
ELŻBIETA WOLICKA

„PRZYMIERZA ŁUK” – O SZTUCE
W PISMACH CYPRIANA NORWIDA

POETA-MYŚLICIEL

Nie jest łatwo wniknąć w złożoność „duchowej organizacji” Norwida, prześledzić warunki, które doprowadziły do krystalizacji jego poglądów na sztukę. Norwid był nie tylko „poetą i sztukmistrzem”, ale również myślicielem dążącym do teoretycznego ugruntowania swych poglądów, a także krytykiem, zainteresowanym upowszechnieniem i obroną sztuki w Polsce¹. Misję tę wypełniał z żarliwością apostoła „prawdy dla prawdy, gdyż tylko sztuce pojętej w całej swojej prawdzie i powadze Polak dzisiaj poświęcić może życie. [...] Zwłaszcza iż sztuka [...] jest jednym z z a k o n ó w pracy ludów i pracy ludzkości”².

Wiadomo, że zasadnicze zręby Norwidowskiej myśli o sztuce powstały i przynajmniej częściowo zostały podane do publicznej wiadomości pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych XIX w. W tym czasie poeta przystąpił do opracowywania obszernej i nigdy nie ukończonej rozprawy pt. *Sztuka w obliczu dziejów*, której wstępny zarys w postaci *Syntetyki* przesłał Adamowi Potockiemu w r. 1847. Napisał ponadto kilka przyczynków do wspomnianego dzieła: *Prototypy formy*, *Słowo i litera*, *O prawdzie*, *Piast i jego rewolucja* oraz dziwny, pisany po francusku i opatrzony wymyślnymi diagramami tekst pt. *Rotacja słowa*. Żaden z tych utworów nie doczekał się

¹ Por. S. K o ł a c z k o w s k i. *Dwa studia*. Warszawa 1934; K. W y k a. *Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948; T. M a k o w i e c k i. *Norwid-myśliciel*. W: *Pamięci Norwida*. Warszawa 1946.

² C. N o r w i d. *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Wstęp i opracowanie S. Sawicki. Kraków 1997 s. 107 (dalej: *Prom.*). Tu *Epilog* w. 188-192. *Prom.* s. 107.

druku za życia autora³. Osobne miejsce w tym cyklu zajmuje rozprawka *O sztuce (dla Polaków)*, która ukazała się nakładem Norwida w formie broszury w Paryżu w r. 1858 jako polemiczna odpowiedź na głośny szkic Juliana Klaczki pt. *Sztuka polska*, ogłoszoną na łamach „Wiadomości Polskich” między majem a październikiem 1857 r., a potem wydaną w postaci anonimowej broszury (Paryż 1858). Podstawowy wykład poglądów Norwida dotyczących sztuki i jej historycznej roli zawiera również *Promethidion*, zwłaszcza jego *Epilog*. We wspomnianym przedziale czasowym mieści się ponadto ogłoszony w r. 1849 w „Dzienniku Polskim” Karola Libelta artykuł pt. *Krytycy i artyści*⁴.

W r. 1851 ukazał się *Promethidion* – poemat-traktat o niejednorodnej strukturze gatunkowej, trafnie określony przez Stefana Sawickiego jako collage; utwór, w którym „różnorodne teksty zostały złożone w ten sposób, że nie zacierają się między nimi ślady złożenia. Równocześnie jednak wzajemnie się naświetlają i uzupełniają, tworzą oryginalną całość poświęconą szeroko rozumianej sztuce”⁵. *Promethidion* ujawnia też liczne związki międzytekstowe z wymienionymi wyżej szkicami teoretycznymi. Uchwycenie tych właśnie związków i wydobywanie idei przewodnich Norwidowskiej myśli o sztuce jest zadaniem niniejszego eseju.

Większość badaczy Norwida podkreśla zgodnie niezwykłą konsekwencję i spójność jego poglądów, obejmujących bardzo szerokie spectrum zagadnień:

[...] żaden nurt tematyczny myśli Norwida nie ma bowiem statusu autonomicznego, wszystkie wytłumaczalne są tylko wtedy, gdy uchwycimy łączącą je więź, gdy dostrzeżemy w nich różne tematyzacje wciąż tej samej w istocie, wyraźnie zarysowanej i względnie spójnej problematyki światopoglądowej⁶.

³ Por. uwagi Juliusza Wiktora Gomulickiego w dziale *Metryki i objaśnienia* w: C. N o r - w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 7: *Proza. Część druga*. Warszawa 1973 (dalej: PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

⁴ Późniejsze szkice Norwida z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, z reguły nie opublikowane za jego życia, nie wnoszą nowych pomysłów do ustalonej już koncepcji sztuki i jej dziejowej doniosłości, dotyczą zazwyczaj spraw aktualnych lub zagadnień szczegółowych. Można tu przykładowo wymienić następujące prace: *Obywatel Gustaw Courbet, O warunkach rozwoju sztuki, Sztuka jako żywy organ społeczny, W kwestii losu artystów polskich, Salon paryski 1881*.

⁵ S. S a w i c k i. *Wstęp* do: *Prom.* s. 13.

⁶ A. W a l i c k i. *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*. Warszawa 1983 s. 195.

Nie znaczy to, rzecz jasna, że Norwid był teoretykiem-systemotwórcą. Sam się od takiej metody myślenia, absolutyzującej własne stanowisko, odżegnywał: „[...] tyle jest różnych [...] systematów, ilu autorów systematów – a każdy z nich prawdy ma odłamek [...]”. (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWSz 6, 272).

Żaden „systemat” nie może przeto aspirować do zupełności. Nie tyle rygory logiczne, ile pewien zespół podstawowych pojęć – idei, do których Norwid stale powracał, decyduje o myślowej zawartości i konsekwencji jego myśli o sztuce. Nie jest to więc wprawdzie „systemat”, ale jednak starannie przemyślana koncepcja, którą starał się wyrazić zarówno językiem metafory poetyckiej, jak i specyficznego, quasi-teoretycznego dyskursu (obfitość zawilej metaforyki, archaizowany, nastrojony na retoryczny „ton wysoki” język oraz metafizyczny entourage rozpraw Norwida nie pozwalają ich zaliczyć do pism teoretycznych sensu stricto). O ile jednak poezja Norwida, mimo obciążającej ją niekiedy kondensacji treści ideowych, wydaje się przemawiać do czytelnika wprost, wywołując zamierzony oddźwięk emocjonalny i intelektualny, o tyle pisma prozą, nawet pomyślane, jak w *Promethidionie*, jako rozjaśniający, autorski komentarz do poematu, wymagają dodatkowej i bardziej złożonej interpretacji.

