53 - 2018 sztuka i filozofia
ISSN 1230-0330
DOI: 10.14394/sztfil.2018.0014

Monika Michałowicz

To, co dziś postrzegamy jako piękno, kiedyś jako prawda przyjdzie do nas. Schiller o pozorze estetycznym

Abstract

„What here as Beauty we're perceiving, will first as Truth before us come to stand". Schiller on Aesthetic Semblance

Aesthetic semblance (Schein) is one of the crucial notions dominating Friedrich Schiller's philosophy and artistic creation. Like other concepts, it is indebted to Kant's Critique of Judgement, but has been critically transformed to be employed for different purposes. Rather than taking a comprehensive approach to the issue, this article is an attempt to grasp its meaning(s) by recalling those fragments of Schiller's writings in which he makes an attempt to establish his own artistic practice and tries to answer the questions: What is aesthetic semblance supposed to be? How to shape it and how to ensure its desired effect? Much attention is given to The Bride of Messina (Die Braut von Messina), a controversial tragedy with a chorus. Accounts of its staging – as directed by Schiller himself – together with the theoretical introduction justifying the presence of the chorus allow us to better understand both the objectives that Schiller places before art and the means for achieving them.

Słowa kluczowe: Fryderyk Schiller, estetyczny pozór, wzniosły, sądy estetyczne

Keywords: Friedrich Schiller, aesthetic semblance, the sublime, aesthetic state

> *Rozbieżności zbiegają się; najpiękniejszy porządek z przeciwieństw powstaje, waśń rodzi wszystko*[1].

Schiller swoją filozofię zbudował na podstawach położonych przez Kanta, choć nie mniej istotne były wątki zaczerpnięte skądinąd, m.in. z tak zwanej „filozoficznej medycyny", platonizmu oraz przemyśleń i doświadczeń płynących z przyjaźni z Goethem. Podobnie jak u Kanta estetyczne dociekania Schillera są zawiłe, nie dają ostatecznych rozwiązań ani definicji, jednak Schillerowi zdaje

1 Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, przeł. R. Zaborowski i E. Lif-Perkowska, STAKROOS, Warszawa 1996, s. 5.

się to przeszkadzać zdecydowanie mniej. Wie, że w obszarze, w którym się porusza na wiele pytań nie ma odpowiedzi, a te które znajdujemy zachowują ważność tylko pod pewnymi warunkami. Poza głównymi rozstrzygnięciami Kanta, zwłaszcza tymi dotyczącymi roli podmiotu w procesie poznania, pośredniczącej funkcji smaku i tego, co estetyczne jako czynnika integrującego ludzką naturę, kluczowe stają się dla Schillera te wątki, których Kant albo woli nie roztrząsać, albo które rozwija w sposób według Schillera niezadowalający – przede wszystkim zagadnienia relacji piękna i wolności oraz uobecniania się prawdy w sztuce. Strukturę jego filozofii tworzą pary przeciwieństw: zmysłowe – nadzmysłowe, natura – wolność, uczucie – myślenie, materia – forma, piękno wzruszające – piękno energiczne, stan bierny – stan czynny, popęd materialny – popęd formalny, dzikus – barbarzyńca. Dla wszystkich tych i innych jeszcze opozycji Schiller znajduje rozwiązanie w jakimś trzecim elemencie, przede wszystkim w pięknie i w związanych z nim popędzie gry, stanie estetycznym, pięknej duszy, sztuce idealnej, a wreszcie pozorze (*Schein*), w którym wszystkie znajdują dopełnienie (nieostateczne jednak, bo sam pozór wciąż jest przeciwstawiany rzeczywistości). Pozór estetyczny w pismach Fryderyka Schillera kryje się pod wieloma nazwami. Jest trudno uchwytny, mieni się znaczeniami, nie poddaje definicji. Jest zjawiskiem, iluzją, złudzeniem, cieniem, wreszcie wyglądem i dźwiękiem, jakich zmysły dostarczają władzom poznawczym, intelektowi i wyobraźni, a kiedy te podejmą grę, staje się procesem, stanem, wreszcie wyobrażeniem, reprezentacją, uobecnieniem nieobecnego, chwilą szczęścia. Jest złudzeniem prawdziwszym od rzeczywistości, olśnieniem pozwalającym zrozumieć coś, czego nie potrafimy nazwać. Pozorem oczywiście jest sztuka, ale Schillera nie interesuje ani jej zdolność upodabniania się do natury, ani stwarzania (wymyślania) tego, co w naturze nie występuje. Pozór estetyczny, szczególnie ten uobecniający się w sztuce, interesuje go przede wszystkim jako problem filozoficzny, a w najszerszej perspektywie – polityczny. Sednem Schillerowskiej koncepcji sztuki jako pozoru estetycznego jest wykorzystanie Kantowskiego opisu procesu poznania jako aktywności twórczej podmiotu[2]: sposób, w jaki rzeczy nam się jawią, zależy od nas[3] i chociaż sens i harmonia, jakie postrzegamy rozpoznając piękno, są tylko złudzeniem, a w każdym razie nie mamy podstaw, żeby uznać je za coś więcej, to jako doświadczenie są prawdziwe – i nawet kiedy za Kantem Schiller nazywa piękno tylko symbolem moralności czy szczęścia, to symbol ten obdarza dużo większą mocą.

