnych rodzajach celów, jakie mogą przyświecać pracy artysty: schlebienie gustom, odgórne zamówienie czy własne zmagania z materią określonej gałęzi sztuki. Wówczas chodziło tylko o wskazanie na to, że zawsze artystyczną pracę poprzedza jakiś zewnętrzny w stosunku do niej cel, tym samym różnica pomiędzy nimi nie była dla nas istotna. Spójrzmy na nią teraz.

Kiedy w XVIII w. Charles Batteux wyodrębnił sztuki piękne z pozostałych sfer ludzkiego rękodzieła, zauważył, że obok nich istnieją jeszcze sztuki rzemieślnicze oraz takie, które zajmują pośrednie miejsce między nimi. Do tych ostatnich zaliczył *a r c h i t e k t u r ę* i *s z t u k ę w y m o w y*, jako najbardziej zależne od celów zewnętrznych wobec estetyki. Wydaje się nawet, że aspekt piękna jest nadpisany nad funkcjonalnością obiektu i zupełnie nie ma dla niego znaczenia. Batteux zauważa, że aspekt estetyczny wychodzi poza użyteczność i bezpie-

<sup>6</sup> Ibidem, ss. 115-116.

czeństwo ku bardzo wysublimowanej potrzebie duchowej, którą zaspokajają właśnie sztuki piękne.<sup>7</sup>

Zależnie od tego, do jakiego stopnia dzieła sztuki uzależnione mogą albo nawet muszą być od celów zewnętrznych, choć niekoniecznie użytkowych, ocenia się je jako mniej lub bardziej wolne, przy czym brakuje tu jednomyślności u filozofów i estetyków. Zazwyczaj rzeźbę i malarstwo ocenia się jako uzależnione od konieczności naśladowania zmysłowych przedmiotów otaczającego nas świata, a przez to uważano je za sztuki zależne. Muzyka zaś i poezja jako mniej naśladowcze, mniej zmysłowe, bardziej abstrakcyjne należą do sztuk wolnych.

Tak samo należałoby ocenić piękno człowieka, zależnie od sposobu jego przedstawienia, od pokrewieństwa ze zmysłowością. Rzeźba i malarstwo raczej opiewają piękno zmysłowych kształtów, muzyka i poezja umożliwia także wniknięcie w duchowość i osobowość istot ludzkich. Najlepszym przykładem jest tu *Laokoon* opiewany przez Winckelmanna, Lessinga i Schillera, jako plastyczne przedstawienie siły ludzkiego ducha. Aczkolwiek, jak zauważa Schiller, w takim wypadku nie mamy już do czynienia ze sztukami pięknymi, ale wzruszającymi, opartymi na zjawisku wzniosłości i przez to silnie spokrewnionymi z pojęciem dobra i moralnością.

## **Piękno budowy ludzkiego ciała a jego techniczna doskonałość**

Rozumiejąc już podział na piękno wolne lub też zależne od pojęć i celów ludzkiego umysłu, możemy lepiej wyjaśnić, dlaczego tak bardzo ścisły podział zastosował Fryderyk Schiller w rozprawce *O wdzięku i godności*. Kiedy rozważamy piękno kształtów, zawsze musimy odróżnić je od technicznej doskonałości ich budowy, inaczej piękny będzie tylko ten kwiat, to zwierzę, ten człowiek, który jest najdoskonalszym przedstawicielem swojego gatunku.<sup>8</sup> Jednak zachwycają nas często właśnie te kwiaty, które zupełnie mijają się z celem, jaki postawiła przed nim natura, którym czegoś brakuje, u których raczej widać jedynie „tęsknotę za doskonałością”. To samo dotyczy ludzi: niekoniecznie „stuprocentowy” mężczyzna czy „stuprocentowa” kobieta są piękni. W świecie znajdujemy również wiele stworzeń, które są doskonale przystosowane do swojego świata, a mimo to nie są piękne, jak chociażby ropucha.

<sup>7</sup> Ch. Batteux, *Zasady literatury. Część pierwsza, w której ustala się istotę sztuk przez istotę geniuszu, który je tworzy*, przeł. M. Walecka-Gabalińska, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy...*, Warszawa 1997, ss. 233-235.

<sup>8</sup> F. Schiller, *O wdzięku i godności*, przeł. J. Prokopiuk, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Czytelnik, Warszawa 1972, ss. 237-245.

Dlatego zarówno Kant, jak i Schiller tak mocno podkreślają, że piękne jest tylko to, co podoba się naszym zmysłom bez pośrednictwa pojęć. Sąd wydany na temat doskonałości jest już sądem intelektualnym, a nie estetycznym, *refleksyjnym*.<sup>9</sup> Na owym pośrednictwie pojęć przy wydawaniu sądów (albo na jego braku) opiera się rozróżnienie pomiędzy pięknem a doskonałością. Dlatego w przypadku piękna zależnego, kiedy zawsze mieszają się obie kategorie, tak trudno uchwycić zachodzącą między nimi różnicę, tym bardziej że przy ocenie piękna ludzkiego ciała dochodzi jeszcze zjawisko mody, a przede wszystkim odczucie pożądania. Dlatego – mówi Kant – nie możemy w takich wypadkach mówić o *czystych sądach estetycznych*, bo leżą one poza naszym zasięgiem. Nieco inaczej – zapewne z racji bycia dramatopisarzem – na sprawy sztuki patrzył Fryderyk Schiller. Nie zadowolili się stwierdzeniem, że w sądach nad twórczością nie możemy czysto i bezinteresownie oceniać dzieł. Dlatego starał się jak najwyraźniej pokazać, że oba sposoby oceniania – intelektualny i estetyczny – mogą działać niezależnie od siebie, że w stosunku do tego samego zjawiska mogą przyjąć niezależnie od siebie *dwie postawy: poznawczą i refleksyjną*. Tylko wówczas jesteśmy w stanie orzekać o estetycznej wartości wszelkiego piękna zależnego.