Proza Norwida, którą można traktować jako zapis głęboko intuicyjnej, filozoficznej medytacji, odzwierciedla umysłowy klimat epoki i otoczenia intelektualnego, w obrębie których krystalizowały się jego poglądy. Jak zauważył już Stanisław Brzozowski, autor *Promethidiona* należy do elity myślicieli polskiego romantyzmu w jego późnej fazie, a jego światopogląd w wielu punktach wpisuje się w horyzont pojęć wypracowanych przez czołowych przedstawicieli myśli filozoficznej owych czasów, takich jak August Cieszkowski, Karol Libelt, Józef Maria Hoene-Wroński, Józef Gołuchowski, Bronisław Trentowski czy ks. Piotr Semenenko. Ich pisma z kolei zaszczyły na gruncie polskim idee żywe w kulturze europejskiej. Bodajże wszystkich wymienionych przedstawicieli polskiej myśli romantycznej znał Norwid osobiście i pozostawał z nimi w mniej lub bardziej ścisłym oraz częstym, bezpośrednim kontakcie. Twórczość tych pisarzy charakteryzuje, zdaniem Brzozowskiego, powtarzający się w różnych wariantach i stylach wypowiedzi, „ten sam głęboki rytm, jedno i to samo prawo myślowe”⁷. Płynące stąd pokrewieństwa ideowe wymagałyby w przypadku Norwida obszernych studiów

⁷ Por. S. B r z o z o w s k i. *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* Kraków–Wrocław 1983 s. 221-222 (reprint wydania z 1910 r.).

porównawczych, których dotąd nie przeprowadzono. Nie chodzi tu o pedantyczne śledzenie myślowych zapożyczeń, rozmywające w efekcie indywidualność twórcy w amorficznym żywiole nurtów i kierunków, lecz przeciwnie, o uwypuklenie oryginalności myśliciela, widzianego wszelako w organicznym związku, jak mówi Brzozowski, ze składem ówczesnej kultury.

Głęboki rytm, to samo prawo myślowe Norwidowskiego pisarstwa nie jest prostym powtórzeniem stereotypów umysłowych epoki. Tak jak polski romantyzm filozoficzny ma własną specyfikę i nie daje się wtłoczyć w ramy kontynuacji kantowskiego, schellingiańskiego czy heglowskiego idealizmu, mimo że wyrastał na glebie pojęć wprowadzonych do kultury przede wszystkim przez Niemców – choć nie tylko – myślicieli, tak też projekt myślowy Norwida odbiega zarówno w treści, jak i formie wypowiedzi od upodobań i postaw intelektualnych większości polskich romantyków. Niejednokrotnie podkreślano⁸, że dzieło twórcy wielkiego poematu o pracy i sztuce stanowi „szczyt i krystalizację, a zarazem przełom” w dziejach polskiego romantyzmu. Twierdzenie to pozostaje równie bezsporne, co wciąż niedostatecznie wyświetlone, zwłaszcza że samo pojęcie romantyzmu wymyka się jednoznacznej definicji, a nawet zawiera treści wewnętrznie sprzeczne⁹.

Aby raz jeszcze przywołać Brzozowskiego, Norwida łączy ze wspomnianymi wyżej romantykami polskimi aspiracja do stworzenia narodowej wersji problematyki żywotnej dla kultury umysłowej jego czasów:

[...] życie umysłowe Zachodu stawia naszym twórcom i pracownikom cały szereg postulatów: aby ostać się wobec myśli społecznej francuskiej, niemieckiej metafizyki – muszą oni w samych sobie mieć rozwiązanie zagadnień, stawianych lub rozstrzyganych przez te kierunki myśli; i rozwiązania te muszą ukazać się im jako specjalnie polskie dzieło. Muszą oni w polskiej tradycji, polskiej historii szukać treści i właściwości, które pozwoliłyby wierzyć, że dzieje Polski i ich wynik stanowią odpowiedź na niepokojące Europę najistotniejsze problemy. Europa stawia tu zagadnienia, dzieje Polski muszą na nie odpowiedzieć: takim jest założenie duchowe całej pracy duchowej naszej emigracji¹⁰.

⁸ Pogląd ten wypowiadało wielu autorów – od Brzozowskiego i Miriama po Walickiego i Bieńkowską; patrz również: K. K o s i ń s k i. „*Promethidion*” Norwida. *Poemat o pracy i sztuce*. Warszawa 1926, oraz T. M a k o w i e c k i. „*Promethidion*”, W: K. G ó r s k i, T. M a k o w i e c k i, I. S ł a w i ń s k a. *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 7-32.

⁹ Por. I. B e r l i n. *The Roots of Romanticism*. Ed. H. Hardy. Princeton, New Jersey 1999, rozdz. 1: *In Search of Definition*, s. 1-20, a także: W. T a t a r k i e w i c z. *Romantyzm, czyli rozpacz semantyki*. „Pamiętnik Literacki” 42:1971 z. 4.

¹⁰ B r z o z o w s k i, jw. s. 221-222.

Taki też był punkt wyjścia pracy duchowej Cypriana Norwida – poety i myśliciela. Wszelako horyzont jego przemyśleń wydaje się rozleglejszy niż horyzont zwłaszcza tych przedstawicieli myśli narodowej, których zalicza się do nurtu polskiego mesjanizmu. Jeszcze do tej kwestii powrócimy.

Brzozowski zwraca uwagę na dwa pozornie sprzeczne rysy charakterystyczne umysłowości autora *Promethidiona*: był on (nie tylko w oczach młodopolskich wielbicieli!) „uosobieniem myśli pozaczasowej, bytowej”, ale też, co najmniej w równym stopniu, „świadomością rdzennie i przede wszystkim historyczną”. Jednakże był to osobliwy historyzm, który kazał mu pojmować dzieje jako „niezbędny organ prawdy” – można by rzec, cytując Heideggera, jako „istoczenie się prawdy bycia”. Dzieje mają dla Norwida podwójny, ponadczasowy, transcendentny punkt odniesienia: Boga Stwórcę oraz bezpośrednio Mu podległy i od Niego zależny porządek duchowy, symbolizowany w utworach poety przez Wiecznego Człowieka – Adama-Prometeja. Niekiedy również przez ojców założycieli i duchowych przywódców europejskiej cywilizacji: Mojżesza i Sokratesa, a w przypadku dziejów Polski Piasta Kołodzieja. Osobną i wyjątkową pozycję zajmuje oczywiście Chrystus – Zbawiciel upadłej ludzkości i Pan dziejów. Historyzm Norwida, jednego z „najbardziej i najgłębiej katolickich umysłów stulecia”, jak trafnie zauważa Brzozowski¹¹, wpisuje się, lecz tylko do pewnego stopnia, w kontekst spirytualistycznej metafizyki polskich przedstawicieli filozofii romantycznej¹² – być może najbliższy jest Norwid poglądom Cieszkowskiego, Libelta, a w niektórych punktach – Hoene-Wrońskiego¹³. Z drugiej strony poeta wyraźnie odcina się od „egzaltacji mistyczno-narodowej” polskiego mesjanizmu, ulegającego pokusie millenarystycznej, zwłaszcza trzech wieszczów: Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego¹⁴, z którymi Norwid „szlachetnie się różni”.

¹¹ B r z o z o w s k i, jw. s. 73.

