

JANUSZ KRUPIŃSKI

JEDNOŚĆ SZTUK I ŻYCIA. NORWIDA TEORIA ESTEZY¹

– co do sztuki pojęcia, której szeroko tu traktować nie jest czas ani miejsce – powiem tylko wyłącznie do publiczności polskiej, zwłaszcza tej, która estetyką rada się już zatrudnia – że czas, by też zaprawdę z tego bez-żywoтного, bo nieprawdziwego, wyjść pojęcia, jakoby sztuka być powinna jakąś nad-zmysłową ekstatyczką!! Tak nie jest, tak nie będzie, tak było, ale było, kiedy sztuką nie było to, co sztuką zowiemy. Albowiem sztuka jest, i owszem, uduchowioną zmysłowością przez miłości wielkiej cało-dramat (IV, 186)².

Cyprian Kamil Norwid, *Krytycy i artyści*

Czytając Norwida, podejmuję pytanie o związek sztuki z życiem człowieka i jego światem, o relacje pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki oraz pomiędzy nimi a ludzką codziennością. Próbuję zrekonstruować jego stanowisko w tej kwestii.

W punkcie wyjścia stawiam wiersz Norwida, w którym mowa jest o znaczeniu, jakie posiada „sztuka, poezja... i sama kobiéta”, a mianowicie *Sonet do Marcelego Guyskiego jako autora biustu W.K.Z. Chodźków* (I, 286). Tytuł wiersza wskazuje na wykonane przez Guyskiego popiersie W. Kochańskiej, o nazwisku

¹ Na poniższy tekst składają się cztery fragmenty większej całości poświęconej Norwidowej estetyce i filozofii sztuki.

² W ten sposób, na przykład (IV, 186), podaję kolejno tom oraz stronę za: C.K. Norwid *Pisma wybrane* J.W. Gomulicki (wybór i objaśnienia) PIW, Warszawa 1980 t. I–V. Ze względu na większy nakład, a więc na fakt, iż to wydanie jest łatwiej osiągalne, za starszym wydaniem *Pism* wszystkich cytuję teksty nie występujące w tamtym wyborze. *Pisma* wszystkie cytuję, posługując się skrótem typu (6, 327), zgodnie z przyjętą tam arabską numeracją tomów: *Pisma wszystkie* J.W. Gomulicki (opr.) PIW, MCMLXXI–MCMLXXVI Warszawa t. 1–11. W cytatach zachowuję stosowaną przez Norwida formę wyróżnienia: druk rozstrzelony.

panieńskim Chodźko³. Sam wiersz mówi o relacji pomiędzy artystą-rzeźbiarzem-portrecistą-mężczyzną a portretowaną-kobietą. O chwili twórczej, w której wraz z obrazem (dziełem artysty), i to dzięki temu obrazowi, w nim, pojawia się i przemienia obrazowane. W wypadku, o którym mówi Sonet, chwila taka jest wydarzeniem spotkania spojrzeń, a tym, co się w niej wydarza jest nie tylko portret, ale i sama kobieta...

Sonet po części pozwala odpowiedzieć na pytanie o sens myśli o sztuce „z życiem nierozdzielnej, bo będącej jakby formą życia” (IV 198; Z pamiętnika). Nie chodzi przecież o sztukę jako jeden ze sposobów życia właściwy artyście, lecz raczej o sztukę jako narodziny form życia ludzkiego?!

Człowiek-spojrzenia

Sonet do Guyskiego zbliża się nieomal do myśli, którą sformułować można następująco: człowiekowi właściwy jest estetyczny sposób istnienia – „aisthetyczny” (αισθητικός), czyli „estetyczny” w etymologicznym znaczeniu tego słowa: związany ze zmysłowym spostrzeganiem (proces spostrzegania obejmuje postrzeganie czegoś lub kogoś, bycie postrzeganym przez kogoś, doznawanie czegoś w spostrzeganiu). Człowiek również stanowi przypadek procesu estezy. Określenie to – „esteza” – odnosi do (za)istnienia czegoś w i dzięki spostrzeganiu.

Myśli takiej poeta jednak nie dopuszcza w odniesieniu do mężczyzny: „Tak, jak on jest, niech (...) zostanie”. Rzekomo bycie mężczyzną miałyby być podobne sposobowi istnienia kamienia realistów – określone w sobie, niezależne od tego, jak komu się jawi, czym się wydaje, oderwane od sposobu ukazywania się, zjawiania – bycia postrzeganym. Byt przeciwstawiony zjawisku. Zachowane zostaje przekonanie o dychotomii, z jednej strony prawdziwego bytu, a z drugiej strony wtórnego, pozornego, powierzchownego zjawiska. Jak gdyby tylko w wypadku kobiety wchodziły w grę zawoalowania, pozy, miny, maski i maseczki, światła i cieni spowicia, fasety, aspekty, wszelkie formy optycznie, perspektywicznie, subiektywnie uwarunkowane... Zaś mężczyzna to naga prawda, sama? Coś zastanego, skończonego, określonego, stojącego

³ Zob. *Objaśnienia* Gomulickiego (I, 557). Nasuwa się w związku z tym pytanie, czy „W.K.Z. Chodźków” nie należy, dzisiaj?, czytać: „W.K. z Chodźków”? Dlaczego Norwid nie użył nazwiska „Kochańska” (uniknął słowa „kochańska”)? Gomulicki odnotowuje tamże, iż w przekonaniu samego Norwida „ten sonet wart starego Michała Anioła sonetów!” (z listu do Józefa Bohdana Zalewskiego). *Sonet do Marcelego Guyskiego* powstał w roku 1870, wiersz *W pracowni Guyskiego*, który także tu przywołam, w roku 1869.

przed nami, jak przedmiot, któremu wystarczy się przyjrzeć, jaki jest? Zapoznać się, obejrzeć? Zanotować.