Ideałem antropologicznym Schillera jest synteza natury i wolności, a zatem synteza wszelkich opozycji w człowieku i jego relacjach ze światem zewnętrznym. Byłby to stan, w którym człowiek niczego by nie musiał ani niczego by nie potrzebował, za to wszystko wydawałoby się mu sensowne i możliwe. Dzięki pięknu możliwym staje się zbliżenie do jego spełnienia, a nawet odczucie w pełni jego

2 Zob. P. Murray, *Schiller's Theory of Aesthetic Semblance*, w: *Political Thought and Political History. Studies in Memory of Elie Kedourie*, ed. M. Gammer, Taylor & Francis e-Library 2005.

3 „Rzeczywistość rzeczy jest rzeczy tych dziełem; pozór rzeczy jest dziełem człowieka, a umysł, który rozkoszuje się pozorem, nie delektuje się już tym, co odbiera, lecz tym, co robi". F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, w: Id., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 154.

doskonałości[4]. Cały problem polega na tym, że to iluzja. Jednak iluzja szczególnego rodzaju, ponadto taka, której umysł chętnie się poddaje i która, zdaniem Schillera, może posłużyć jako narzędzie przebudowy rzeczywistości. Uważajmy zatem, żeby nie ulec wrażeniu, że sztukę widział Schiller (wyłącznie) jako ucieczkę od komplikacji realnego istnienia w świecie. Jego rozważania o sztuce musimy zawsze rozpatrywać w kontekście programu wychowania estetycznego (najpierw jednostek, później całego społeczeństwa), w którym piękno (pozór) funkcjonuje zarówno jako symbol doskonałego stanu, jak i narzędzie jego osiągnięcia[5]. „To, co dziś postrzegamy jako piękno, kiedyś jako prawda przyjdzie do nas" (*Was wir als Schönheit hier empfunden, Wird einst als* Wahrheit *uns entgegen gehn*)[6], pisze Schiller w poemacie *Artyści*, wskazując na tymczasowość piękna i jego zdolność prowadzenia do prawdy. Pozór estetyczny czyni człowieka (na chwilę) wolnym, umacnia pragnienie i podsyca tęsknotę za prawdziwą wolnością[7], by w końcu umożliwić powstanie prawdziwej kultury i wolnego społeczeństwa[8]. Ten pozaartystyczny ideał będzie możliwy tylko wtedy, kiedy sztuka pozostanie w określonych granicach.

> Ponieważ wszelkie rzeczywiste istnienie ma początek w naturze jako obcej potędze, wszelki zaś pozór pierwotnie bierze się z człowieka jako podmiotu, który sobie wyobraża, przeto człowiek korzysta jedynie z przysługującego mu absolutnego prawa własności, kiedy odbiera istocie pozór i rozporządza nim według własnych praw. Z nieskrępowaną swobodą może on złączyć to, co rozłączyła sama natura, jeśli tylko potrafi pomyśleć sobie takie złączenie; może on także rozłączyć to, co natura złączyła, jeśli tylko potrafi to zrobić jego intelekt. Oprócz własnego prawa nic nie powinno być tu dla niego święte, byleby tylko zważał na rozgraniczenie, jakie dzieli jego dziedzinę od istnienia rzeczy, czyli od dziedziny natury[9].

4 „Ponieważ umysł przy kontemplacji piękna trzyma się szczęśliwego środka między prawem a potrzebą, przeto dlatego właśnie, że rozdziela się między oba, unika przymusu zarówno z jednej, jak i z drugiej strony". Ibid., s. 101.

5 Por. F. Beiser, *Schiller as Philosopher. a Re-Examination*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 165-168.