¹² Por. W. T a t a r k i e w i c z. *Historia filozofii*. T. II. Warszawa 1958 s. 317 n. oraz korektę jego poglądów na temat polskiej filozofii romantycznej u Walickiego (jw. s. 23). Na temat „chrześcijańskiego historyzmu” Norwida patrz: A. D u n a j s k i. *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Kamila Norwida*. Lublin 1985 oraz uwagi krytyczne o tej pracy w artykule Stefana Sawickiego *Granice ‘sakralnych’ interpretacji literatury*. W: *‘Metafizyczne’ w literaturze współczesnej. Materiały z II Tygodnia Polonistów*. Pod redakcją A. Koss. Lublin 1992 s. 25 n.

¹³ Wpływ tego ostatniego myśliciela uwidacznia się szczególnie w szkicu Norwida pt. *Rotacja słowa*.

¹⁴ Por. A. W a l i c k i. *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*. Warszawa 1970, oraz *Między filozofią, religią i polityką*. Patrz również: J. P i e c h o c k i. *Norwidowska koncepcja sztuki-pracy*. Poznań 1929 s. 33 n.

Charakteryzując Norwida jako poetę-myśliciela, trzeba mieć na uwadze szczególne i nie tylko jemu właściwe wymieszanie wątków, zazębianie się myślowych płaszczyzn: metafizycznego wglądu i poetyckiej intuicji. Filozofem z profesji, jak wiadomo, Norwid nie był¹⁵. Wszelako wspólnie z wieszczami, podobnie jak on podległymi romantycznej modzie na metafizykę w poezji i prozie literackiej, Norwid „posiadał dziwaczną i upartą pretensję do naukowości, etymologizowania, archeologizowania, odkrywał, objaśniał, do swoich rzekomo naukowych odkryć przywiązywał duże znaczenie”¹⁶ (notabene nie różnił się w tym od współczesnych, by wspomnieć chociażby etymologię Mickiewicza). Oświeceniowa idea upowszechnienia wiedzy owocowała w XIX w. częstym naruszaniem granic profesji; naukowe i filozoficzne samouctwo poetów i pisarzy było w tym czasie dość powszechnym zjawiskiem, jak również mieszanie gatunków, swobodne przechodzenie od poezji do prozy, od emocjonalnego uniesienia i natchnionej metaforyki do pedantycznego i nieco pretensjonalnego, pretendującego do naukowości opisu. Wzorcowym przykładem takiej techniki pisarskiej był utwór Goethego *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* – zbeletryzowana autobiografia duchowa samego poety¹⁷. Amatorskich poczynań Norwida¹⁸ na polu teoretycznym nie należy więc składać na karb jego samotnictwa i dziwactwa, tym bardziej że za takimi ambicjami do ujęć „całościowych” i tropienia istoty rzeczy kryło się w jego przypadku coś więcej niż uległość wobec myślowej manieri epoki. „Syntetyczne” zamysły poety i autora rozpraw o sztuce wyrastają, moim zdaniem, z autentycznej i bynajmniej nie dyletanckiej wrażliwości metafizycznej, sprzęgniętej z głębokim doświadczeniem religijnym.

Warto zatem przyjrzeć się podstawowym przeświadczeniom czy też, jak powiadają hermeneutycy, przed-sądom odległej od teoretycznych systematów Norwidowskiej myśli o sztuce, decydującym o jej wewnętrznej spójności i konsekwencji.

¹⁵ Raz tylko otarł się o edukację filozoficzną podczas swego pobytu w Berlinie, por. J. W. G o m u l i c k i. *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*. Warszawa 1976 s. 49.

¹⁶ W y k a, jw. s. 43.

¹⁷ P o r. B e r l i n, jw. s. 111.

¹⁸ O amatorskim i wysoce subiektywnym korzystaniu z imponującej zaiste erudycji świadczą choćby notatniki Norwida (PWsz 7, 241-420). W swych ambicjach „naukowych” nie idzie jednak Norwid tak daleko, by przyjąć za swoją deklarację Friedricha Schlegla: „Wszelka sztuka powinna stać się nauką, wszelka nauka – sztuką; poezja i filozofia powinny się zjednoczyć”. F. S c h l e g e l. *Fragmenty z „Lyceum”* (115), cyt. według: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975 s. 141.

OBJAWIENIE ISTOTY SZTUKI

Pisać o s z t u c e dla narodu, który ani muzeów, ani pomników, właściwie mówiąc, nie ma; pisać dla publiczności, która zaledwo biernie albo wypadkowo obznajmiona jest z tym przedmiotem – jest to nie pisać o sztuce, ale o b j a w i ć j ą [...] jest to nie pisać o sztuce, ale u z a s a d n i ć j ą i p o s t a n o w i ć (PWsz 6, s. 337).

Ten wymowny incipit rozprawki Norwida *O sztuce (dla Polaków)* jest lapidarną deklaracją intencji poety, który swoje pisarstwo w całości, ale może zwłaszcza wystąpienia publicystyczne, traktował jako moralny obowiązek służby obywatelskiej. „Objawienie, uzasadnienie i postanowienie” uniwersalnej istoty sztuki wydawało mu się zadaniem pierwszorzędnej wagi. Nie tylko dlatego, że w Polsce, zdaniem Norwida, problematyka sztuki miała w jego czasach złą prasę i nie lepszą pozycję społeczną – redukowana do zajęcia niezbyt poważnego i mało użytecznego, drugo- a nawet trzeciorzędnego z uwagi na sprawy bardziej doniosłe i naglące, jak kwestia narodowego wyzwolenia czy ekonomicznego postępu – ale również dlatego, że miałość, niedojrzałość, wręcz błędność pojęć o tym, czym w istocie swojej jest sztuka i jaka jest jej rola w cywilizacyjnym doskonaleniu człowieka, decydowały o podrzędności polskiej myśli i polskiej kultury w skali europejskiej. Dla Norwida przewyciężenie tych zaniedbań społecznej edukacji na gruncie rodzimym miało znaczenie „potrzeby i powagi jak najżywotniejszej i jak najrozsądniejszej” (*Prom., Do Czytelnika*), toteż tej właśnie kwestii poświęcił w całości swój najbardziej „filozoficzny” utwór poetycki – *Promethidiona*. Chronologiczna bliskość powstania poematu i rozprawki *O sztuce (dla Polaków)*, a także zbieżność zasadniczego zamysłu i treści obydwu pism, pozwalają traktować tę ostatnią jako uzupełnienie autorskiego komentarza do poematu. Obydwa utwory łączy też ton polemiczny – w *Promethidionie* zaakcentowany poprzez dialogową formę części głównych: *Bogumiła* i *Wiesława*, w rozprawce aluzyjnie zaznaczony kilkoma wtrętami, adresowanymi, bez wymienienia nazwiska, do Juliana Klaczki, autora, jak już wspomniano, rozprawy na podobny temat¹⁹. Artykuł Klaczki zawierał zjadliwe uwagi pod adresem twórczości Norwida, którego oskarżał o pretensjonalną dziwaczność i nieuctwo. Norwid wspomina kolportowane przez adwersarza „niewczesne osławienia i wykluczenia” oraz jego arbitralne poglądy na temat braku warunków do rozwoju polskiej sztuki, zwłaszcza plastycznej; poglądy utrwalające

¹⁹ Por. Z. T r o j a n o w i c z o w a. *Ostani spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981.

stereotypy i przesady, prowadzące na „niewybrednych frazesów manowiec” (*Prom., Bogumił*, w. 90), legitymizujące zamęt pojęciowy i niski poziom kultury artystycznej w kraju nad Wisłą i Wartą. Starając się utrzymać – nie bez poczucia osobistej dumy i wyższości nad polemistą – ton rzeczowy, „po-nad-pamfletyczny”, raz tylko Norwid pozwala sobie na ironiczną uwagę „w trybie ogólnym”:

I k r y s z t a ł o w a s z y b a, k i e d y s i ę w s k o ś n i e n a n i ą
p a t r z y, z a s ł a n i a o c z o m p r e d m i o t y (PWsz 6, 346).