W odniesieniu do kobiety dychotomia bytu i zjawiska zostaje właściwie zakwestionowana. Padają słowa wskazujące na jedność: „zarazem”, „i”. Czytamy w *Sonecie*: „Lecz kobieta – zarazem kobietą-spojrzenia, / Sobą i ową, jak Ty poglądałaś na nią. (...) Nieustannym zjawiskiem!”. Byt wkracza w zjawiskowość, tu się staje, przemienia. Jest Kochańska-Chodźko „sobą” jeszcze zanim spotkała spojrzenie Guyskiego, czy także sobą w tym spotkaniu? A może... (wieloznaczność, otwartość znaczeniowa słów poety każe przejrzeć wielość możliwości, które tym słowom nie przeczą, a ku którym one kierują myśl)... a może właśnie teraz, gdy on w pewien sposób „pogląda na nią”, tym bardziej, co więcej nawet: wreszcie, dopiero wtedy sobą jest? W każdym razie jej „sobość” splata się z „owością” zrodzoną w jego „poglądaniu”. „Owością”, która nie stanowi jakiegoś przypadkowego dodatku, nie została przydana arbitralnie (bez względu na „sobość” zastaną). Jedno nie da się rozszcześcić od drugiego?

Przypadek kobiety ma nas pouczyć, że prawdy nie należy szukać „przed sobą”, „obojętnie” – istnienie może bowiem pojawiać się w spojrzeniu:

prawda się w źrenicach zapali...
Otworzy się sklepienia i wzroku budowa
(II 345; Rzecz o wolności słowa, III w. 30–31).

Wracam jednak do ujęcia tej kwestii w *Sonecie*. Znajduje się tam wskazanie na „dzieło” wyłaniające i formujące się w spojrzeniu, w czytaniu (choćby w czytaniu z oczu?):

Żeby prawd nie przed sobą zawsze szukał człowiek,
Jak gdy się obojętnie cudze dzieło czyta;
Na to są te złudzenia – rzęsy-ducha-powiek,
Na to sztuka, poezja... i sama kobieta! (I, 286).

Pójsz za tym wskazaniem, to odnieś je do człowieka (człowiek-spojrzenia) i świata człowieka (kultury).

(Nawiasem wtrączę, że pojęcie świata-spojrzenia poniekąd wydaje się być obecne w samym pojęciu świata. Jeśli gdzie światło, tam świat – to sfera, w której „obłysł” nie tylko czyni coś widzialnym, ale coś czyni, określa. Skoro o kimś, kto usuwa się ze sceny, w cień, nie chce już być na widoku, mówimy, że wycofał się ze świata?)

Sposób odnoszenia się do, postawa, nastawienie, przyjmowany i przyjęty punkt widzenia – to wszystko składa się na owo „jak” „poglądania”.

Asymetria sytuacji ukazanej w „Sonecie” polega na tym, że podkreślona zostaje tylko aktywność spojrzenia mężczyzny. W imię tezy o twórczym charakterze sposobu patrzenia się artysty. Czyżby ona była niczym głaz? Obojętna i nieporuszona?

Ona – jak można przypuszczać, a co należy do takiej sytuacji – czytała z jego oczu, twarzy, gestu, i swoim zachowaniem odpowiadała na jego sposób „poglądania”. Stawała się i żyła w spojrzeniu Guyskiego. Rzeźbiarza, artysty, mężczyzny. Nie, nie była jak głaz, nie była kamieniem, którego kopia, niczym odlewem, miałby być portret. Co najwyżej w kamień mogłoby ją zamienić jego szczególne spojrzenie. Gorgona. Jakkolwiek nie był to przypadek Guyskiego (ani Norwida patrzącego na popiersie!). To prawda, bywa spojrzenie, w którego tchnieniu człowiek nie rozkwita, lecz więdnie, i takie, pod którego ciężarem się ugina, nawet upada. Mówimy o spojrzeniu chłodnym, lodowatym, odpychającym, morderczym... Bolesnym. Nie do wytrzymania... O oczach, które mówią.

Nie tylko spojrzenie (pełne?) miłości przemienia, przemienia także spojrzenie nienawiści.

Istnienie pojawia się bądź zanika, wznosi bądź upada, roznieca, rozpala się bądź gaśnie, rozkwita bądź więdnie..., w spojrzeniu. Gdy rozkwita jest dziełem, wy-darzeniem spojrzenia (spojrzeń), darzeniem i darem, które potrafią wyzwolić i podjąć szeroko otwarte oczy, czyli (?) otwarte serce. Otwarte, a więc niewypatrujące upatrzonogo, niezmierniejące ku czemuś, wytyczoną drogą intencji, planu, uprzedzeń, nastawień, oczekiwań... Jakże inaczej byłoby aktem miłości, a kształt jego mógł być piękny?