6 F. Schiller, *Artyści*, przeł. K. Lipiński, w: Id., *Dzieła wybrane*, t. 1, wybór, wstęp i opracowanie S. H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 110. O koncepcji pozoru w *Artystach* por. M.-L. Waldeck, *Shadows, Reflexions, Mirror-Images and Virtual "Objects" in "Die Künstler" and Their Relation to Schiller's Concept of "Schein"*, "The Modern Language Review", Vol. 58, No. 1 (January 1963), pp. 33-37.

7 „There are three concepts of freedom in *Ästhetische Briefe*: *moral* freedom, which consists in moral autonomy, the power to act according to reason alone; *anthropological* freedom, which is the power of self-realization, of acting according to our rational and sensible powers; and *indeterminability* or *choice*, which is the power to choose between alternative courses of action, whether they are rational or sensible". F. Beiser, op. cit., s. 156.

8 „W samym środku straszliwego państwa siły i świętego państwa prawa estetyczny popęd formy niepostrzeżenie buduje trzecie, radosne państwo gry i pozoru, przez które zdejmuje z człowieka więzy wszelkich stosunków i uwalnia go od wszystkiego co jest dla niego zarówno fizycznym, jak i moralnym przymusem. […] W państwie estetycznym, jeden drugiemu objawia się tylko jako postać i staje naprzeciw niego jedynie jako przedmiot swobodnej gry. Podstawowym prawem tego państwa jest dawać wolność przez wolność. […] Jeśli sama potrzeba zmusza człowieka do życia społecznego, a rozum zaszczepia w nim społeczne zasady, to jedynie piękno potrafi nadać mu charakter społeczny". F. Schiller, *Listy*…, s. 167.

9 Ibid., s. 155-156.

Piękno jest tajemnicą[10]. Jego pojawienia się nie można zagwarantować[11] i dopiero, kiedy je widzimy, wiemy, że jest pięknem. Nie rozpoznamy go, jeśli nasze władze poznawcze nie zostaną wprawione w grę, ale: nie zostaną wprawione w grę, jeśli struktura przedmiotu będzie niedoskonała. Zatem twórca nigdy nie może mieć pewności, że pozór zadziała zgodnie z oczekiwaniami. Nie może ograniczać wyobraźni odbiorcy ani wywierać na nią żadnego przymusu, a jednak musi pokierować nią tak, żeby uzyskać pożądany efekt. Według Schillera staje się to możliwe, kiedy twórca wskazuje wyobraźni tę ścieżkę, którą jego własna podążałaby w pełni wolności, niezdeterminowana żadnym zewnętrznym prawem, kiedy wyklucza wszystko to, co indywidualne, związane z prywatnym doświadczeniem (*sich selbst fremd werden*) i odwołuje się tylko do tego, co wspólne[12].

> Tylko barbarzyński smak potrzebuje bodźca osobistych zainteresowań, żeby dać się przywabić pięknu, i tylko partacz czerpie z tworzywa siłę, której nie potrafi włożyć w formę. (…) Wprawdzie moralne wychowanie człowieka i rozpalanie uczuć narodowych w obywatelu jest zaszczytną misją poety, Muzy zaś wiedzą najlepiej, jak bliskie mogą być sobie sztuka wzniosłości i sztuka piękna, ale tego, czego sztuka poetycka doskonale dokonuje pośrednio, bezpośrednio udaje się jej dokonać tylko bardzo źle[13].

Roszczenia rozumu rozmijają się z roszczeniami wyobraźni i dlatego przedmiot przydatny moralnie prawdopodobnie okaże się bezużyteczny estetycznie. W sztuce, mimo że ma być ona narzędziem przejścia od stanu zdeterminowania przez naturę do racjonalności i doskonałej moralności, nie ma miejsca na moralizowanie. Schillerowi chodziło o działanie znacznie głębsze, o ćwiczenie wyobraźni i pobudzanie woli:

> Prawdziwej sztuce nie chodzi (…) tylko o przemijającą zabawę; chce ona naprawdę nie tylko przenieść człowieka w chwilowy sen o wolności, lecz uczynić go rzeczywiście wolnym, a to przez obudzenie, wyćwiczenie i wykształcenie w nim siły, która by świat zmysłowy, ciążący na nas zwykle tylko jako surowa materia i uciskający nas jako ślepa moc, przeniosła na odległość umożliwiającą obiektywne spojrzenie, zmieniła w wolne dzieło naszego ducha i opanowała materię przy pomocy idei[14].

10 „[…] Już to gwałtownie porwani i przyciągani, już to trzymani w oddaleniu, patrząc na nią [Junonę Ludovisi] znajdujemy się zarazem w stanie najwyższego spokoju i największego poruszenia, i stąd to powstaje w nas owo cudowne wzruszenie, na które ani rozsądek nie znajduje pojęcia ani język wyrazu". Ibid., s. 105.