To „patrzanie wskośne” – dziś powiedzielibyśmy: opaczne lub o skrzywionej perspektywie – charakteryzuje, w różnym stopniu, także rozmówców-oponentów Bogumiła i Wiesława, dwóch sokratejskich bohaterów i niekwestionowanych porte-paroles samego poety w *Promethidionie*.

O wiele jednak ważniejszym łącznikiem między dwoma stylami myślenia i pisarstwa jest zespół powtarzających się kluczowych pojęć-idei – występujących zarówno w Norwidowskiej poezji, jak i prozie, będących jakby zwornikami jego doktryny o sztuce. O ile w *Promethidionie* pojawiają się one w postaci rozproszonej, wplecione w ciąg poetyckich strof i dialogów, rozsiane po różnych miejscach poematu, o tyle w partiach prozą i rozprawkach-komentarzach pełnią funkcję quasi-terminów, choć oczywiście nie technicznych w sensie naukowym. Ta podwójność roli, a także ruch wielorakich skojarzeń, które wywołują, oraz zmienne konteksty, w jakich występują, nadaje owym słowom-kluczom szczególną semantyczną nośność i wielowarstwowość znaczenia. Rysem charakterystycznym romantycznego sposobu myślenia jest właśnie owa płynność pojęć – także u Norwida „wszystko łączy się ze wszystkim”, idee krążą po różnych obszarach myśli, granice jednoznaczności rozsadzane są przez metafory, mimo to nie ma w tym chaosu, lecz „uparta wręcz konsekwencja”²⁰. Podobnie jak u starożytnego protagonisty – Platona, tak lubianego i w różny sposób przyswajanego przez romantyków – mamy tu do czynienia z myśleniem „holistycznym”, z wizją całości.

Do kluczowych idei obarczonych takim wielowarstwowym znaczeniem u Norwida należą: sztuka i praca, forma i treść, a także Piękno, Dobro, Prawda i Miłość, pisane najczęściej dużą literą, co w sposób przejrzysty odsyła je do dialogów Platona, zwłaszcza *Biesiady*²¹.

²⁰ W a l i c k i. *Między filozofią* s. 106. Por. też E. B i e ń k o w s k a. *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*. Warszawa 1975.

²¹ Por. S a w i c k i. *Wstęp do Prom.* s. 9.

Istotną rolę odgrywają ponadto charakterystyczne opozycje: naród – społeczeństwo, słowo – litera, natura – życie. Upodobanie do takich binarnych opozycji pojęciowych wraz z intencją ich „syntetycznego zniesienia” w Norwidowskiej doktrynie o sztuce nasuwa myśl o inspiracji czerpanej od filozofów zaliczanych do nurtu idealistycznego, zwłaszcza Friedricha Wilhelma Schellinga, z którym łączył go pewien rodzaj „mistycznego witalizmu”²², rozciągniętego również na sferę twórczości i sztuki, ale od niemieckiego filozofa różniło go głęboko chrześcijańskie, odległe od pokusy panteizmu, pojmowanie człowieka i dziejów. Norwid nie żywił również ambicji stworzenia systemu metafizycznej kosmologii. W centrum jego zainteresowań pozostaje człowiek i tworzona przezzeń kultura.

Miejsce, jakie zajmuje w myśli Norwida kategoria „narodu”, mogłoby sprawiać wrażenie, że jest on poetą-myślicielem „narodowym”. A jednak nic bardziej mylącego. Pominąwszy ewolucję jego poglądów w kwestii narodowej w ogólności, a także dystans do mesjanizmu²³, Norwid nie uległ nigdy skłonności do takiego heroizowania narodowej historii, jak to miało miejsce u romantyków niemieckich z Fichtem i Heglem na czele oraz w mesjanizmie polskim. Nie miał też tendencji do apoteozowania samotnego buntu ponadprzeciętnej jednostki w imię nieograniczonej wolności twórczej, którą do rangi absolutu wynieśli Schiller i Goethe (skądinąd pełen rezerwy wobec romantyzmu), Byron i Baudelaire, a także niektórzy myśliciele rosyjscy²⁴. Norwid jest piewą uniwersalnej i przedustawnej harmonii zasad i wartości, jeszcze, co prawda, w pełni w historii nie urzeczywistnionej, lecz założonej „na początku” jako jej cel i w tym jest, rzecz można, antyromantyczny, jeśli nie wręcz „klasyczny”. Jednak, z drugiej strony, dzieli Norwid z romantykami zarówno język, obszar problemów, jak i historiozoficzną wizję duchowego świata kultury, zmierzającej do „historycznego zmartwychwstania”²⁵.

²² Termin Berlina, por. dz. cyt., s. 49. Z poglądami Schellinga mógł się Norwid zetknąć podczas swego pobytu w Berlinie (zob. przyp. 14), a także przejąć się nimi pod wpływem dyskusji z Augustem Cieszkowskim.

²³ Por. W a l i c k i. *Między filozofią*, s. 234 n.

²⁴ Por. B e r l i n, jw. s. 80 n.

²⁵ Wnikliwie opisuje ambiwalentny stosunek Norwida do romantyzmu Zofia Stefanowska w eseju pt. *Norwidowski romantyzm w: t a ż. Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993 s. 56-82. Zdaniem autorki „jest u Norwida stale niejako obecna dążność do wyjścia poza romantyzm i brak takiego wyjścia” (s. 68); „Norwid [...] w swojej świadomości był w pewnym sensie antyromantykiem, kontynuatorem przez zaprzeczenie. Zaprzeczenie to zawsze jednak zatrzymywało się w jakimś punkcie i opozycja wobec romantyzmu nieuchronnie grawitowała do romantycznej wizji świata” (s. 71).

Norwidowską interpretację stosunku: naród – sztuka można przedstawić następująco. Wobec narodu wcześniejszym i historycznie pierwotniejszym tworem zbiorowym jest lud, na który składają się struktury rodzinne, klanowe, plemienne. Struktury te wyłaniają z siebie w trybie „naturalnym” pierwiastkowe, spontaniczne i w tym znaczeniu autentyczne, rdzennie rodzime postacie sztuki w szerokim tego słowa znaczeniu, będące bezpośrednim wyrazem sposobu bytowania i zbiorowego światopoglądu. Sztuka, a raczej wytwórczość, ma tu charakter zasadniczo użytkowy, ale także ludyczny oraz kultowy. Naród nie jest formacją samowiedną, lecz świadomą siebie. Nie tyle „naturalną”, choć wchłania w siebie przyrodzone pierwiastki rodzimości, ile „sztuczną” w tym sensie, że sam wyznacza sobie cele i gotów jest bronić własnej tożsamości. Rzecz jasna, dzieje się tak tylko wówczas, gdy naród jest w stanie wyłonić „kastę wiedną”, czyli za sprawą własnych elit przekształcić się w społeczeństwo. Więzią spajającą naród jest przede wszystkim język, a także wytwarzane przezeń – już nie tylko w celu zachowania siebie na poziomie bytu materialnego – i dla niego charakterystyczne pomniki kultury duchowej.