Myśl o tym, że człowiek, jako człowiek, określa się w relacji z drugim człowiekiem, w spotkaniu z innymi ludźmi, podejmowana była wielokrotnie (choćby nawet na gruncie socjologii, jakkolwiek, jak sądzę, wymyka się kategoriom socjologicznym, takim chociażby jak „stosunki społeczne” czy „interakcja symboliczna”). Sugestia zawarta w *Sonecie* Norwida uściśla tę myśl, kładąc nacisk na znaczenie spojrzenia dla relacji międzyludzkich. Miejszem, w którym staje się człowiek, jest spojrzenie. W podwójnym znaczeniu tego zdania. Zarówno jeśli chodzi o kogoś, ku komu (np. Chodźko) kieruje się spojrzenie kogoś innego (np. Guyskiego), jak i o kogoś, kto to spojrzenie znajduje, wynajduje (?), w sobie (np. Guyski) i kieruje ku drugiemu (np. Chodźko). Ten drugi wypadek może zostać uogólniony: to, jak zobaczymy, tworzące spojrzenie może być skierowane chociażby nawet ku czemuś (w nim pojawia się rzecz-spojrzenia, przedmiot jako przedmiot, czyli coś istniejącego dla pewnego podmiotu). Czy w tym przypadku możliwa jest wzajemność? Nawet jeśli rzeczą tą jest głaz? Juliusz Słowacki, Zbigniew Herbert sugerują, iż spotkali spojrzenie kamienia. Sceptyk odpowie, iż nie należy ono do

kamienia jako samej rzeczy, lecz już do kamienia jako przedmiotu, wytworu ich spojrzenia; do przedmiotu, czyli projekcji („przed-miot” to, coś wyrzuconego przed; co więcej, w „miot” nie tylko miotanie, rzut, ale i lęg, zrodzenie; Norwid w swoim odczytaniu etymologicznym najpewniej posunąłby się jeszcze dalej)⁴.

Wielokrotnie zauważano związek oka i życia duszy. Norwida wyróżnia wskazanie przy tym twórczości oka – tego, iż w spojrzeniu rodzą się obrazy, a dusza, zdobywając się na pewien typ spojrzenia, sama przekracza siebie i się przemienia, staje – mając nieskończone drogi przed sobą⁵.

Norwid, dwu-, a nawet wieloznacznie, wskazuje na twórczy charakter spojrzenia tymi słowy: „wzrok ludzi czyni”! Wzrok, spojrzenie, człowieka „czyni”, w tym znaczeniu, że coś powołuje do bytu, czyni, ma charakter czynności, w nim spełnia się akt twórczy i w tym znaczeniu, że samego w ten sposób patrzącego „czyni” człowiekiem, że ta zdolność składa się na człowieczeństwo, wyróżnia człowieka, człowieka człowiekiem ustanawia? W odniesieniu do sytuacji portretowania, o której mówi sonet Norwida, może chodzić nie tylko o artystę, jakkolwiek wiersz tę możliwość potwierdza słowami, iż w spojrzeniu Guyskiego pojawia się kobieta – taka, jak on na nią „poglądał” („ową, jak Ty poglądałeś na nią”). Druga możliwość przedstawia się zaś następująco: tym, co przede wszystkim portretuje, podkreśla, nadaje tożsamość portretowanej osobie, tutaj kobiecie, Chodźko-Kochańskiej, tym, co ją „twarzy” – jak powiedziałbym z pamięcią o etymologii słowa „twarz” (tworzyć = twarzyć) są jej oczy, jej wzrok, sposób patrzenia. Tam przecież duch: „rzęsy-ducha-

⁴ Wiek później polska poetka pisze wiersz, którego pierwszym słowem jest „Spojrzał”, ostatnim – „obraz”, wiersz, w którym opisuje, powiedziałbym: „rozistnienie” kobiety w spojrzeniu i oczach mężczyzny. W utworze *Przy winie* Wisława Szymborska aktywną, twórczą rolę przypisuje mężczyźnie: „Pozwoliłam się wymyślić / na podobieństwo odbicia / w jego oczach. Tańczę, tańczę / w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł. (...) Śmieję się, przechylam głowę / ostrożnie, jakbym sprawdzała / wynalazek. Tańczę, tańczę / w zdumionej skórze, w objęciu, / które mnie stwarza. (...) Kiedy on nie patrzy na mnie, / szukam swojego odbicia / na ścianie. I widzę tylko / gwóźdź, z którego zdjęto obraz”.

⁵ Słynny ustęp z Hegla wydaje się pomijać twórczość oka: Jak w oku przejawia się dusza i duch, w przekonaniu Hegla dzieło sztuki podobnie, powinno być takim miejscem, przez które dusza „wyziera”, i w którym „daje się widzieć”, a konkretniej, by człowieka i formy jego życia ukazywała w sposób nadający im charakter oka, miejsca takiego przejawiania się. Dłuższy fragment z Hegla: „W oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wyziera, ale także daje się w nim widzieć (...) tak w tym samym sensie można powiedzieć o sztuce, że wszystkie punkty widzialnej powierzchni zamienia ona [jak gdyby] w oko będące siedliskiem duszy i pozwalające się przejawiać duchowi. (...) I nie tylko postaci cielesnej, mimice twarzy, gestowi i postawie, ale także czynnościom i wydarzeniom (...) poprzez wszystkie warunki ich przejawiania się, powinna sztuka w każdym punkcie nadać właściwości oka, w którym daje się poznać wolna dusza w swej wewnętrznej nieskończoności” (G.W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski i A. Landman (tł.) t. I PWN, Warszawa 1964 s. 253).