11 „Piękno musi być darem natury; jedynie sprzyjający przypadek może rozwiązać więzy fizycznego stanu i dzikiego człowieka doprowadzić do piękna". Ibid., s. 152.

12 Rozważania dotyczące tego zagadnienia znajdujemy m.in. w recenzji poezji Friedricha Matthissona, w której Schiller porównuje poezję z muzyką i malarstwem pejzażowym, zastanawiając się, czy można je uznać za sztuki piękne, a nie tylko przyjemne. Recenzja Schillera ukazała się w dwóch częściach w „Allgemeine Literatur-Zeitung", dn. 11 i 12 września 1794 r. Por. też: J. Gaiger, *Schiller's Theory of Landscape Depiction*, "Journal of the History of Ideas", Vol. 61, No. 1 (January 2000), pp. 115-121.

13 F. Schiller, *O patetyczności*, w: Id., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, s. 226.

14 F. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków [1996], s. 207.

Sztuka, której istotą jest pozór uwalnia percepcję[15] od wszystkiego, co praktyczne i celowe, pozwala wyobraźni bawić się samym wyglądem rzeczy. I nie chodzi o to, żeby uwierzyć w to, co się widzi. Przeciwnie, trzeba mieć świadomość, że to, na co patrzymy nie ma odpowiednika w realnym świecie[16]. Dopiero ta świadomość otwiera nas na znaczenie symboliczne, pozwala z oddalenia przyjrzeć się inaczej niedostępnym uczuciom i doświadczeniom.

W usiłowaniach Schillera odnalezienia formy artystycznej, która spełniałaby się jako narzędzie kulturotwórcze, szczególne miejsce przypada jego działalności teatralnej i zaangażowaniu w projekt stworzenia sceny, która miałaby ukształtować surowo przez niego oceniany charakter i smak współczesnych Niemców, a zatem realizować program wychowania estetycznego[17]. Już we wczesnej rozprawie *Teatr jako instytucja moralna* (1784) Schiller opisuje teatr jako rodzaj nowej, potężniejszej od wszystkich religii, niezależnej od po mieszczańsku pojętych moralności i prawa, która ma dopiero umożliwić moralność opartą na wolności. Teoretycznie rozważał możliwość takiego oddziaływania teatru w pismach z lat 90. Wyjątkowości dodaje im to, że stała za nimi nie tylko filozoficzna ciekawość, lecz także rozterki tworzącego artysty, poszukującego fundamentów dla współczesnej twórczości, dążącego do wypracowania formuły artystycznej, która byłaby odpowiedzią na problemy człowieka uwikłanego w sprzeczności nowoczesnej kultury. Kluczowe miejsce przypadło wziętej od Kanta, jednak na nowo zinterpretowanej wzniosłości, którą Schiller przeniósł z domeny czystej filozofii w sferę sztuki i zajął się jej treścią antropologiczną. Wokół wzniosłości oraz wokół naśladującej ją patetyczności zbudował swoją teorię tragedii, dla której punktem odniesienia była sztuka antyczna. W sztuce Greków odzwierciedlała się jedność ich natury, przejawiająca się jako piękno. Kulturę współczesną natomiast, zdaniem Schillera określa brak jedności, konflikt konkretyzujący się w każdej z jednostek, a jednym z zadań sztuki jest ukazanie go w sposób, który pozwoli, przynajmniej konceptualnie, go przezwyciężyć. Opisując doświadczenie wzniosłości, Schiller przywołuje sytuację realnego zagrożenia, któremu fizycznie nie sposób się przeciwstawić, kiedy dojmująca bezradność zmusza umysł do wysiłku pozwalającego stworzyć dystans i odseparować się od zagrożenia. Zwraca uwagę, że nie byłoby to możliwe, gdyby człowiek był wyłącznie naturą zmysłową i dowodzi, że z uświadomienia sobie istnienia w człowieku elementu niezależnego od przyrody płynie przyjemność, która, zdaniem Schillera, umacnia podstawę moralności, to znaczy wolność

15 Por. S. K. Langer, *Feeling and Form*, Routledge and Kegan Paul, London 1953. Por. też E. M. Wilkinson, *Schiller's Concept of Schein in the Light of Recent Aesthetics*, "The German Quarterly", Vol. 28, No. 4 (November 1955), pp. 219-227, https://doi.org/10.2307/401291.