W sztucznym rytmie poetów oddzwiekują J ę z y k i e m n a r o d o w y m wszech-
-narzcza ras w pełnej swej harmonii i wszech-stany serca człowieczego; i tak pieśń się
rozpływa po wnętrznościach narodu, urabiając jakby c a ł o ś ć d u c h a (PWsz 6, 317-318).

– pisze Norwid w szkicu *Słowo i litera*. I dalej:

Słowem narodu jest wszechstronność myśli jego – jest wszechharmonia składających naród
elementów – jest nareszcie [...] dopełnienie jakoby f o r m ą t r e ś c i i odwrotnie (tamże,
s. 318).

Poglądy Norwida, dotyczące historyczno-antropologicznych źródeł sztuki, aspirującej do stania się wyrazem ducha narodowego i zarazem powszechnego, wskazują na pewne zbieżności z szeroko upowszechnionymi, tak że stały się czymś w rodzaju doctrina communis, teoretycznymi założeniami historyzmu Johanna Gottfrieda Herdera, którego protagonistą w w. XVII był Giambattista Vico, a „późnym wnukiem” współczesny Norwidowi Bronisław Trentowski. Norwida broni jednak zarówno przed relatywizmem historyczno-kulturowym, jak i millenaryzmem mesjanistycznym przeświadczenie o ponadczasowym i powszechnym powołaniu każdego człowieka i całej ludzkości, o uniwersalnej prawdzie historii.

Spojenie treści z formą zarówno w życiu, jak i w sztuce rodzi styl – sztuka jest bowiem życia kształtem i przejawem, a „wychodzące z sumienia”

pojęcia o formie życia, czyli o pięknie, kierują się ku dobru i prawdzie, jako tegoż życia treści, gdyż Piękno jest „profilem Prawdy i Miłości” (*Prom., Wiestaw*, w. 139). Styl zatem jest znamieniem dojrzałego człowieczeństwa, toteż za osiemnastowiecznym filozofem, przyrodnikiem i antropologiem Georges’em Leclerc de Buffonem powtarza Norwid znaną sentencję: „le style c’est l’homme même” – „s t y l a c z ł o w i e k t o j e d n o” (*Słowo i litera*, PWSz 6, 319). Wszelako styl – i człowiek-twórca – nie należy już tylko do czasu i miejsca swego historycznego i kulturowego bytowania, a sztuka o wykształconym stylu nie jest formą artystyczną o znaczeniu wyłącznie lokalno-temporalnym, lecz należy do cywilizacji. Naród musi się sobie uświadomić jako społeczeństwo, uzyskać samowiedzę ogólnoludzką, by rzeczywiście zaistnieć w kulturze i historii powszechnej²⁶. Aby to się stało możliwe, by „słowo narodu w dojrzałości takiej postawione” mogło stać się słowem epoki i słowem cywilizacji, musi wznieść się na poziom, gdzie dzieje się prawda ludzkiej historii. „Naród bowiem – składa się z tej sfery dolnej, która go różni od drugich... I z tej górnej, co łączy go z drugimi... Ale łączy go, a nie siebie...” – stwierdza Norwid w *Epilogu Promethidiona*.

Powołaniem sztuki narodowej jest „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie *ludowego do Ludzkości* nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości...”.

Kapitał albo *posag* narodowy nie tylko jest w geodetycznym usposobieniu kraju (ziemi), nie tylko w klimakterycznych jej warunkach, nie tylko w sile ramion i krwi *rasy*, ale i w potędze obrobienia i użycia materiałów. *Natura wyobraźni, to jest siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału...* Zdawałoby się, iż człowiek z ziemi *żywności zasób* wyciągając obowiązany jest ją podnieść i uświęcić godnością idealizacji twórczej...

Jednakże ów „wewnętrzny rozwój dojrzałości” następuje wówczas, gdy zarówno poszczególny człowiek-twórca, jak i cały naród osiągają świadomość ponad-historyczną, bowiem prawda dzieje się w historii i zarazem historię przekracza –

²⁶ Zwracano już uwagę na zbieżność poglądów Norwida w kwestii społecznej roli sztuki z estetyką Johna Ruskina i Williama Morrisa, a także poniekąd Fouriera, w Polsce zaś – Stanisława Witkiewicza. Por. *P i e c h o c k i*, jw. s. 75-89. Wszelako zestawienie koncepcji Norwidowskich z ideami „sztuki społecznej” myślicieli angielskich wydaje się zbyt pochopne – polskiego poetę zaprzatają sprawy moralne oraz pewne kwestie praktyczne (np. wystawienictwa), lecz nie występuje on z żadnym programem o charakterze socjologicznym.

[...] W TYM MIEJSCU ZACZEPIA, ALBO RACZEJ PODDAJE SIĘ HISTORIA SIŁOM NIE OD CZŁOWIEKA ANI NAWET OD MIEJSCOWEGO W CZŁOWIEKU NATCHNIENIA POCHODZĄCYM. Czas albowiem od nas nie zależy (*Słowo i litera*, PWSz 6, 321).

Dialektyka formacji historycznych prowadzi zatem od prapoczątków twórczości ludowej poprzez formę i styl narodowy, ku współuczestnictwu w tworzeniu cywilizacji ogólnoludzkiej (dziś powiedzielibyśmy: zmierza do wymiany i dialogu między kulturami), by na koniec móc odnieść się do swej odwiecznej, ponad-historycznej zasady – arché – stwórczego aktu Boga. Pytanie: czym jest sztuka w swej idealnej istocie? – kieruje się właśnie ku tej pozaczasowej perspektywie „wiecznego człowieczeństwa”, ku archetypowi pomyślanemu i urzeczywistnionemu przez Boga „na początku”. Trzeba, powiada Norwid, „wejrzeć [...] w dwie najpoważniejsze sfery bytu: w n a t u r ę i w ż y c i e – czyli czasem w tych dwóch nie jest s z t u k i - - i s t o t a [...]?” (*O sztuce (dla Polaków)*, PWSz 6, 338-339). Norwid – za Platonem i za Dantem – mógłby na to pytanie odpowiedzieć słowami tego ostatniego: „Że za naturą dąży wasza sztuka / Jako w mistrzowe uczeń dąży ślady / Że więc jest ona jakby Boża wnuka” (*Pieśń XI*, 97, s. 103²⁷). Do natury człowieka-twórcy należy bowiem to, że jest on „Na tego Boga wystrojonym dziecią” (*Prom., Bogumił*, w. 118).