Z jednej strony rozumiemy, że u podstawy kształtów zwierząt, ludzi i dzieł sztuki leży jakiś system celów, logiczna, oparta na intelektualnych kategoriach struktura, podług której możemy je porównywać i określać, do jakiego stopnia zbliżają się do ideału. Z drugiej strony, te same kształty oceniamy jako tworzące harmonijną, spójną organizację, jawiącą nam się jako zupełnie niezależną od owej zewnętrznej względem nich celowości. Dlatego dzieła sztuki oceniamy zawsze jako piękne tylko wtedy, gdy przypominają nam obdarzone wolną wolą twory natury, gdy nie jesteśmy w stanie określić, jakie cechy spowodowały, że przedmiot odbieramy właśnie jako piękny, nie umiemy podać warunków, na których opiera się nasze upodobanie względem tego zjawiska. Dzieło sztuki nawet w oczach swego twórcy wydaje się wolną, niezależną od niego istotą i jest to jedyna sfera intelektualnej działalności ludzkiej, w której ostateczny efekt przemyśleń i konkretnych celów staje się taką samą zagadką zarówno dla widza, jak i dla swego twórcy.

W ten sam sposób – zdaniem Schillera – oceniamy piękno ludzkiego ciała, nie jako dzieło konieczności naturalnej, ale jako efekt przypadku. Aby nam to uzmysłowić, Schiller posłużył się starożytną mitologią jako alegorycznym obrazem swoich estetycznych przemyśleń. Wenus, przychodząc na świat, wyłoniła się z piany morskiej w swej dorosłej i już doskonale ukształtowanej postaci. Nie przez przypadek wyobrażano sobie boginię piękna jako ukształtowaną w ostatecznym kształcie, bowiem na piękno budowy składają się te cechy wyglądu, które są od nas niezależne. Słuszny wzrost, proporcje członków, kolor oczu, wykrój

<sup>9</sup> Por.: I. Kant, op. cit., ss. 81-83 oraz F. Schiller, *O wdzięku i godności*, ss. 241-242.

ust czy delikatna cera są to dary otrzymane od natury, na które zupełnie nie mamy wpływu. W dużej mierze zamyka się w tzw. pięknie matematycznym, w kształtach, w proporcjach części, harmonijnym układzie całości. Ale do „piękna architektonicznego” (jak nazywa też często Schiller piękno budowy) należy też wyraz oczu czy kolor cery, które ciężko byłoby oceniać jako matematyczne piękno statycznej formy. Na piękno tego rodzaju składają się te cechy, których zarówno zadatki, jak i ich ostateczne rozwinięcie zależne jest od indywidualnego zapisu genetycznego i szczęścia, a nie od woli człowieka. Piękno budowy leży zatem całkowicie w gestii przyrody od załóżka, aż po ostateczne ukształtowanie i dzielimy je z innymi tworami natury. Człowiek jednak jest nie tylko tworem naturalnym, ale jest też określona osobowością, której ukształtowanie należy w całości do człowieka. Dlatego bogini Wenus – pisze Schiller – ma przepaskę uroku czy też otacza ją często towarzystwo Gracji.

## Wdzięk

Wdzięk jest chwilowym stanem towarzyszącym także tym osobom, które nie mają kształtnej i proporcjonalnej budowy członków. Jest zatem pięknem ruchu, należącym do dynamiki, a nie statycznej proporcji. Jego synonimem jest owa przepaska uroku, którą ma bogini piękna, ale, która może być pożyczana dowolnym osobom, bez szkody dla urody bogini. Mit opowiada bowiem, że pewnego dnia matka wszystkich bogów Junona (sama będąca osobą piękną i majestatyczną) pożyczyła przepaskę wdzięku, aby na nowo spodobać się Jowiszowi. Piękno bowiem bez powabu – zauważył Schiller – choć nadal pozostaje pięknem, nie może zdobyć sobie poklasku, powszechnego uwielbienia.

W tym miejscu natychmiast powraca początkowy problem z bezinteresownością oceny i czystością sądu smaku. W *Analityce władzy sądzienia* Kant bardzo wyraźnie zaznacza, że tam, gdzie do piękna dołącza się powab lub wzruszenie, nie możemy być pewni czystości naszego osądu względem ocenianego przedmiotu. Dlatego np. p o w a b barwy czy tonacji dźwięków nie może być przez nas oceniany bezinteresownie, ten przywilej posiada jedynie forma obrazu czy rzeźby lub kompozycja muzyczna.<sup>10</sup> Urokliwy czar barwnych przedstawień malarskich nazbyt zbliżony jest do przyjemności, jaką czerpiemy ze smaku fizjologicznego. Może się okazać, że zamiast kontemplować dzieło sztuki, smakujemy je jak dobre wino albo ulubioną potrawę. Rozkoszowanie się symfonią dźwięków jest możliwe dzięki twórczej pracy wyobraźni, która pozwala nam usłyszeć melodię w napływającej fali dźwięków. Jeśli z jakiegoś powodu, braku słuchu lub z niewykształ-

---

<sup>10</sup> Por.: I. Kant, op. cit., ss. 94-96.