-powiek”. Twarz. Ku oczom drugiego człowieka patrzy, kto się z nim spotkać chce.

Cóż tworzy wzrok – jeśli chodzi o dokonujące się w spojrzeniu (szerzej: spostrzeganiu) powoływanie do istnienia, i w nim pojawiający się byt, jeśli chodzi o coś, co zaistnieć może w spojrzeniu i trwa tak długo jak ono? Nie rzeczy, nie „wistość” rzeczy, lecz „wistość” oczu, obrazu. Jeśli w ten sposób pojawia się także człowiek, człowiek-spojrzenia, znaczyłoby to, że człowiek posiada obrazowy sposób istnienia. Chodzi o obraz, jaki sobą stanowi w oczach drugiego człowieka. O istnienie z łaski spojrzenia drugiego człowieka. Tam efemeryczne jak zjawisko. Jak fatamorgana, skoro: „Jako palm okolica stała na pustyni, / Ale w nieistniejące łądy obwiniona”? Podobna oazie, życiodajnemu miejscu. To jednak przywidzenie. Spowijające czymś nierealnym w tym widzeniu⁶.

„Kobieta-spojrzenia” jest „nieustannym zjawiskiem”. Istnieje więc w swoim zjawianiu się? To nie tyle, i nie tylko ona zjawia się, nawet nie chodzi o to, że zjawia się dla kogoś, co przede wszystkim, że zjawia się komuś, i dzięki komuś – na łasce i z łaski jego spojrzenia. Nie chodzi więc o wyjście z cienia, przed kogoś oczy, nie chodzi o odsłonięcie się. To nie zjawisko w znaczeniu przejawu: przejawienia się czegoś, co przed i poza już przejawem istnieje, określone samo przez się niczym Kantowska „rzecz sama w sobie” (ja czy osobowość niczym „noumen”). To nie obraz zmysłowy stanowiący odbicie ja czy osobowość, nie obraz-odbicie, ale obraz, w którym ja staje się, jest w nim obecne, obraz-uobecnienie⁷.

⁶ O tym, że nawet „pozór, uchodzenie za coś” może być formą „narzuconą na rzecz, jak suknia zupełnie obca jej istocie, a nawet skórze – stopniowo przez wiarę w to i dalszy jej wzrost z pokolenia w pokolenie, przyrasta do rzeczy i wrasta w nią i staje się samym jej ciałem; początkowy pozór staje się w końcu prawie zawsze istotą i działa jako istota!” – wie Nietzsche (*Wiedza radosna*, fragment 58 L. Staff (tł.)). Zdaniem Nietzschego mistrzami takich „wynalazków i kunsztów” są artyści. Od nich należy się uczyć tego, jakie znaczenie ma przyjęta perspektywa, padające światło dla tego, czym stają się w spojrzeniu rzeczy. Autor *Wiedzy radosnej* wzywa przy tym jednak, by „poza tym mędrszymi być niż oni”, artyści, gdyż „u nich kończy się zazwyczaj ta ich wysoka sztuka tam, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna życie; my jednak chcemy być poetami w życiu i przede wszystkim w najdrobniejszym i najcodzienniejszym!” (fragment 299).

⁷ *Sonet do Guyskiego* czytany dzisiaj może nasunąć skojarzenia z filozofią dialogu czy spotkania, myśl o człowieku jako istocie dramatycznej itp. Wspomnę tutaj koncepcję „działania dramatycznego”, wysuniętą przez socjologa E. Goffmana, by pokazać, iż sama myśl o znaczeniu dla człowieka faktu, iż jest przez kogoś widziany, bynajmniej jeszcze nie musi dotyczyć sytuacji, w której ktoś spotyka kogoś jako człowieka właśnie. Koncepcja „działania dramatycznego” nie dotyka istoty tego, jak powiedziałbym, „wydarzenia się” człowieka, ludzi, w spotkaniu spojrzeń. Koncepcja ta wyznacza Kochańskiej zadanie odsłonięcia lub ukrycia czegoś ze swego, rzekomo już raz na zawsze określonego ja, przed Guyskim jako widzem. W „działaniu dramatycznym” nie ma miejsca na spotkanie w drugim człowieku człowieka, dla wylaniania się jego „ja” czy wręcz jego człowieczeństwa. Już to jako działanie, a więc

*Sonet do Marcelego Guyskiego
jako autora biustu W.K.Z. Chodźków*

I

Męża jeżeli posąg wywiodłeś z kamienia,
Tak, jak on jest, niech wiekom późniejszym zostanie,
Lecz kobieta – zarazem kobietą-spojrzenia,
Sobą i ową, jak Ty pogłądałeś na nią.

II

Nieustannym zjawiskiem! Ona i nie ona,
Jako palm okolica stała na pustyni,
Ale w nieistniejące lądy obwiniona,
Które obłysł słoneczny i wzrok ludzi czyni.

III

Żeby prawd nie przed sobą zawsze szukał człowiek,
Jak gdy się obojętnie cudze dzieło czyta;
Na to są te złudzenia – rżęsy-ducha-powiek,
Na to sztuka, poezja... i sama kobieta!