Docieramy tu do punktu, w którym słowo Norwida o sztuce – nie tylko „dla Polaków” – szybuje ku wyżynom metafizyki i wizji religijnej, podobnie jak w *Biesiadzie* wielki monolog Sokratesa, opiewającego słowami wieszczki Diotymy wzniosłość idei Piękna, i jak pieśń Dantego, już oświeconego wizją Raju: „Ale natura ludzka dużo blasku roni / Tworząc swe dzieło, właśnie jak artysta, / Który zna kunszt swój, lecz jest słabej dłoni. / Za to jeżeli Miłość płomienista / W dzieło jasnością pierwomocy tchnęła, / To się w nim jawi doskonałość czysta” (*Raj XIII*, 76, s. 392). Celem sztuki jest dążenie do ideału, czyli Piękna, a ono, według słynnego wersu *Promethidiona*, „kształtem jest Miłości” (*Bogumił*, w. 109).

Sztukę należy przeto postrzegać w dwojakiej perspektywie: w stanie pierwotnej, prymitywnej prostoty „naturalnej”, kiedy to bezwiednie, niemal nieświadomie, „naśladuje” ona naturę w jej działaniach, oraz w stanie prostoty doskonałej, dojrzałej, kiedy już świadomie wciela i wyraża wartości najwyższe.

²⁷ A. D a n t e. *Boska Komedia*. Przeł. E. Porębowicz. Wstęp i red. M. Brahmer, przypisy J. Gałuszka. Wyd. VI. Warszawa 1990.

W idealnym piękna uprawianiu – pisze Norwid w rozprawce *O sztuce (dla Polaków)* – leży pewne uczucie – wyższe go – porządku – rzeczy, ku któremu wznosząc się, jeżeli nareszcie u szczytów onego napotkanej prawdy nie można wziąć, to jedynie dlatego, iż człowiek wziąć sam nic nie może, co by mu pierw nie było dano wziąć (PWsz 6, 345).

Przytoczone wyżej formuły, mające w zamyśle Norwida „objawić i uzasadnić” istotę sztuki zakorzenionej w naturze i życiu, nie są jednoznaczne. W swej warstwie werbalnej mogłyby przywołać na myśl pewne sformułowania wczesnoromantycznej estetyki niemieckiej, m.in. Karla Philippa Moritza, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Joachima Ludwiga Tiecka oraz Augusta Wilhelma Schlegla, którzy już na przełomie XVIII i XIX w. wystąpili z doktryną sztuki jako symbolicznego korelatu natury wziętej w całości. Owe natura naturans sztuka usiłuje raczej „dorównać”, niż ją „naśladować”²⁸. Filozoficzne podstawy tej estetyki stworzył Immanuel Kant, występując z teorią geniuszu, która utwierdziła ideę autonomii i sfery artystycznej i estetycznej²⁹ jako domeny wolności („swobodnej gry”), a później zaowocowała hasłem „sztuki dla sztuki”. Zarówno idea autonomii twórczości, zwłaszcza względem sfery moralnej, jak i owo hasło wydają się równie odległe i obce myśli Norwida, podobnie jak tendencje do utożsamiania sztuki z religią lub jej substytutem.

Ale już u Schellinga sztuka zyskuje status wykładni metafizyki, jest „realnym przedstawieniem form natury takich, jakimi są one same w sobie – zatem form prawzorów”. Te prawzory zaś, jako absolutnie prawdziwe i absolutnie piękne, znajdują się w Bogu. Stąd wniosek, że sztuka jest odbiciem boskiego prawzoru: „w sztuce boska twórczość znajduje obiektywne przedstawienie, bowiem twórczość ta polega na takimże wnoszeniu nieskończonej idealności w to, co realne, na czym polega również sztuka”³⁰. Czyżby tak właśnie pojmował Norwid ów „wyższy-porządek-rzeczy”, który dochodzi do głosu „w idealnym piękna uprawianiu”, czyli w sztuce? Mimo pewnych werbalnych analogii oraz „tenoru metafizycznego” myśl Norwida jest równie

²⁸ Interesująco pisze na ten temat Carl Dalhaus – *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. A. Buchner. Warszawa 1988 s. 303 n.

²⁹ „Genialność (Genie) jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (ingenium), za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki” – I. Kant. *Krytyka władzy sądzienia*. Przeł. J. Gałęcki. Warszawa 1964 s. 231.

³⁰ F. W. J. Schelling. *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983 s. 49.

odległa od idealistycznych spekulacji niemieckiego filozofa, jak i od wyraźnie w nich obecnej tendencji do zrównania sztuki z religią oraz utożsamiania Boga z uniwersum. Dla Schellinga bowiem „Bóg i uniwersum stanowią jedno lub są tylko różnymi oglądami jednego i tego samego. Bóg jest uniwersum rozważanym od strony tożsamości, jest *W s z y s t k i m*, ponieważ jest tym, co jedynie realne, poza nim nie ma więc niczego, *u n i w e r s u m* jest Bogiem ujmowanym od strony totalności”³¹. Norwid konsekwentnie stoi na stanowisku religii objawionej:

Jakoż wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, *a n a j j a ś n i e j s z y m - t a j e m n i c o m* wiary objawionej, jako uwidomijające ciało, postać i forma, posługuje. Ołtarz już kresem jest samoistnego sztuki bytu [...] (*O sztuce (dla Polaków*, PWSz 6, 343).

Sztuka jest służebnicą i – niekiedy – narzędziem religii, nie zaś jej substytutem. „Sztuka w życiu jest ekwacją” [równoważnikiem] „postępu moralnego”, a ten – ekwacją udzielonej łaski talentu oraz metafizycznej i religijnej przenikliwości. Można by tu zacytować słowa św. Pawła z Pierwszego Listu do Koryntian: „Cóż masz, czego byś nie otrzymał?” (1 Kor 4, 7) jako tekst paralelny do Norwidowskiego: „[...] człowiek wzięść sam nic nie może, co by mu pierw nie było *d a n o w z i ą ś ć*”.

*

Norwidowska idea wznoszenia się sztuki od jej pierwocin ku szczytom idealnej doskonałości, od wytwórczości plemiennej ku sztuce narodowej, włączonej w obręb cywilizacji ogólnoludzkiej, łączy w sobie metafizyczną intuicję początku-zasady (arche), historiozoficzny schemat rozwoju twórczości, który polega na stopniowym i nie zawsze doprowadzonym do wyznaczonego celu spełnianiu się ideału w określonej kulturze partykularnej – cel ten bowiem został człowiekowi-twórcy *z a d a n y* – oraz postulat samodoskonalenia (postępu) moralnego i tym samym cywilizacyjnego. Zaiste, wszystko tu łączy się ze wszystkim. Więzią jest pierwotna, wszczepiona ludzkości od zarania „pierwo-siła”, energia twórcza, Miłość – platoński eros, pojednany z chrześcijańską agape – poszukująca kształtu swego wcielenia. Tak pojmuje

³¹ Tamże, s. 25-26.