cenia zmysłu muzycznego, wyobraźnia okaże się niezdolna do syntezy melodii, wówczas zamiast niej usłyszymy tylko chaotyczną kakofonię dźwięków. Analogicznie należałoby rozpatrywać działalność fantazji w świecie kształtów i linii sztuk plastycznych. Mimo że wydawałoby się na pierwszy rzut oka, iż dostajemy gotowy obraz, bez konieczności jego współtworzenia, to postrzeżenie pięknej formy jest możliwe tylko dzięki syntezie poszczególnych elementów w wyobraźni. Konieczność aktywnego udziału widza w tworzeniu dzieła sztuki jest szczególnie widoczna we współczesnej sztuce plastycznej. Dopóki bowiem dominowała w sztuce tendencja przedstawiania rzeczywistych krajobrazów, ludzi czy przedmiotów, dopóty łatwo ulegano złudzeniu, że rozumiemy zamierzenia artystów, gdy jednak dziś zostaniemy zaskoczeni niezrozumiałą płataniną linii lub dziwaczną instalacją, zdajemy sobie sprawę, że wymaga ona od nas sporego wysiłku w odczytywaniu sensu. Niezrozumienie, które towarzyszy pojawieniu się każdej nowej sztuki, każdemu nowatorskiemu pierwowzorowi, jaki wprowadza do swej sztuki geniusz, jest odzwierciedleniem niemożliwości wychwycenia sensu ich powstania. Kiedy van Gogha poproszono o namalowanie pocztówek z pięknymi widokami Hagi, uwiecznił na nich zaułki portowe, robotników wyładowujących towary z barek, wąskie uliczki z latarniami. I dziwił się, gdy zamówienie nie zostało odebrane, a zamiast zapłaty usłyszał słowo: wariat. Dziś potrafimy już dostrzec piękno przedstawione przez malarza, ale musiał nauczyć nas patrzeć z określonej, niecodziennej perspektywy. Do zrozumienia sensu dzieła sam bierny zachwyt nie wystarczy. *W z r u s z e n i e m* napawa obraz o cudownej kolorystyce, bezbronność małych stworzeń, delikatność tonów muzycznych, subtelna woń kwiatów, jednak uczucia te niekoniecznie pokrywają się z odbiorem piękna, a często nasz sąd mogą nawet skutecznie zaburzyć. Choć Schiller zgadza się tutaj z argumentacją Kanta, a nawet w notatkach do prowadzonych przez siebie wykładów z estetyki ją powtarza, to wdzięk mimo wszystko pozostaje u niego pięknem autonomicznym. Być może dzieje się tak dlatego, że powab jest tutaj zarezerwowany wyłącznie dla możliwości oddania specyficznego piękna ludzkiego ducha.

Pojęcie wdzięku czy też gracji zawęży Schiller tylko do gatunku ludzkiego. Nie należy dopatrywać się go w świecie ożywionym czy nieożywionym, gdyż stanowi on estetyczny wyraz wewnętrznego królestwa moralności. Nie można np. mówić o tym, że łany zboża czy ruchy tygrysa są obdarzone wdziękiem. Ale też nie każdy ruch istot rozumnych można nazwać tym mianem, nie jest ono synonimem poruszeń zmysłowych czy objawem emocji. Należą one bowiem do zachowań instynktownych, do świata zwierzęcego. Schiller odwołuje się tutaj ponownie do starożytnego mitu i wskazuje na to, że bogini Afrodyta (Wenus) wyłania się z piany morskiej w pełni ukształtowana, w całej swej dojrzałej postaci. Ukształtowanie *kallos*, w sensie pitagorejskim, tzn. jako kształt i forma, zawdzięczamy samej naturze, chociaż zdolność jego dostrzegania lub niezauważenia należy już tylko do zdolności czysto ludzkich. Tak samo jak Wenus, która swe boskie

kształty zawdzięcza tylko darom kapryśnej i przypadkowej przyrody. Delikatna cera, dźwięczny głos, proporcjonalny układ ciała, kształtny wykrój oczu, możliwość posiadania tych cech jest dla nas tylko szczęśliwym trafem, na który nie mamy wpływu ani nie możemy sobie na niego czymkolwiek zasłużyć. Możemy być tylko wdzięczni naturze, że dała nam zadatki urody oraz losowi, że obszedł się z nami w taki sposób, by mogły się one w pełni urzeczywistnić. Inaczej jest z wdziękiem, który zawdzięczamy wyłącznie sobie i który potrafimy osiągnąć wyłącznie poprzez kształtowanie swego charakteru. W tym miejscu bowiem, według Schillera, przebiega granica między zwierzęciem a człowiekiem: wszelkie predyspozycje i ich rozwinięcie otrzymuje świat przyrody w darze od natury, dotyczy to też człowieka, o ile jest on postrzegany jako zwierzę, ale wchodzi na ścieżkę istoty duchowej, gdy zaczyna działać celowo i świadomie. Wówczas to natura przestaje już opiekować się nami, pozwalając nam się usamodzielnąć i budować nam świat na podstawie naszych planów i marzeń. Piękno należy do pierwszego królestwa, do natury, wdzięk jest obecny tylko w świecie, w którym istniejemy jako istoty duchowe.

Ludzki charakter, sposób myślenia i przeżywania świata objawia się w dwóch sferach: świadomie podjętych działań, reakcji na problemy, jakie wyrastają przed każdym z nas oraz przez *mimowolne, sympatyczne ruchy ciała*, grymasy twarzy, nad którymi nie do końca jesteśmy w stanie zapanować.<sup>11</sup> To, co człowiek mówi, a niekiedy i to, co czyni, świadczy raczej o tym, kim chcielibyśmy być w oczach innych, za kogo chcielibyśmy w społeczeństwie uchodzić, ale prawdziwa osobowość zostaje przed nami mniej lub bardziej doskonale ukryta. Niemal zawsze zdradzi nas jednak sposób poruszania, nie do końca uświadomiona mimika twarzy. Świadomy, wystudiowany gest chwytania np. filiżanki potrafi nam tylko opowiedzieć o zamiarze i o celu, jaki sobie stawiamy, ale sposób, w jaki zostanie on wykonany – spokojny, roztargniony, drapieżny czy nieuważny – zdradzi nam duchowy charakter danej osoby. Zamiast dowiedzieć się za kogo chce być uważany dany człowiek, poznajemy, kim naprawdę jest w głębi duszy. Oczywiście do pewnego stopnia jesteśmy w stanie nauczyć się opanowywać nasze mimowolne zachowania, o ile tylko poświęcimy czas na ich obserwację, studiowanie i ćwiczenie. Możemy się tylko domyślać, że tego właśnie domaga się Schiller od swych aktorów, aby jak najwierniej i najbardziej przekonująco potrafili odegrać przed nami osobowość postaci dramatu. Jednak tylko na scenie dajemy się tak łatwo zwieść wyuczonej sztuczce, w życiu wymagałoby to absolutnego i ciągłego skupienia, aby wciąż grać kogoś innego, niż się jest w rzeczywistości. Ponieważ zaś takie ciągłe panowanie nad nawet najdrobniejszymi odruchami ciała nie jest możliwe, prędzej czy później taki człowiek objawi nam swoją prawdziwą naturę. Wówczas te same gesty ukażą nam się w swym aspekcie komicznym, jako usztyw-

---

<sup>11</sup> F. Schiller, *O wdzięku i godności*, ss. 249-250.

nienie tego, co na co dzień jest żywe.<sup>12</sup> Taką sytuację możemy np. obserwować w nauczaniu tzw. mowy ciała.