IV

I marmur Twój : który mnie będzie świadczył co wiek,
Że nie była ta prawda – nawet dziś! ... – zakryta.
(I, s. 286)

Inicjacja. Sztuka wobec życia

Znaczenie sztuki dla życia człowieka odpowiada roli, jaką posiada spojrzenie, szerzej: spostrzeganie, dla pojawienia się i istnienia świata człowieka i samego człowieka. Artysta w chwili twórczej przyjmuje nowy punkt i sposób widzenia („jak Ty pogłądałeś na nią”), dzięki któremu to, co napotkane, ku czemu kieruje swą uwagę, objawia swe nowe oblicze, w obrazie, jaki stanowi w jego oczach, w widzeniu wyobrażone, przeobrażone (to czynności, których, jak same słowa je określające wskazują, dokonujące się w żywiole obrazów, na obrazach, z obrazami, obrazy wyłaniające). Świat człowieka, wszystko, co doń należy, a także

jako czynność zmierzająca do osiągnięcia pewnego celu, działanie dramaturgiczne, jest formą manipulacji, w tym wypadku oddziaływania na drugiego rozgrywką, w której kalkuluje się wrażenie wywierane na drugą stronę, na innych, buduje obraz (*image*) własny, grą na efekt.

sam człowiek, posiada obrazowy byt. Podobnie jak sama sztuka – sfera obrazotwórczości⁸.

Sens swej tezy „artysta organizuje wyobraźnię” dopowiada Norwid w tym samym zdaniu, definiując wyobraźnię jako zespół „sił postaciowania” (II, 315 *Promethidion* Epilog V; por. „Epilog VI”)⁹. Oznaczałoby to, że zdolność tworzenia obrazów (w widzeniu, w spostrzeganiu, w doświadczaniu, obojętne, czy towarzyszy mu wytwarzanie nowych rzeczy, robienie czegoś, czy nie), jako siła nadawania postaci – wyobraźnia – określa się w sztuce.

Dzięki temu pokrewieństwu ontologicznemu – kategoria obrazu jest wspólna sztuce i życiu – możliwa jest życiowo istotna rola sztuki, to znaczy wobec życia. Największe dokonanie sztuki polegałoby na tym, że jej dzieła „wnoszą” punkty i sposoby widzenia – ideały – konstytuujące odpowiadający im świat życia człowieka, wraz ze wszystkim co doń należy, po przedmioty codziennego użytku i samego człowieka?

Artysta zdobywa się na ogląd, odpowiednio do którego ukazuje się i układa się teraz świat. W dziele, poprzez dzieło i/czy w dzieło? Daje początek procesowi, który nie spełnia się już w samej sztuce, lecz w życiu. Poszczególne człowieka czy społeczności? Początkiem tym są formy widzenia, myślenia – stając się ludzkimi postawami, usposobieniami, nastawieniami...? Na jedno uwrażliwiają, na inne zaślepiając?

„Prawdziwa Poezja była, jest i będzie poniekąd inicjacją: dlatego, że może we dwóch wierszach skreślić całą Epokę” (II 336 *Rzecz o wolności słowa*). Tamże echa myśli o słowie, które staje się ciałem, o poznaniu czegoś po jego owocach: „Słowa się po sprawdzeniu odnoszą, gdy rodzą” (II 347 *Rzecz o wolności słowa* III, w. 70). (Które wiersze, spośród tysięcy, mogą odegrać tę rolę? A może w ich tysiącach przewijają się, w różnych postaciach po lyrics rockowych przebojów? niczym zarodek, „dwa wiersze”, wokół których zawiązuje się ten sam ideał, mit?)

W jaki sposób obiekt pozostawiony przez artystę pozwala odbiorcy odnaleźć, przyjąć punkt widzenia, sposób „poglądania”, pokrewny, jeśli nie tożsamy, z tym, który zdobył artysta?

Pewne punkty, sposoby widzenia, perspektywy, świata oglądy, formy widzenia i myślenia, to znaczy te, w których i którymi człowiek widzi i myśli podtrzymuje, szerzy „społeczność”. Czy to ona, czy raczej one

⁸ O tym, iż „dramat życia” określa się i jest określany przez „parabole”, a więc obrazowo, że nie jest w stosunku do nich czymś niezależnym, nie jest czymś, co parabole by tylko przedstawiała, zdaje się mówić ustęp z *O Juliuszu Słowackim* (IV, 265).

⁹ Norwidowa definicja wyobraźni brzmi bardzo „po niemiecku”.

Niemieckie słowo *Einbildungskraft*, tłumaczone słownikowo jako „wyobraźnia”, składa się z członu *Kraft*, siła, oraz z członu *Einbildung*, do którego kręgu znaczeń należą przedstawienie, fikcja, irrealność, nierzeczywistość, złudzenie, fantazja, wizja, pozór, fantom, fanstamagoria, widziadło marzenie, fatamorgana, obraz... (samo *Bild* oznacza obraz).

panują w danym czasie (i miejscu)? W wierszu *W pracowni Guyskiego* (I, 284–285) „społeczność” zostaje określona jako „panująca czasowi”, określa „epokę” (kategoria stylu?). W pracowni rzeźbiarza Norwida uderza między innymi medal przedstawiający kobietę:

...tam czyjś profil? ... ona.
 Z tajemnicą na ustach, pogodą na czole
 I uczesaniem włosów, co zdradza epokę.
 Inaczej? . . . wziąłbyś medal za złomki mityczne
 Z Kartaginy lub Cypru...
 ...O, jakie głębokie
 Są w trefieniu warkoczy sprawy historyczne.