Norwid „zmartwychwstanie historyczne”, w którym człowiek-twórca ma znaczący udział. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o wykraczające poza kompetencje człowieka i poza bieg historii eschatologiczne spełnienie. Chodzi o „przymierza łuk”, jakim wielka sztuka może się stawać „po potopach historii”. Wierna swej idei przewodniej, pozostaje wymownym znakiem, „Wiecznej Tęczą Jeruzalem”, znakiem tylko – ale jakże doniosłym. Rzec by można, że w swej roli pośredniczki człowieczego „zbudowania w duchu” – prometejskiego przemienienia – sztuka pełni funkcję quasi-sakramentu.

SZTUKA W OBLICZU DZIEJÓW

W tym miejscu narzuca się pytanie: jak Norwid rozumie historię? czym są dla niego dzieje i na czym opiera twierdzenie o tak wysokiej randze i doniosłej roli sztuki w dziele historycznego doskonalenia człowieka?

O ile myślenie w kategoriach historycznych było trwałym znamieniem humanistyki XIX w., o tyle samo pojęcie historyzmu w tej epoce okazuje się wysoce wieloznaczne³². Najogólniej rzecz ujmując, da się wyróżnić trzy główne nurty lub tendencje owego historyzmu: pozytywistyczny naturalizm, pojmowany jako „wolne od wartościowania gromadzenie materiałów i faktów, bez wyróżniania tego, co ważne i nieważne, gromadzenie, które mimo to «występuje z roszczeniem do naukowej obiektywności»³³; historyzm «nauk o duchu» (Geisteswissenschaften)”, wyrastający z tradycji niemieckiej „szkoły romantycznej” (Hamanna, Herdera, Friedricha Schlegla i in.) oraz idealistyczną „filozofię ducha”, będącą w istocie historycystyczną odmianą teodycei. Ta ostatnia tendencja występowała nie tylko w „klasycznej”, skrajnie racjonalizowanej postaci heglizmu, a później marksizmu, ale również w subtelniejszej odmianie teleologii historii, jak np. u Leopolda von Rankego lub jak u Goethego, odpowiadającego Wagnerowi ustami Fausta: „Duch czasów czy Duch Dziejów, jak mówicie, / To jest wasz własny duch, mój drogi! / A czasy mają swoje w nim odbicie”³⁴.

Na tym tle historyzm Norwida przedstawia się jako próba przezwyciężenia opozycji: pozytywistycznego faktualizmu oraz racjonalistycznego determinizmu, absolutyzującego pojęcie immanentnie urzeczywistniającego się dziejo-

³² Por. H. S c h n ä d e l b a c h. *Filozofia w Niemczech 1831-1933*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1992 s. 62 n.

³³ Tamże s. 63.

³⁴ J. W. G o e t h e. *Faust*. Przeł. A. Pomorski. Warszawa 1999 s. 29.

wego postępu. Polaryzacja tych metodologii, zdaniem Norwida, „[...] systemów samolubstwem życie wszelkie odjęła umiejętnościom i historii” (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWSz 6, 272). W szkicu pt. *Filozofia historii polskiej* (PWSz 7, 65) powiada Norwid, że „[...] nie tylko sama historia jest historią, ale i urobione o niej pojęcie”. Dziejopisarstwo to dla niego podwójna umiejętność, będąca syntezą „filozofii-historii, czyli historii ducha dziejów” (ale nie w sensie Heglowskim!), oraz „archeologii, czyli historii postaci dziejów” – szeroko rozumianej sztuki. Tak właśnie traktuje Norwid syntetykę, sztukę pisania historii, upatrując w niej szczególne powołanie „myśli polskiej”, by wreszcie znalazła w „szeregu zachodniej cywilizacji przyszań”. To wysokie zadanie stawia także sam sobie, pisząc *Sztukę w obliczu dziejów* – dzieło, które pozostało w stadium ledwo rozpoczętego projektu powszechnej historii i zarazem uniwersalnej filozofii sztuki od prapoczątków do czasów mu współczesnych. Ten projekt teoretyczny okazał się w praktyce nie do zrealizowania przede wszystkim dlatego, że w zamyśle Norwida miała to być nie tyle wąsko, profesjonalnie rozumiana historia sztuki, czyli wytworów artystycznych, ile w gruncie rzeczy coś w rodzaju historycznej antropologii kultury – miała być historią nie tylko wytwórczości, lecz i cywilizacyjnych dokonań poszczególnych ludów i narodów, interpretowaną w świetle powszechnego powołania do duchowego i moralnego doskonalenia całej ludzkości. Część archeologiczna tego syntetycznego przedsięwzięcia wymagałaby drobiazgowych i wszechstronnych studiów nad obfitym materiałem źródłowym i faktograficznym, do czego autor *Syntetyki*, mimo szczerego zapału amatora-dyletanta i sporego czytania, nie miał fachowych umiejętności. Część filozoficzna zaś, wsparta osobliwą „filologią”³⁵ i etymologią, miała być objaśnieniem znaków przeszłości, traktowanych jako manifestacje duchowych poszukiwań i odkryć. Twórcza praca człowieka w wymiarze doczesnym jest bowiem „zguby szukaniem” na ścieżkach dziejącej się historii – szukaniem właściwej postaci wcielenia dla owej „pierwo-siły”, wszczepionej ludzkości „na początku”.

³⁵ Tadeusz Makowiecki nazywa ją „mystyką filologiczną”; por. t e n ż e. *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*. „Pamiętnik Literacki” 18:1927 s. 36-39. Przykładem „etymologicznej fantastyki” Norwida może być końcowa partia rozprawki *O sztuce (dla Polaków)*, w której m.in. wywodzi polski wyraz „piękno” od „pieśni” i „jęku”, co w efekcie oznacza „tryumf nad boleścią”.

Tak to zapracowywa się na sztukę w labiryncie tych *sił postaciowania*, które wyobraźni imię noszą. *Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu... (Prom., Epilog).*

Zadanie niespełnione przez Norwida-teoretyka doczekało się „syntetycznej” realizacji poetyckiej.

Myśl Norwida nieustannie była zorientowana na odkrywanie istoty rzeczy, a nie na ustalanie, opisywanie i porządkowanie faktów. Materię faktów ujmował zaś nieodmiennie w kategoriach *s y m b o l i c z n y c h*. Uprawianie historii było dla niego równoznaczne z umiejętnością badania i objaśniania *z n a k ó w p r z e s z ł o ś c i*, a nie obiektywizującego opisu: „Interesował w niej Norwida głównie moment wyjściowy, początek. To, co było ‘na początku’ miało dla niego walor autentyczności. [...] Czasy pierwotne, ‘legendarne’, pojawiają się w jego twórczości jako lepsze, bardziej autentyczne, bliższe prawdy o losie człowieka. Prawdy tej szukał w mitach i legendach” – pisze Stefan Sawicki³⁶. Znaczenie owych znaków przeszłości rozpatrywał w świetle ponadhistorycznego odniesienia dziejów ludzkich do ich podstawy-zasady, zrazem początku i celu:

Przedwieczny wszędzie jest – dlaczegożby nie miałby być w historii? Owóż jest On w historii *p r z e z c z ł o w i e k a*, tak jak w historii każdego człowieka jest *p r z e z s i e b i e*, przez *B o g a - c z ł o w i e k a*, przez Chrystusa. [...] *B o P r z e d - w i e c z n y w c z ł o w i e k u p r z e z s i ę d z i a ł a*, ale w historii *p r z e z c z ł o w i e c z o ś ć* (*Listy o emigracji*, IV, PWSz 7, 28).