Człowiek według Schillera należy do dwóch odrębnych krain, jedną dzieli ze zwierzętami i w niej realizuje zamiary, jakie względem niego postanowiła przyroda, drugą dzieli z bezcielesnymi duchami, realizując świat wartości i idei zgodnie jedynie ze swoimi własnymi planami i zamiarami. Obie te natury toczą w każdym z nas ciągłą walkę, która tylko w marzeniach może odnaleźć pokój w ich pojednaniu, na co dzień zawsze któraś z nich bierze górę. Abyśmy mogli zachować kruchy rozejm pomiędzy oboma demonami naszej duszy, wypracowujemy kulturalną<sup>13</sup>, która stanowi pewnego rodzaju otoczkę ochronną i pozwala nam zapanować zarówno nad rozpasaniem, dzikością namiętności, jak i nad sztywnością czy wręcz pedantycznością praw rozumu, abyśmy nie byli ani bezrozumną bestią, ani bezdusznym robotem. To, w jaki sposób udaje się nam zrealizować ideał własnego człowieczeństwa i wykształcić w sobie ową kulturę moralną, zdradzają właśnie mimowolne ruchy twarzy, ciała, gesty rąk czy niekontrolowane rzucane spojrzenia. Wszystko to, co jest niemyim aspektem rozmowy, okazuje się bardziej wymowne, niż słowa, za którymi skrywamy nasz prawdziwy charakter.

W związku z dwoma aspektami (emocjonalnym i rozumnym) każdego człowieka oraz z ich idealną syntezą, o którą staramy się przez całe życie, możemy dzięki ruchom mimowolnym zobaczyć trzy postawy wobec otaczającego nas świata. Po pierwsze, mogą one zdradzić, że zbyt łatwo ulegamy namiętnościom, że nie jesteśmy w stanie kontrolować gniewu, rozpaczy, nienawiści czy też pożądania. Wówczas jednak nie możemy mówić o pełnej wdzięku postawie, zamiast niej widzimy przymus, jaki wywiera na nas nasza własna, ukryta w głębi, dławiona więzami przykazań zwierzęcość. Nie ma wdzięku, gdyż wszystko, co ukazują nam ruchy ciała, należy do świata naturalnego, a nic, co zdradzałoby naszą przynależność do ludzkiego rodzaju. I rzeczywiście, poruszenia i wyraz twarzy człowieka ogarniętego szalem nienawiści czy żądzy ciężko nazwać pięknym.

„Jeśli natomiast człowiek, poddany jarzmu potrzeby, pozwoli zapanować nad sobą nieskrępowanemu popędowi naturalnemu, to [...] jedynie zwierzęcość przemawiać będzie z jego kaprawych zamierających oczu, z lubieżnie otwartych ust, ze zdławionego, drżącego głosu, z krótkiego, przyspieszonego oddechu, z drżenia członków, z całego gnuśnego ciała. [...] Oko, w którego blasku wyraża się dusza, matowieje lub też, niby szklane, spoziera tępo z oczodołu, policzki tracą swą delikatną różowość, by równomiernie przybrać prostacką barwę wapna, usta stają się zwykłym otworem, albowiem formy nie nadają im już siły aktywne, lecz słabnące, miejsce głosu i oddechu zajmują same westchnienia dobywające się z uciśnionej piersi, westchnienia, które teraz nie są już wyrazem duszy, lecz zdradzają jedynie

<sup>12</sup> Por.: H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, ss. 70-71.

<sup>13</sup> Por.: F. Schiller, *O wzniosłości*, przeł. J. Prokopiuk, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu*, s. 175 oraz ibidem, ss. 134-135.

mechaniczną potrzebę. Jednym słowem: jeśli zmysłowość sama zdobywa sobie wolność, to nie może już być mowy o pięknie.”<sup>14</sup>

Po d r u g i e, może okazać się, że zamiast żywiołowości emocji zobaczymy j a k w a l c z y z n i m i r o z u m i jak wygrywa ponownie, zepchnąwszy je w nieświadome głębie naszej duszy. Wówczas na twarzy człowieka i poprzez gesty jego ciała wyraźnie widzimy próby opanowania siebie. W na moment zastygłych grymasach twarzy, w zaciśniętych pięściach, w zatrzymanej w pół kroku postawie. Człowiek, który nie ufa swoim emocjom i wciąż musi je kontrolować, także nie może cechować się wdziękiem. Jego ruchy są niepewne, sztywne, bo zanim je wykona, musi wprawdzie zastanowić się i przemyśleć wszystkie konsekwencje swych czynów. Ten dodatkowy moment zawahania, gdy pomiędzy zamiarem a jego realizacją widać wyraźnie wchodzącą decyzję, powoduje, że sposobowi wykonania zabraknie lekkości, elastyczności i płynności. Wygląd takiej osoby nie obrazuje sobą wdzięku, ale wzbudza uczucie w z n i o s ł o ś c i i g o d n o ś c i duchowego powołania człowieka.