16 Schiller przeciwstawiał „piękny pozór", bezpośrednie uobecnienie piękna sztuki, „dobroczynny pozór", wypełniający pustkę i osłaniający ubóstwo oraz „pozór idealny", uszlachetniający pospolitą rzeczywistość, „pozorowi czystemu", logicznemu oszustwu: „Jest rzeczą samą przez się zrozumiałą, że mówimy tu tylko o pozorze estetycznym, który odróżniamy od rzeczywistości i prawdy, nie zaś o pozorze logicznym, który często myli się z tamtym, że więc lubimy pozór dlatego, że jest pozorem, a nie dlatego, że uważamy go za coś lepszego. Tylko pozór estetyczny jest grą, podczas gdy logiczny jest zwykłym oszustwem". F. Schiller, *Listy…*, s. 154.

17 Po latach intensywnych studiów nad estetyką i krytyczną filozofią Kanta, Schiller rzeczywiście odegrał znaczącą rolę w dyskusji o dramacie oraz brał udział w kształtowaniu weimarskiej sceny – zarówno jako teoretyk, autor i reżyser. Por. J. K. Brown, *Drama and Theatrical Practice in Weimar Classicism*, w: *The Literature of Weimar Classicism*, ed. by S. Richter, Camden House, Rochester, NY 2005, s. 133-166.

– tutaj rozumianą jako niezależność od natury zmysłowej. Kreowanie sytuacji zagrożenia przez dostarczanie władzy sądzenia odpowiednich przedmiotów jest zadaniem sztuki, przede wszystkim sztuki tragicznej, która doświadczenie niebezpieczeństwa albo nieszczęścia zastępuje jego wyobrażeniem (pozorem), mającym się stać podstawą przeżycia wzniosłości:

> Wprawdzie natura ma już sama przez się dostateczną ilość przedmiotów, na których zdolność odczuwania piękna i wzniosłości mogłaby się ćwiczyć, jednakże człowiekowi, zarówno w tym jak i w innych wypadkach, lepiej posłużyć może kopia niż oryginał, toteż woli on raczej odebrać z rąk sztuki materiał przygotowany i wybrany niż z trudem czerpać z nieczystego źródła natury. (…) Ponieważ zaś cały czar wzniosłości i piękna tkwi tylko w pozorze, a nie w treści, przeto sztuka ma wszelkie zalety natury, a pozbawiona jest jej okowów[18].

Rzeczywistość zmysłowa należy do rzeczy samych w sobie, natomiast ich forma zależy od aktywności umysłu. Zainteresowanie pozorem czy wyglądem rzeczy Schiller widzi jako oznakę wyjścia ze stanu zdeterminowania przez naturę, a twórczość artystyczną jako naturalne przedłużenie poznania. I chociaż greckiego ideału nie da się zaktualizować, to w sztuce tragicznej można go przekroczyć, dzięki właściwości współczesnej kultury, którą Schiller nazywa *sentymentalną*, to znaczy refleksyjną, dalece bardziej świadomą i niezależną od surowej natury:

> My, nowożytni, istotnie musimy zrezygnować z przywrócenia sztuki greckiej, ponieważ filozoficzny geniusz epoki i nowożytna kultura w ogóle nie sprzyjają poezji; mniej niekorzystnie oddziałują one na tragedię, która opiera się bardziej na oralności. Jej tylko wynagradza może nasza kultura szkodę, jaką wyrządziła sztuce w ogóle[19].

*

Szczególnym przedsięwzięciem była eksperymentalna tragedia z chórem, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*[20] (1803), która zarówno w czasach Schillera, jak i później wzbudzała skrajne emocje[21]. Przywołuję ją przede wszystkim dlatego, że rozpatrywana razem z poprzedzającym ją cytowanym już teoretycznym wstępem, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, pozwala przybliżyć się do praktyki artystycznej Schillera, przyjrzeć się próbie realizacji teoretycznych założeń i postulatów. Schiller życzył sobie, żeby siła jej oddziaływania dorównała tragediom greckim. Miała temu służyć rozgrywająca się w krótkim czasie prosta, naznaczona nieuchronnością smutnego końca historia, nieliczne postaci i miejsca akcji, w najdrobniejszych szczegółach przemyślana inscenizacja

18 F. Schiller, *O wzniosłości*, w: Id., *Listy o wychowaniu estetycznym i inne rozprawy*, s. 192-193.

19 F. Schiller, *O sztuce tragicznej,* w: *Goethe i Schiller…*, s. 170.

20 F. Schiller, *Oblubienica z Messyny. Tragedia z chórami*, oprac. redakcyjne i przypisy P. Choromańska, W. Kotwica, P. Kozioł na podstawie *Dzieł dramatycznych Fryderyka Szyllera*, t. I, przeł. M. Budzyński, nakł. Księgarni Zagranicznej, Lipsk 1850, Fundacja Nowoczesna Polska 2014, http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schiller-oblubienica-z-messyny.html [dostęp: 10.02.2018].