Społeczność, epokę ukierunkowuje jednak coś wyższego niż ona sama. Oto końcowy fragment wiersza *W pracowni Guyskiego*, zaczynający się od słów na temat „społeczności”:

Panująca czasowi, przestrzeni i ciała,
 I tylko jednej rzeczy trwożna. . . Ideału !

 Lecz Ideał (o! Guyski) nie zstąpi do ludów,
 Które doń rąk wyciągnąć nie chcą, czy nie mogą.
 Patrz, gdzie doszła Florencja Ideału drogą,
 I czy byłaby doszła bez szkoły swej cudów? . . .
 A dziś nosi słoneczny dyjadem na głowie,
 Który jej zwiastowali Michał-Aniołowie.

 Bo zaprawdę ci powiem: że narodów losy,
 I koleje ludzkości, i świat, i niebiosy,
 I słońce, i gwiazd chóry, i rdzeń minerału,
 I duch!...
 . . . i wszystko – bierze żywot z Ideału.

Artysci, niczym aniołowie (Michał-Aniołowie) są zwiastunami ideałów. Na tym polega cud sztuki – sztuka „szkołą cudów”. Wielkie społeczności wielkość swą zawdzięczają artystom, sztuce. Przykładem Florencja.

Artysta określa formy, w których pracuje wyobraźnia członków wspólnoty, społeczności, którą on poprzez to ustanawia. Zaś „lud myśli postaciami” (II, 318), „postaciuje, pracą plastyczną myśląc”, „ręczną pracą” (II, 319).

Te zaś z kolei słowa z *Promethidiona* – „I stąd największym prosty lud poetą, / Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi (...) I Michał-Anioł co kuł sam w marmurze...” (II, 293) – zacierają różnicę pomiędzy artystą a prostym człowiekiem i jego pracą. Dlatego ukazują przy tym możliwość wpływu artysty, sztuki na codzienność? Co najważniejsze jednak,

akcentują znaczenie myślenia w kontakcie z ziemią, z materią; znaczenie kontaktu z ziemią dla myślenia.

Artysta pośredniczy pomiędzy „społecznością” a światem „Idealów”.

Idealów? Raczej idei, skoro użyta została duża litera: „Idealów”. Nie chodzi o ustanawianie idealów, lecz o uobecnienie idei („ideał” jest tym, czym idea komuś się wydaje, to, co za ideę/idealne uchodzi).

W jaki sposób w procesie twórczym człowiek, artysta w szczególności, otwiera się na idee, a one określają świat, życie, dzieła? W rozważaniach Norwida proces ten zostaje bliżej określony. Te wyjaśnienia zasługują na szczególną uwagę.

Oryginalność. Wobec źródeł

Względem życia człowieka sztuka pełni rolę inicjacji. Sama jednak nie jest początkiem. Wobec początku dzieło człowieka ma się jak cień do światła. Sztuka źródła szuka w świecie idei (szuka? znajduje trop? przeczuwa? – jedynie poprzez ich „cienie”, nawet nie odbłaski?) na nieskończonej drodze. Zaznaczę, to postulat, założenie: idee prapoczątkami dzieł sztuki, a poprzez nie świata człowieka, form jego życia. W sztuce, w autentycznym dziele sztuki pojawia się, obecny jest „cień, który z łona najnieskończonej wyższej prawdy upada” (wyższej niż?), ten „świadczy albowiem, że poza słowami naszymi jest jeszcze żywot Słowa!” (*O Juliuszu Słowackim, Lekcja III IV* 260; w tle nie tylko Platon, ale przede wszystkim Ewangelia według św. Jana: „Na początku było Słowo”).

Czy ideał łaski twórczej stoi w sprzeczności z dążeniem do oryginalności? Otóż oryginalne znaczenie słowa „oryginalny” nie niesie takiej sugestii. „Oryginalny” znaczy „ze źródła płynący”, „źródłowy” (za łaciną dzisiaj angielskie *origin*, czyli „źródło”, „miejsce, skąd coś pochodzi”, „pochodzenie”). Ideał mocy twórczej każe twierdzić: „Artysta sam jest źródłem swoich dzieł”, a za tym „Artystą, twórcą jest ten, kto sam jest swoim źródłem”.

Jak gdyby nawet to, co człowiek nosi czy znajduje w sobie samym było jego; jak gdyby ten zasób, który wypływa, bije z głębin na powierzchnię, w punkcie zwanym źródłem, był kogoś własnością i dziełem.

Dążenie do oryginalności, jeśli zachować potoczne dzisiaj rozumienie oryginalności, stoi w sprzeczności z ideałem łaski. Wtedy komuś chodzi o siebie, o wyróżnienie się, o swoje wybitne miejsce na tle... Zaczyna od tego, gdzie może byłoby mu dane skończyć...