„Jeśli człowiek uświadamia sobie swą czystą samoistność, to odrzuca od siebie wszystko, co zmysłowe, i tylko przez to oddzielenie się od materii osiąga poczucie swej racjonalnej wolności. Ponieważ jednak zmysłowość broni się przed tym z całą siłą i zaciekłością, musi on w takim wypadku odznaczać się znaczną siłą i zdobyć się na wielki wysiłek; bez tego nie byłby w stanie powstrzymać żądz z dala od siebie i zmusić do milczenia nader wymownego instynktu. [...] Surowa dyscyplina ducha stłumi więc zmysłowość, a wewnętrzny jej opór ujawni się tylko dzięki przy-musowi, jaki duch z zewnątrz jej narzuci. Taka postawa umysłu nie może więc sprzyjać pięknu, które natura rodzi jedynie w wolności i dlatego też nie przez grację daje się poznać walcząca z materią wolność moralna.”<sup>15</sup>

Dopiero w t r z e c i m przypadku mamy do czynienia z delikatną gracją. Będzie ją miał tylko taki człowiek, który potrafił p o g o d z i ć w s o b i e n a m i ę t n o ś c i z r o z u m e m, skłonić ślepe emocje, aby bezwiednie zawsze postępowały zgodnie z zaleceniami moralnymi. Lekkość w podejmowaniu czynów etycznych spowodowana jest brakiem konieczności pilnowania emocji i walki z samym sobą. Ponieważ jednak jest to wymóg, który na stale nigdy nie będzie mógł się ziścić, dlatego też wdzięk jest tylko pięknem towarzyszącym nam przez krótką chwilę. W *Kallias-Briefe (Listach o pięknie)* opowiada Schiller historyjkę o napadniętym podróżnym i o różnych postawach osób proszonych przez niego o pomoc. Są wśród nich ludzie, którzy wymigują się od przysługi lub żądają za nią pieniędzy, są też tacy, którzy zwalczają w sobie namiętności i uprzedzenia lub też oferowana pomoc poprzedzona jest formułą Kantowskiego imperatywu kategorycznego. Tylko jedna osoba nie musi walczyć ze sobą ani długo myśleć zanim podejmie decyzję, konieczność udzielenia pomocy jest dla niej wręcz automatyczna,

<sup>14</sup> F. Schiller, *O wdzięku i godności*, s. 267.

<sup>15</sup> Ibidem, ss. 266-267.

tak jakby wypływała z dobroci serca, z naturalnych skłonności, a nie z maksym moralnych. Tylko ten czyn nazywa Schiller pięknym, pozostałe wypływają z pobudek egoistycznych albo z zasad etycznych i brak im pozorów owej wolności, której niemiecki dramaturg domaga się od każdego rodzaju piękna. Wdzięk jest zatem zmysłowym wyrazem greckiej cnoty, doskonałego rozwoju wszystkich predyspozycji zmysłowych i duchowych człowieka, który zawdzięczamy tylko i wyłącznie sobie, a nie darom losu, dostępny zaś jest tylko dzięki ruchom mimowolnym, sympatycznym.

„Mimika nie zdradzi żadnego napięcia, samowolne ruchy żadnego przymusu, albowiem dusza go nie zna. Głos będzie muzyką, a czysty nurt jego modulacji będzie wzruszać serce. Piękno architektoniczne może wywoływać zadowolenie, podziw, zdumienie, ale zachwycać może tylko wdzięk. Piękno ma wielbicieli, ale kochanków ma jedynie gracia; albowiem składamy hołd stwórcy, a kochamy człowieka.”<sup>16</sup>

## Cnota adoptowana

W *Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości*, napisanych przez Kanta jeszcze w tzw. okresie przedkrytycznym, tytułowe pojęcia potraktowane są z perspektywy przemyśleń antropologicznych i dotyczą szerokiego zakresu różnych dziedzin tematycznych. Immanuel Kant stara się w nich uchwycić różnicę istniejącą między pięknem a wzniosłością, zestawiając ze sobą przedmioty świata naturalnego, ale też dramaty i poezji, cech ludzkiego charakteru, wyglądu i moralności. Zauważa w nich, że są pewne własności usposobienia, które mogą współtworzyć zjawisko piękna, jak to często jest wykorzystywane przez artystów. Ponieważ forma przez nich tworzona musi nosić w sobie znamiona pewnej lekkości, finezji, nawet poufałości i frywolności, komediopisarz ukazuje w niej dziwne sploty okoliczności, które wciąż się zmieniają, a w nich ludzi sprytnych, figlarnych, naiwnie dziecinnych, często głupców snujących misterne intrygi, używających wszystko pochlebstwem, żartem, uniżoną grzecznością. Choć postacie te nie są obdarzone ani rozumem, ani cnotami charakteru, to wywołują w nas przychyłność wobec siebie i swych zabiegów przez pewnego rodzaju lekkość, delikatność, różnorodność, mające moc rozweselającą, udzielającą się widzom. Piękno u wczesnego Kanta ma bowiem tę cechę, że cieszy i wabi swego odbiorcę, a zatem musi mu towarzyszyć pewien powab, który później możemy odnaleźć w Schillerowskim pojęciu wdzięku.

Nie tylko drobne wady i niedoskonałości ludzkiego charakteru składają się na naszą zdolność dostrzegania piękna, towarzyszy ona także swoistemu zjawisku moralności. I choć w tych wczesnych rozmyślaniach Kanta prawdziwa cnota

<sup>16</sup> Ibidem, s. 276.

i właściwa etyka opiera się na kierowaniu się przemyślanymi zasadami, to zdaje on sobie sprawę z tego, iż rzadko kto potrafi zawsze i w każdej sytuacji zastosować te wyznaczniki rozumu. Zazwyczaj ludzie podejmują działania na podstawie chwilowego stanu poczucia życzliwości, dlatego opatrność przezornie wyposażała nas w dodatkowe popędy, które – choć same nie mogą uchodzić za cnotę – są jej pomocne. Na cnotę adoptowaną składają się: zdolność współczucia, litość, dbanie o dobre imię, poczucie honoru i wstydu oraz uprzejmość i grzeczność, które spokrewnione są z uczuciem piękna. Choć nie ma tu jeszcze umiłowania do poszanowania praw, to w zamian działamy z trzech pobudek: po pierwsze, pod wpływem niepokoju, co inni będą sądzić na nasz temat, czy nie spotkamy się z publicznym ostracyzmem.

„Czego zaś większość ludzi nie dokonałaby ani z bezpośredniego odruchu dobrego serca, ani z powodu podstawowych zasad, często dokona po prostu dla zachowania zewnętrznych pozorów, dla mistyfikacji, która mimo, że pożyteczna, sama w sobie będzie niezmiernie płytka, bo wówczas tylko sąd innych określałby wartość naszych uczynków.”<sup>17</sup>

Po drugie, dlatego że nieszczęścia i cierpienia innych wzbudzają w nas współczujące wzruszenie, a także natychmiastową chęć, aby im zapobiec, po trzecie, nie czynimy innym krzywdy z powodu jakiejś wewnętrznej delikatności lub wyuczonyj elegancji, etykiety i grzeczności wobec innych. Szczególnie ten drugi przypadek zgadzałby się z Schillerowską opowieścią o napadniętym wędrowcu oraz o podróżnym, który nieproszony nawet o to udzielił mu bezinteresownej i spontanicznej pomocy.