21 W interesującym nas kontekście por. R. T. Clark Jr., *The Union of the Arts in "Die Braut von Messina"*, "PMLA", Vol. 52, No. 4 (December 1937), pp. 1135-1146; J. Billings, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, "Journal of the History of Ideas", Vol. 72, No. 1 (January 2011), pp. 99-117 oraz J. Guthrie, *Language and Gestures in Schiller's Later Plays*, in: *Schiller: National Poet – Poet of Nations. A Birmingham Symposium*, ed. N. Martin, Rodopi, Amsterdam and New York 2006, pp. 139-158.

oraz element najbardziej kontrowersyjny – chór. Eksperyment nie wszystkich przekonał, jednak spotkał się z dużym zainteresowaniem. Zwracano uwagę przede wszystkim na malarskość przedstawień, efekty *chiaroscuro* uzyskane w kilku scenach dzięki wykorzystaniu potężnego kandelabru jako jedynego źródła światła. Poza oświetleniem kluczową rolę odgrywało zgrupowanie postaci oraz wystudiowane pod nadzorem Goethego postawy i gesty[22]. Inscenizacja *Oblubienicy z Messyny* została pomyślana jako sekwencja oddzielonych momentami ciszy i bezruchu obrazów. Imitacja rzeczywistości została ograniczona do minimum, a sztuczność stała się programowa[23].

Kluczowe dla zrozumienia zamierzeń Schillera jest też przeciwstawienie naiwny – sentymentalny[24]: problem stosunku nowoczesności do greckiego ideału znajduje tutaj swoje rozwinięcie i ma zostać unaoczniony na scenie. Osią rozważań jest przekonanie, że przepaści między antycznym ideałem a współczesnością nie da się wypełnić, tak samo jak nie jest możliwe wejrzenie w rzeczywisty świat starożytnych Greków, a tęsknota za nim opiera się wyłącznie na wyobrażeniu. Wyobrażeniu harmonii i związanego z nią poczucia sensu, zgody człowieka z samym sobą i ze światem. Tragedia grecka wyrosła z naiwności Greków, to znaczy z równowagi zmysłowo-intelektualnej oraz z braku rozdziału na sferę prywatną i publiczną. Chór był "naturalnym organem", w którym widzowie rozpoznawali swoje codzienne doświadczenie, doświadczenie „poetyckiej formy rzeczywistego życia". Wprowadzając chór, Schiller nie imituje sztuki greckiej, a jedynie zapożycza jedną z jej zewnętrznych form („odbiera istocie pozór"), by w tragedii nowoczesnej stał się "ciałem obcym" „pomagającym wywołać nastrój poetycki". Zamiast spajać ma za zadanie dzielić, i to na kilku poziomach, ale też unaoczniać ideał, zasłaniać, aby lepiej uwidocznić.

> Chór wnosi do języka życie, a do akcji spokój – lecz jest to spokój piękny i dostojny, jaki powinien charakteryzować szlachetne dzieło sztuki. Dusza widza powinna bowiem nawet w najgwałtowniejszej namiętności zachować wolność; nie może ona być wydana na pastwę wrażeń, lecz powinna pozostać zawsze jasna i pogodna, zachowując dystans wobec doznawanych wzruszeń. Zarzuca się pospolicie chórowi, że niszczy iluzję, że łamie siłę afektu, lecz właśnie to stanowi jego największą zaletę, gdyż prawdziwy artysta unika takiej ślepej siły afektu, gardzi wzbudzaniem takiej iluzji. Gdyby ciosy, którymi tragedia godzi w nasze serce, następowały po sobie bez przerwy, cierpienie zwyciężyłoby czyn. Zmieszalibyśmy się z materią i nie unosilibyśmy się już nad nią. Przedzielając poszczególne części i uśmierzając namiętności uspokajającymi rozważaniami zwraca nam chór wolność, która inaczej zginęłaby wśród burzy afektów[25].