Norwid pisze: „Oryginalność jest to sumiennosc w obliczu źródeł”. Dążenie do źródeł, wierne oddanie się temu, co nieskażone, pierwotne i czyste? Oryginalność wymaga pokory, „kto ze źródła pije, musi

ukłęknać i pochylić czoło” (IV 255 *O Juliuszu Słowackim, III*). Oryginalność pozostaje niemożliwa bez uznania przez człowieka, artystę, iż istnieje coś wyższego i większego niż on, niż jego ja (istnieje, obojętne, czy wewnątrz, w samym człowieku, czy na zewnątrz, w jakim świecie). I to jeszcze zanim, jeśli w ogóle, wyższe zejdzie ku niemu – zjawi się mu, być może. O ile wcześniej „klęknie”, jeszcze przed niczym (słyszalnym, widzialnym, pojmowalnym, szukany)?¹⁰

Wyobrażeniu procesu twórczego, zgodnie z którym człowiek jest samowystarczalnym podmiotem, wedle swej myśli do końca i bez reszty określającym swój przedmiot, zostaje przeciwstawiony obraz „pajęczka”. Człowiek musi się na coś zdawać, także na działanie sił, które wymykają się kontroli rozumu i wiedzy. Z nadzieją, że przeniosą go na drugi brzeg, „którego on nie zna ani nie widział”, postępuje z „zaufaniem w harmonię praw stworzenia” (IV, 335 *Obywatel Gustaw Courbet*). Zaufanie – ufność – wiara, zostają przeciwstawione tamże postępowaniu, którego motorem jest jakaś pasja, w szczególności „pasja odwetu” (reaktywność, którą są zemsta, porachunki...)¹¹.

Łańcuch sztuk, rozdzielenie ekspozycji?

W procesie ideacji uczestniczą sztuki, tworząc następstwo, „łańcuch”. Poczynając od tych, które pierwsze przeczucia, nasłuchy idei niosą, zanim te jeszcze zaczną wkraczać w krąg tego, co widzialne, po te, które przechodzą w życie codzienne, świąteczne i powszednie, w postawę, ruch ciała...

¹⁰ Rilke podobne prawo formułuje tymi słowami „*an hundert Stellen ist es noch Ursprung. / Ein Spielen von reinen Kräften, die keiner berührt der nicht kniet und bewundert*” („w stu miejscach jest jeszcze źródło. / Granie czystych sił, której nie dotknie nikt, kto nie klęka i nie podziwia” M. Jastrun (tł.). Rilke wyraża to przekonanie pomimo postępującego triumfu maszyny, tego symbolu triumfującej woli i mocy (*Sonety do Orfeusza Część druga*, X). Cytuję tu Rilkego ze względu na pokrewieństwo duchowe jego wyobrażenia procesu tworzenia z myślą Norwida.

¹¹ Norwid oddala się od tych wyobrażeń Starego Testamentu, zgodnie z którymi Bóg jest potrzebny człowiekowi jako mściciel jego winowajców. Znamienny dla takiej „pasji odwetu” wydaje się nawet ten fragment Księgi Izajasza, w którym człowiek zostaje porównany do „robaczka” (u Norwida „pajęczek”): „Oto wstydem i hańbą się okryją wszyscy rozjątrzeni na ciebie. Unicestwieni będą i zginą ludzie klóący się z tobą. (...) Albowiem Ja, Pan, twój Bóg, ująłem cię za prawicę mówiąc ci: «Nie lękaj się, przychodzę ci z pomocą». Nie bój się, robaczku Jakubie, nieboraku Izraelu! Ja cię wspomagam – wyrocznia Pana – odkupicielem twoim” (BT, Iz 41, 11 i 13–14; tamże przypis: „Hebr. wyraz *goel* = odkupiciel oznacza: 1. mściciela krwi, tego, który szuka pomsty za przelaną krew kogoś z rodziny; 2. tego, kto wykupuje z niewoli swego krewnego zaprzędanego za długi; 3. bliskiego krewnego, broniącego z obowiązku praw wdowy”).

Idee wieczne z jednej strony, a natura z drugiej, wobec nich wyłaniające się ideały (idee człowieka) w sztukach czystych, dalej sztuki projektowe (*design arts*, niedawno mówiono najczęściej „sztuki użytkowe”), poprzez rzemiosła i przemysł, dzięki nim wkraczające w życie codzienne, przenikające je samo, stając się ciałem.

W *Promethidionie* relacje pomiędzy sztukami oraz życiem są opisane na dwa sposoby. Od strony twórczości ludzkiej, twórczego procesu postępującej ideacji, konkretyzacji idei („Epilog V”) oraz od strony związku pomiędzy wytworami różnych dziedzin „Epilog XVIII”). Patrząc z tej drugiej perspektywy, Norwid pokazuje związek pomiędzy zasadami tworzenia zbiorów, kolekcji, organizacją wystaw (sposobami podziału, klasyfikacji itp.) a sposobem pojmowania sztuki, sztuk oraz samego życia człowieka. A jeśli sztuka, sztuki i życie przybierają formy historyczne, adekwatne do pojęć panujących w danych epokach, to nawet typologie muzeów oraz organizacje wystaw, upowszechniając pewne pojęcia, których są wyrazem, pociągają za sobą określone konsekwencje w samym życiu. Rozdział sztuk „wysokich” od pozostałych, a więc tych, których dzieła spełniać się mają bezpośrednio w życiu (który zarazem definiuje te sztuki jako „czyste”), oznacza „rozdziel duszy z ciałem, czyli śmierć” (II, 321). Jeśli śmiercią tą nie jest umieranie człowieka w człowieku, czyli zanik człowieczeństwa, to jest nią zamknięcie się w pewnym stadium duchowości, uznanie go za ostateczność, co zapewne wyznacza zarazem zapoznanie duchowego charakteru danego *status quo*, niedostrzeżenie tego, iż w ogóle definiuje go pewna duchowość, czyli że pewne ideały definiują ten stan wydający się czysto naturalnym, niezmiennym, trwałym, niedyskutowalnym (ideały traktowane jako pewniki stają się oczywistościami, to znaczy „wistościami” oczu, to znaczy tym, co widać, światem, strukturą świata – nikomu nie przychodzi wtedy do głowy, że struktura ta mogłaby być inna, że jest tylko założeniem, to znaczy, że ją człowiek tylko założył, a na niej założył świat, swój). Owo „samozamknięcie”, jak pamiętamy, zamienia człowieka w „homunkulusa” (IV, 263). Wtedy człowiek postrzega siebie jako istotę już ukształtowaną. Nie kształci się i nie kształci (IV, 263).