„Człowiek dobrego serca przez samą uprzejmość, bez żadnych innych zamiarów, będzie postępował z tobą grzecznie i przychylnie i będzie szczerze bolał nad cierpieniem innego.”<sup>18</sup>

Takiego człowieka, u którego upodobanie w pięknie jest na tyle silne, by dyktować mu pobudki moralne, działającego pod wpływem porywów serca, nazywa Kant *dobroduszny*, a nieco dalej zauważa, że jest to typowy sposób działania dla kobiet.

## Wzniosła postawa

Jednak nie tylko wdzięk, jako odmiana piękna, jest estetycznym wyrazem ludzkiego ducha, jest nim także *godność* rozumiana jako pewnego rodzaju zjawisko wzniosłości występujące tylko w odniesieniu do zmysłowego odbicia człowieczeństwa. Pojawiło się już ono, gdy rozważaliśmy różne natury zamiesz-

<sup>17</sup> I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, przeł. D. Pakalski, M. Żelazny, w: idem, *Pisma przedkrytyczne*, Toruń 1999, s. 16.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 16.

kujące człowieka i ich zmysłowy wyraz w mimowolnych gestach, poruszeniach ciała i grymasach twarzy. Z tych trzech rodzajów ruchów tylko pierwszy, emocjonalny (zwierzęcy) był dla nas nic nieznaczący, „niemy” – jak pisał Schiller – nic nam nie potrafił zakomunikować o tym, kim dany człowiek jest, bowiem był odbiciem samej natury i tylko o niej, o jej zamiarach i celach mógł nam coś oznajmić. W sferze zwierzęcej niczym nie różnimy się od innych stworzeń występujących w przyrodzie, wszystkie nasze poczynania zostały przez nią zaprogramowane i wykonywane są przez nas często bezwiednie. Strach, agresja, nienawiść, ambicja czy pożądanie są w stanie opowiedzieć nam tylko o mechanizmach, jakimi opatrność zmusza nas, jak pozostałe stworzenia do jej tylko znanych planów. Człowiek jako duch, jako istota rozumna i zdolna do tworzenia niezależnego od natury objawia się przez takie mimowolne poruszenia, które są wymowne, czyli potrafią nam coś zakomunikować o samodzielnie wypracowanym charakterze danego osobnika. Do takich sympatetycznych zjawisk, które w zmysłowy sposób potrafią ukazać nam duchowy świat wewnętrzny, należą wcześniej już omawiany wdzięk (estetyczne uzmysłowienie zgodności emocji i rozumu) oraz godność (estetyczne odzwierciedlenie walki ludzkiego ducha ze zwierzęcymi namiętnościami).

Jednym z najdoskonalszych przedstawień godności była zarówno dla Schillera, jak i dla innych XVIII-wiecznych estetyków rzeźba przedstawiająca grupę *Laokoona*. Rysy twarzy, ukształtowanie torsu, statyczność napiętej do granic możliwości postawy *Laokoona* wyraża ogromny ból i cierpienie fizyczne spowodowane walką z olbrzymim wężem. Brak jawnej rozpacz, płaczu i lamentu, który opisywała starożytna poezja, stanowi tutaj wyraz spokojnej potęgi ducha, który jest w stanie znieść cierpienie i śmierć swoją, i swoich bliskich. Ta umiejętność rezygnacji z własnego życia, by ocalić ideały, jakimi kierowaliśmy się w świecie, powoduje rozdźwięk pomiędzy zwierzęcą wolą życia a światem duchowych i choć ten ostatni w przypadku *Laokoona* w końcu zwycięża, to postawa jego nie może mieć lekkości wdzięku, a jedynie dumną siłę ludzkiej godności.

„*Laokoon* przedstawia naturę w najwyższym bólu, ucieleśnioną w obrazie męża, który usiłuje zebrać świadome siły ducha, aby ten ból zwalczyć; kiedy pod wpływem cierpienia nabrzmiewają mięśnie i napinają się nerwy, na nabrzmiałym czole występuje uzbrojony w siłę duch, a pierś rozszerza się od tłumionego oddechu i wstrzymywania uczuć, aby pomieścić i zamknąć w sobie ból.”<sup>19</sup>

Podstawowa różnica między pięknem a wzniosłością polega na tym, że ta pierwsza wartość estetyczna charakteryzuje się spokojem i harmonią pomiędzy władzami poznawczymi człowieka, ta druga zaś znajduje swe źródło w ich dysharmonii i towarzyszy jej uczucie chwilowego odpływu, a następnie przyptywu sił życiowych. Odczucie wzniosłości, jakiego przedstawieniem jest rzeźba *Laokoona*, należy do *wzniosłości dynamicznej*, która według Kanta wska-

<sup>19</sup> J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, cyt. za: F. Schiller, *O patetyczności*, przeł. O. Dobijanka, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Warszawa 1959, s. 295.