22 Por. M. Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978.

23 „Sztuka tylko dzięki temu jest prawdziwa, że zupełnie porzuca rzeczywistość i staje się wyłącznie idealna. Sama natura jest tylko ideą ducha, która nigdy nie objawia się zmysłom. Kryje się ona pod powłoką zjawisk, ale sama nie ukazuje się nigdy. Tylko sztuka idealna może albo raczej powinna uchwycić ducha wszechrzeczy i zawrzeć go w cielesnym kształcie. Wprawdzie i ona nie potrafi go nigdy ukazać zmysłom, ale jednak dzięki swej twórczej potędze może go ukazać wyobraźni i przez to stać się prawdziwszą niż wszelkie doświadczenie. Wynika z tego samo przez się, że artysta nie może przejąć ani jednego elementu wprost z rzeczywistości, że jego dzieło we wszystkich swych częściach musi być idealne, jeśli jako całość ma być realne i zgodne z naturą". F. Schiller, *O zastosowaniu chóru…*, s. 208.

24 Por. rozprawę *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, s. 305-418.

25 Id., *O zastosowaniu chóru…*, s. 211.

Chór jest deklaracją autonomii sztuki[26], oddziela doświadczenie teatru (doświadczenie estetyczne piękna i wzniosłości) od codziennego życia, oddziela rzeczywistość od pozoru sztuki, oddając przysługę im obu. Zarazem jednak integrująca rola chóru i muzyki, która stanowiłaby pomost między słowem (materią) i obrazem (formą) jest ideałem:

> Tragedia dopiero dzięki inscenizacji staje się dziełem skończonym: poeta daje tylko słowa, w które dopiero muzyka i taniec muszą tchnąć życie. Dopóki więc brak chórowi tego silnie działającego na zmysły akompaniamentu, dopóty będzie on w strukturze tragedii składnikiem nieorganicznym, obcym ciałem, którego obecność przerywa tylko bieg akcji, niszczy iluzję i zmniejsza zainteresowanie widza. Aby zatem oddać chórowi sprawiedliwość, trzeba się przenieść z rzeczywistej sceny na scenę możliwą. (…) Sztuka osiągnie kiedyś to, czego jeszcze dziś nie osiąga; przypadkowy brak środków pomocniczych nie może ograniczać wyobraźni poety. Obiera on sobie cel najwznioślejszy, dąży do ideału; praktyka sceniczna niechaj się stosuje do warunków[27].

Brakującym środkiem pomocniczym jest w *Oblubienicy z Messyny* muzyka. Niewątpliwie Schiller miał z nią niemały kłopot – z jednej strony silnie go pociągała, z drugiej, może zanadto przywiązany do Kanta, obawiał się mocy jej oddziaływania. Przede wszystkim jednak Schiller nie znał kompozytora, który sprostałby jego wyobrażeniu, a jego aktorzy nie potrafili śpiewać. Poza tym Schiller nie miał narzędzi do opisania muzyki jako niezależnej sztuki. Porównywał ją do pejzażu – podobnie jak on przemawia wprost do zmysłów i w niekontrolowany sposób stymuluje wyobraźnię, która zostawiona sama sobie mogłaby się stać niebezpieczna, zagrażając estetycznej wolności, dlatego można ją dopuścić tylko pod pewnymi warunkami. Pod niemałym wpływem Winckelmanna[28] uznał, że wpływ muzyki będzie zbawienny tylko, jeśli w swoim działaniu upodobni się do innych sztuk, przede wszystkim malarstwa i rzeźby oraz tylko w połączeniu ze słowem i obrazem. Wielkie wrażenie wywarła na Schillerze *Ifigenia w Taurydzie* Glucka i to właśnie w operze, pojętej jako *Gesamtkunstwerk*, widział możliwe źródło harmonijnego współdziałania sztuk, źródło przyszłego ideału sztuki[29]:

> Pokładałem zawsze niejaką ufność w operze – iż mianowicie powinna się z niej wyłonić, podobnie jak z chórów dawnych świąt Bachusa, tragedia w szlachetniejszym kształcie. Opera rzeczywiście uwalnia nas od niewolniczego naśladowania natury i zapewne dałoby się stąd podkraść właściwy ideał dla teatru. Potęgą muzyki i swobodniejszym, harmonijnym pobudzaniem zmysłowości opera nastraja duszę do piękniejszego poczęcia; tutaj rzeczywiście mamy nawet w patosie grę bardziej swobodną, gdyż muzyka mu towarzyszy, a pierwiastek cudowności, który tu już jest tolerowany, nieuchronnie czyni odbiorcę bardziej obojętnym na materię[30].