Pociąga za sobą także wędnięcie społeczności, w której taki proces „rozdziela”, rozerwania związku się dokonuje – skoro zarazem odcina się ona wtedy od źródeł. Nie posiada wtedy swojej sztuki, dzięki której znajdowałyby natchnienie? – nie potrafi wydać sztuki, w której znalazłaby natchnienie? – nie potrafi znaleźć natchnienia w sztuce? – natchnienia dla kształtu życia, jaki przyjmuje ono dzięki ludzkiej wytwórczości, rzemiosł, rękodziel czy przemysłu. Wielkie narody – przeciwnie.

Myśli, które jeszcze nie nadleciały na widnokrąg, szumią z dala skrzydłami niby arfy eolskie... i w tym to wieszczba jest muzyki. Kiedy już je okiem

objąć można, malarz tęczę lecące zachwyca na płótno lub mur gmachu. A skoro już lekkimi skrzydły swymi poczynają osiadać na frontonach (...) wtedy rzeźbiarz miejsce im otwiera w cichym łonie głazu ciosanego (II 315; „Epilog V”).

Narody, które przepomniały onego to ziemi podnoszenia, nie postawiwszy sztuki swojej, a tym samym nie wywiązawszy z niej łańcucha rzemiosł i rękodzieł... albo byt realny utraciły, albo praca u nich, z pracą ducha żadnego nie mając połączenia, jest tylko konieczną fatalnością ... (II, 315–316; „Epilog VI”).

Rozdzielenie ekspozycji publicznych na ekspozycje, czyli wystawy, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecione pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawiającego Refaelowski pęzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płócienka, cała gama idei pięknego rozlewająca się w pracy uwidomioną była – wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!...

(II, 321; *Promethidion*, „Epilog XVIII”)

Czy w tej sprawie teoria Norwida wyraża ducha XIX wieku? Nie podejmę rozważań historycznych. Uderza jednak fakt, iż Norwid podziwiał paryską Wystawę Powszechną z roku 1867. Swój pozytywnej ocenie dał wyraz w osobnym szkicu (IV, 88–93; *Podróż po Wystawie Powszechnej*). Wystawa ta odpowiadała wyobrażeniom, jakie nakreślił w roku 1850, w *Promethidionie* (głównie we fragmentach powyżej cytowanych). W objaśnieniach Gomulickiego (IV, 540) pojawia się nieobojętna wobec myśli Norwida uwaga, iż w samym środku znajdował się ogród. Jaką wagę mógł(by) mieć ten ogród w oczach Norwida? Symbolu natury czy symbolu raj? W swym szkicu Norwid nie odnotował położenia ogrodu w samym centrum. Pod jakim jeszcze względem wystawa ta, w oczach autora *Promethidiona*, odpowiadała ideałowi, z którym się on utożsamiał, któremu w dziele tym dawał wyraz? Wystawa była zbudowana na planie koncentrycznie ułożonych eliptycznych pierścieni. Każdy z nich poświęcony był dziełom poszczególnego rodzaju sztuki, najbardziej wewnętrznie, „u początków” położone były „sztuki piękne”, w zewnętrznym kręgu samo życie, architektura właściwa sztukom kulinarnym... Z centrum, promieniście, wybiegały drogi, wzdłuż których były położone segmenty narodowe, prezentujące postać owego następcstwa sztuk w życiu poszczególnych narodów:

A końcem końców Ekspozycję zwiedzić należało, choćby tylko dlatego, że widziałem był, londyńską, paryską i amerykańską w New-York: czyli że widziałem wszystkie, jakie na świecie dotychczas były – mówię o Uniwersalnych Ekspozycjach. (...) Gmach jest elipsą, a w niej coraz mniejszych elips aż do środka tyle, ile rodzajów prac i dzieł (...) wszystko porządnie i logicznie dokoła się obchodzi i płynnie się wszystko napotyka. Puścisz się Elipsą sztuk pięknych (...) i obiegiesz wszystkie szkoły wszystkich społecznych ludów. Tak samo jest i z rękodzielami wszelakimi – tak samo jest na zewnątrz tego ogromnego gmachu z kawiarniami i restauracjami narodów (IV, 88–89).

THE UNITY OF ARTS AND LIFE. AROUND NORWID'S AISTHESIS THEORY

Basing on the interpretation of Cyprian Kamil Norwid's poems and other works the author presents the observation that a human being appears and exists when is being perceived. It means that the process of seeing is the creative act. The artist's gaze described by the poet provides the perfect example of the interrelation of being, being seen and creating by seeing. It also stresses the role of dialogue in becoming human. Such an artistic activity bridges the gulf between the world of ideas and the real life. It is a part of the real life and the pattern for creative living as a human being.

Janusz Krupiński – email: januszkrupinski@gmail.com