zuje na dysharmonię występującą pomiędzy nami rozumianymi jako istotami fizycznymi a nami jako istotami duchowymi. Podczas gdy jako stworzenia naturalne w obliczu zjawisk wzniosłych zdolni jesteśmy odczuwać tylko lęk przed przerastającą nas potęgą sił przyrody, to w tej samej chwili, jako istoty należące do duchowego świata wartości, odkrywamy naszą wolność i niezależność od najpotężniejszych zjawisk natury. Gdybyśmy byli tylko zwierzętami, tak jak one lękalibyśmy się widoku rozszalałego oceanu, niszczycielskiej mocy trąby powietrznej, gromów towarzyszących wiosennym burzom. Jednak tajemnicza przyjemność przykuwa nas do miejsca nawiedzanego przez zagrażające naszemu życiu zjawiska lub wręcz każe nam szukać tych niebezpieczeństw, gdyż dopiero w ich obliczu zdajemy sobie sprawę z tego, że tym, co w naszym życiu cenimy, nie jest bynajmniej bezpieczeństwo, wygoda i bogactwo ani chęć trwania nas i naszych bliskich za wszelką cenę, ani możliwość reprodukcji naszych genów w przyszłych pokoleniach, bowiem wówczas w obliczu przerastającej nas potęgi natury czuliśmy tylko lęk, że wszystko to możemy utracić w mgnieniu oka. Nagły przypływ sił życiowych dobitnie świadczy o tym, że zależy nam jedynie na królestwie wartości i ideałów, które nie należą do natury, ale stanowią świat duchowy, który jest obcy prawom przyrody i zależy tylko od nas samych. Innymi słowy, tego rodzaju zjawiska uczą nas, że jesteśmy istotami duchowymi i jako takie nie podlegamy prawom biologicznym, powodują, że nasz duch wznosi się ze świata zwierzęcego ku krainie ideałów. Wolność wobec jakiegokolwiek przymusu w rzeczywistości empirycznej zobaczyć możemy tylko pośrednio, przez ukazanie jakiejś wielkiej potęgi i naszej od niej niezależności. Aby w sposób plastyczny uzmysłowić nam niezawisłość ludzkiego losu od jakichkolwiek przyczyn, musimy wpiery przedstawić siłę naszej wewnętrznej natury zwierzęcej.

Historia dziejów Laokoona przedstawiona w *Iliadzie* Homera ukazuje nam człowieka w sytuacji, gdy musi wybrać pomiędzy czysto zwierzęcym przetrwaniem a utratą życia w obronie „królestwa cieni”, jak nazywa Schiller świat wartości.

„Jakże prawdziwie i subtelnie jest w tym opisie przedstawiona walka inteligencji z cierpieniem natury zmysłowej i jakże trafnie podane zjawiska, w których objawia się zwierzęcość i ludzkość, przymus natury i wolność rozumu!”<sup>20</sup>

Sama rzeźba przedstawia jedynie kulminacyjny moment tej opowieści i wrażenie wzniosłości wywołuje dopiero wówczas, gdy znamy całe zdarzenie. Sztuki plastyczne, jako statyczne i niedysponujące czasem, mają bowiem często trudności z przedstawieniem dynamicznego aspektu tego rodzaju wzniosłości.<sup>21</sup> Walkę i zwycięstwo ducha greckiego bohatera zrozumiemy dopiero wówczas, gdy uświadomimy sobie wybór, przed którym przyszło mu stanąć. Może ocalić życie, ratując

<sup>20</sup> F. Schiller, *O patetyczności*, s. 296.

<sup>21</sup> Kant wyróżnił jeszcze wzniosłość matematyczną, w której rozdźwięk wynika z niemożliwości wyobraźni w przedstawieniu idei nieskończoności, jaką ma rozum. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, ss. 136-156.



się ucieczką przed ogromnym wężem, ale musi wówczas pozostawić swych synów na pewną śmierć. Jeśli wróci, by stawić czoło niebezpieczeństwu, wówczas nie tylko nie uratuje synów, ale i sam zginie. Laokoon jest tego wszystkiego świadom i wybiera pewną śmierć w uścisku węzowych splotów, po to, aby synowie nie ginęli samotnie, ażeby w ostatnich chwilach życia mieli świadomość miłości ojca. Zastygły grymas twarzy, zmarszczki na czole, napięte mięśnie szyi i brzucha dają nam obraz bolesnej rezygnacji z czysto fizycznej walki, ale jednocześnie wskazują na innego rodzaju bój, jaki toczy się w duchu samego Laokoona pomiędzy zwierzęcą wolą życia a rozumną decyzją woli człowieka.

„Wydaje się jednak, że własne cierpienie przejmuje go mniej niż męka dzieci, które zwracają twarz do ojca i wołają o pomoc. Ojcowskie serce objawia się w oczach pełnych żalości, które litość zdaje się zwilżać mgłą smutku. Twarz jego skarży się, ale nie krzyczy, oczy szukają pomocy w górze.”<sup>22</sup>

Takie przedstawienie poprzez estetykę i zmysłowe przedstawienie wzniosłości wskazuje nam na wewnętrzną, duchową godność istoty ludzkiej.

## Cnota autentyczna

Jeszcze raz powróćmy do Kantowskich *Rozważań o uczuciu piękna i wzniosłości*, aby zobaczyć drugą z przedstawionych tam wartości estetycznych. Sztuką, jaka najczęściej korzysta ze sztucznie wywoływanego uczucia wzniosłości, czyli jak definiuje ją w tym wypadku Schiller, z p a t o s u , jest dramat.<sup>23</sup> Jego tematem jest szlachetne poświęcenie dla innych, odwaga, męstwo, zdecydowanie, wierność sobie, wartościom przez siebie reprezentowanym i innym ludziom. Jeśli pojawia się w niej miłość, to jest ona dojrzała, potrafiąca przetrwać wieki, złączona z szacunkiem i czcią dla drugiej osoby. Bohaterowie charakteryzują się przenikliwym, rozsądnie używanym rozumem, prawością postępowania, rzetelnością w spełnianiu przyrzeczeń i realizacji wytyczonych przez siebie celów, wiernością tylko swym ideałom i bezinteresownością podejmowanych działań. Cechy te raczej nie przyciągają nas do siebie, nie wabią tak jak piękno, ale wywołują podziw połączony z respektem, gdy jest w z n i o s ł o ś c i ą s z l a c h e t n ą . Niekiedy budzi szacunek połączony z niemym przerażeniem, gdy mamy do czynienia ze wzniosłością w s t r z ą s a j ą c ą .<sup>24</sup>

Takie własności charakteru, jakie świadczą o godności ludzkiego powołania wznoszącego się ponad zasady świata biologicznego, towarzyszą zazwyczaj osobom, które w moralności reprezentują c n o t ę a u t e n t y c z n ą . Prawdziwa

<sup>22</sup> J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, cyt. za: F. Schiller, *O patetyczności*, s. 295.