26 „Wprowadzenie chóru byłoby ostatnim, decydującym krokiem – gdyby nawet służył on tylko do tego, aby otwarcie i uczciwie wypowiedzieć wojnę naturalizmowi w sztuce. Powinien on być dla nas żywym murem, jakim otacza się tragedia, aby odgrodzić się zupełnie od rzeczywistego świata i zachować swe idealne podłoże, swą poetycką wolność". Ibid., s. 209.

27 Ibid., s. 206.

28 Zob. J. Billings, op. cit., s. 104-105.

29 Por. L. M. Longyear, *Schiller and Opera*, "The Musical Quarterly", Vol. 52, No. 2 (April 1966), pp. 171-182.

30 List Schillera do Goethego z 29 grudnia 1897, w: *Prawdy szukamy obaj. Z korespondencji między Goethem i Schillerem*, wybór, przekł. i oprac. J. Prokopiuk, M. J. Siemek, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 212-213.

Jedność sztuk oraz, będąca jej jedynym możliwym źródłem, jedność natury ludzkiej, jakkolwiek zaprzepaszczone, są najwyższym postulatem. Upraszczając, można powiedzieć, że muzyka reprezentuje zmysłowość, słowo racjonalność. W idealnej tragedii jednoczą się w ożywionym dźwiękiem obrazie, któremu słowa nadają sens. To właśnie obrazy, następujące po sobie *tableaux*, oddzielające kolejne etapy akcji, stanowią o wyjątkowości inscenizacji *Die Braut von Messina*. Schiller wprowadził pauzy, momenty ciszy, które nie tylko miały wzmagać napięcie, lecz także dać widzom czas na uwewnętrznienie obrazu, pojemnego symbolu doskonałości. Pozór sztuki staje się prawdziwszy od rzeczywistości, o tyle, o ile ideał jest prawdziwszy od jej przypadkowości.

Bibliografia

Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków [1996].

F. Schiller, *Artyści*, przeł. K. Lipiński, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, wybór, wstęp i oprac. S. H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

F. Schiller, *Oblubienica z Messyny. Tragedia z chórami*, oprac. redakcyjne i przypisy P. Choromańska, W. Kotwica, P. Kozioł na podstawie *Dzieł dramatycznych Fryderyka Szyllera*, t. I, przeł. M. Budzyński, nakł. Księgarni Zagranicznej, Lipsk 1850, Fundacja Nowoczesna Polska 2014. Dostępna w Internecie: http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schiller-oblubienica-z-messyny.html

Prawdy szukamy obaj. Z korespondencji między Goethem i Schillerem, wybór, przekł. i oprac. J. Prokopiuk, M. J. Siemek, Czytelnik, Warszawa 1974.

F. Beiser, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford University Press, Oxford 2005, https://doi.org/10.1093/019928282X.001.0001.

J. Billings, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, "Journal of the History of Ideas", Vol. 72, No. 1 (January 2011), pp. 99-117.

J. K. Brown, *Drama and Theatrical Practice in Weimar Classicism*, in: *The Literature of Weimar Classicism*, ed. by S. Richter, Camden House, Rochester, NY 2005.

M. Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, Cornell University Press, Ithaca and London 1978.

R. T. Clark Jr., *The Union of the Arts in "Die Braut von Messina"*, "PMLA", Vol. 52, No. 4 (December 1937), pp. 1135-1146, https://doi.org/10.2307/458508.

J. Gaiger, *Schiller's Theory of Landscape Depiction*, "Journal of the History of Ideas", Vol. 61, No. 1 (January 2000), pp. 115-121, https://doi.org/10.1353/jhi.2000.0004.

J. Guthrie, *Language and Gestures in Schiller's Later Plays*, in: *Schiller: National Poet – Poet of Nations. A Birmingham Symposium*, ed. N. Martin, Rodopi, Amsterdam and New York 2006, pp. 139-158, https://doi.org/10.1163/9789401202978_011.

S. K. Langer, *Feeling and Form*, Routledge and Kegan Paul, London 1953.

L. M. Longyear, *Schiller and Opera*, "The Musical Quarterly", Vol. 52, No. 2 (April 1966), pp. 171-182, https://doi.org/10.1093/mq/LII.2.171.

P. Murray, *Schiller's Theory of Aesthetic Semblance*, w: *Political Thought and Political History. Studies in Memory of Elie Kedourie*, ed. Moshe Gammer, Taylor & Francis e-Library 2005.

M.-L. Waldeck, *Shadows, Reflexions, Mirror-Images and Virtual "Objects" in "Die Künstler" and Their Relation to Schiller's Concept of "Schein"*, "The Modern Language Review", Vol. 58, No. 1 (January 1963), pp. 33-37.