<sup>23</sup> Por.: F. Schiller, *O patetyczności*, ss. 284-285.

<sup>24</sup> Por.: I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, s. 7.

cnota opiera się tylko na imperatywach stworzonych przez rozum, nie na emocjach, choćby i najszlachetniejszych, jaką jest np. zdolność współczucia. Pewni swego postępowania moralnego możemy być tylko wówczas, jeśli wyrosło ono z niezawisłych od wszelkich uwarunkowań zewnętrznych sądów rozumu. Cnota jest wówczas wzniosła, szlachetna i autentyczna, gdy wynika z poszanowania praw mogących być powszechnymi dla wszystkich ludzi. Takiego człowieka, którego czyny wpływają z poszanowania norm etycznych niebędącymi raz na zawsze określonymi imperatywami hipotetycznymi, ale wynikającymi z głębszego źródła, a mianowicie z poszanowania idei człowieczeństwa, nazywa Kant *szlachetnym i prawym*.

### **Wdzięk i wzniosłość odkrywane u kobiet i mężczyzn**

Zarówno Kant w *Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości*, jak i Schiller w eseju *O wdzięku i godności* są zgodni co do tego, że wdzięk należy raczej do kobiet, zaś uczucie wzniosłości będą wywoływać postawa i charakter męski. Jednak od tego ogólnego sądu znajdziemy także wyjątki, szczególnie u pierwszego z myślicieli. Ich przemyślenia dotyczące estetycznych przedstawień wdzięku i godności dotyczą dwóch płaszczyzn: budowy ciała, jak i osobowości płci.

Ponieważ wdzięk charakteryzuje się lekkością, swobodą, która nie może zdradzać żadnego przymusu, a także harmonią wszystkich części, należeć on będzie raczej do świata kobiet. Ich „budowa cielesna – pisze Schiller – przez swą elastyczność w przyjmowaniu wrażeń i zdolność do zabawy, charakter zaś przez moralną harmonię uczuć”<sup>25</sup> okazuje się bliższa pięknu poruszeń niż statycznej budowie kształtów. To piękno jako forma ludzkiego ciała, a nie wdzięk jako dynamika byłoby raczej dostępne u mężczyzn. Jeśli przyjrzymy się starożytnej i średniowiecznej rzeźbie, która jest rodzajem sztuki tworzącej właśnie za pomocą samej tylko formy, to zobaczymy, że wypracowała ona kanon budowy pięknego ciała męskiego, przedstawienia kobiet są zaś tylko pewnego rodzaju jego modyfikacją, wykrzywieniem podanych proporcji, co szczególnie dobrze widać w okresach i dziełach sztuki manieryzmu. Umiejętność dostrzeżenia i przedstawienia piękna kobiecego ciała jako dynamiki możliwa jest dopiero, gdy sztuki plastyczne odkryją sposób na ukazanie czasu, w malarstwie udaje się to w baroku, w rzeźbie chyba dopiero wraz z Rodinem, u którego kamień celowo nie do końca jest opracowywany, a my sami musimy dopełnić całości kształtu.

W rozmyślaniach Kantowskich pojęcia wdzięku i godności pojawiają się tylko marginalnie, jako synonimy odpowiednio piękna i wzniosłości, dlatego też idą one nieco innym torem niż u Schillera. Uczucie piękna, jak już stwierdziliśmy,

<sup>25</sup> F. Schiller, *O wdzięku i godności*, s. 276.

wzbudzają osoby drobnej postury, odziane w jasne kolory, a przede wszystkim młode, wesołe, zabawne, grzeczne i figlarne, często naiwne czy wręcz dziecinne. Dlatego też spotykamy je w czystej postaci raczej u kobiet, u których zazwyczaj występują delikatniejsze rysy twarzy, subtelniejsza budowa ciała, która sprzyja zarówno według Kanta, jak i Schillera wyrażaniu uprzejmości, życzliwości, żartu, ale też wzruszenia. Twarz kobiety – zauważa Schiller – w swych rysach kryje już tkliwość, która harmonijnie współgra z rysem cierpienia i płaczem, podczas gdy u mężczyzn wyraz bólu niebezpiecznie zbliża się do brzydoty.<sup>26</sup> Zbytńia naiwność, frywolność w przypadku mężczyzn będzie tylko jej karykaturalnym wykrzywieniem, jakie spotykamy u wszelkiego rodzaju fircyków i dandysów. Jeśli

„uczucie piękna zwyrodnienie, jeśli całkowicie zatraci to, co szlachetne, nazwiemy je naiwnym. Człowiek o takich skłonnościach, jeśli jest młody, zasługuje na miano fircyka, jeśli zaś w wieku średnim, dandysa.”<sup>27</sup>

Dlatego też – dodaje dalej Kant – wiekowi starszemu, gdy znika fizyczne piękno, a jej miejsce zastępuje szacunek i rozum, powinna towarzyszyć wzniosłość. Ten warunek dotyczy też kobiet, gdy przeminie ich młodość, a wraz z nią nasza wyrozumiałość dla dziecięcej naiwności i figlarności. Okropną rzeczą jest nie tylko podstarzały dandys, ale i wiekowa podfruwajka.

## Immanuel Kant and Friedrich Schiller on the Beauty of Human Body

### Abstract

The essay deals with the question of the beauty of the bodily form, the notion of perfection of the human species and its moral expression as well as with other problems connected with this aspect of aesthetic experience. In the XVIII century the problems were undertaken particularly by Friedrich Schiller, who on the grounds of Kantian aesthetics tried to show the difference between the free and dependant beauty, and between the natural beauty and fine arts, which led him to establish the notions of grace and of dignity as the aesthetic expression of human spirit. The essay is based chiefly on the following works: Schiller's *On Grace and Dignity* and *Critic of Judgment* and *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* by Kant.

<sup>26</sup> Por.: F. Schiller, *O wdzięku i godności*, s. 276; także to, co dotyczy rzeźby Laokoona w: F. Schiller, *O patetyczności*, s. 296 oraz G. Lessinga, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.

<sup>27</sup> I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, s. 11.