Podmiotem dziejów jest człowiek, a podstawowym pytaniem dla historyka-syntetyka jest: „czyli *D z i e j e s i ę d z i e j ą* albo czy się gdzieś bez echa po-dziewają? czy kołujemy, czy idziemy, czy powracamy?” (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWSz 6, 272). Zgodnie z przyjętym założeniem odpowiedź może być tylko jedna: „Dzieje się dzieją” i mają sens, a także ponadczasowy cel – eschatologiczne spełnienie. Człowiek działa w nich jako wysłannik i współpracownik Przedwiecznego – idzie przez dzieje jako Pielgrzym, depozytariusz odwiecznego powołania, którym jest twórcze wcielanie Przymierza Boga z ludźmi w przestrzeni i czasie dziejącego się życia. W tym dziele centralne miejsce przypada właśnie sztuce, a ta jest „*z a k ł a d e m p o m n i k ó w*”, czyli symbolicznym wyrazem i urzeczywistnieniem owego powołania w materii faktów i wytworów historycznych.

³⁶ S. S a w i c k i. *Norwida wywyższenie tradycji*. W: t e n ż e. *Wartość – sacrum – Norwid*. Lublin 1994 s. 167.

S y m b o l, po polsku z a k ł a d, jest najpierwszym pomnikiem [...] istniejącym zarówno, gdziekolwiek duch się uzewnętrznia i n a z n a c z a stosunek swej czynności do otaczającej go przyrody. Jest on zatem pierwszym n a z n a c z e n i e m pierwszego zmierzenia się z naturą czynnej myśli człowieka i zakładem na przyszłe jej pochody (PWsz 6, 278-279).

„Symbol, czyli zakład” – to znamię kapłańskiej i profetycznej obecności człowieka w dziejach. Nasuwa się tu porównanie z Augustyńskim sformułowaniem istoty osoby ludzkiej jako suwerennego autora wolnych poczynań:

Initium ut esset, creatus est homo, ante quem nemo fuit – po to więc, aby początek był, został stworzony człowiek, przed którym nie było jeszcze żadnego innego [początku]³⁷.

Człowiek zatem jest bytem mającym w „zaczynaniu”, „zakładaniu” swą istotę i w tym sensie – specyficznym dla Norwida, a bliskim Augustynowi – jest on „animal symbolicum”. „Początek” stwarzany przez człowieka ma bowiem charakter znaczący – odnosi jego samego i dzieje, w których twórczo uczestniczy, do odwiecznej podstawy, czyli Boga. Ten symboliczny charakter ludzkiej twórczości najwyraźniej objawia się „na początku” historii. Trzeba od razu zaznaczyć, że „początek” pojmuje Norwid zarówno w sensie chronologicznym, czyli historycznym, jak i metafizycznym, czyli w sensie zasady – arché. „Pierwociny” twórczości: rzemiosła, społecznej organizacji, kultu, obrzędu religijnego i świeckiego, sztuki wojennej, architektury, rzeźby, malarstwa, piśmiennictwa itd. postrzega Norwid jako „pierwo-kształty”, „pierwo-głosy”, „pierwo-siły”, czyli początkowe formy sztuki, ujawniające to, co dla niej istotne, a tym, co istotne, jest „[...] siła z n a c z e n i a, s y m b o l i z o w a n i a, z a ł o ż e n i a [która] wszystkim ludom jest wspólną – wszystkim ludom, bowiem c z ł o w i e k o w i – więc i sztuki źródło jest też wszędzie, lubo swoim zwierciadłem równobarwne okręgi firmamentu i rozliczne odbija krajobrazy. A że d z i e j e - s z t u - k i tak wywodząc do wewnętrznego jej źródła zstępujemy, przeto jakby do S z t u k i - s z t u k, do miejsca, skąd się s ł o w e m, l i c z b ą, g ł o s e m, k s z t a ł t e m i b a r w a m i rozwijają” (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWsz 6, 279).

³⁷ Ś w i ę t y A u g u s t y n. *O państwie Bożym*. Przeł. W. Kornatowski. T. 2. Warszawa 1977 s. 79. Tłumacz odnosi wyrażenie „nemo fuit” do człowieka, a nie do „początku”, jak sugeruję powyżej, co, jak mi się wydaje, trafniej oddaje myśl Augustyna. Wątki augustyńskie w myśli Norwida zasługiwałyby na specjalną uwagę. W jego [*Notatkach z historii*] można odnaleźć ślady lektury *De civitate Dei* w wersji francuskojęzycznej, a tytuł rozprawki *Duch i litera* jest kalką tytułu dzieła Augustyna *De spiritu et littera*, wymierzonego przeciwko pelagianom.

Źródło sztuki – owej „Sztuki-sztuk” – ma u Norwida jakby sens podwójny: organicystyczny, wyłania bowiem niejako spontanicznie, za sprawą życiowej „pierwo-siły”, pierwotne postacie wcielonej w materię twórczości, jak i duchowy, ponieważ twórcza energia kreowania uchwytnej naocznie formy czerpie natchnienie i skuteczność z owego Słowa, które „[...] było na początku – a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1, 3).

„Organicyzm” Norwida przywodzi na myśl słynną koncepcję symbolicznej pra-rośliny Goethego, jako początku-zasady wszystkich sztuk, a także pokrewną koncepcję symbolu u Schellinga. Z Schellingiem łączą ponadto Norwida częste i z podobnym patosem stosowane pojęcia: „życia”, pra-siły twórczej i wyobraźni (u Schellinga – fantazji³⁸) jako „organu” sztuki, a także nacisk kładziony na postaciowość symbolu, w którym „wyraża się jedność tego, co nieskończone, i tego, co skończone”³⁹. U polskiego poety mamy do czynienia z podobną próbą pogodzenia wolności i konieczności za sprawą chrześcijańskiego pojęcia kreacjonizmu, które antyczny schemat kosmicznego przemijania i powrotu przewycięża dzięki zawartej w nim idei planu Opatrzności (Schellingiańskiej „Heilsgeschichte”) i każe podstawową funkcję sztuki pojmować jako e k s p r e s j ę duchowej energii, wcielanej w „[...] p i e r w o - l i c z b y, p i e r w o - g ł o s y, p i e r w o - k s z t a ł t y i p i e r w o - b a r w y [...] właściwe [...] c z ł o - w i e k o w i i z e S ł o w a t h n i o n e g o w e Ń i d ą c e” (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWSz 6, 280). Wszelako „mistyczny witalizm” Norwida niewiele ma wspólnego z naturalistycznym (jak u Goethego) czy też kosmiczno-kulturowym (jak u Schellinga) determinizmem. Równie obce jest mu myślenie w kategoriach filozoficznej utopii i redukcja osoby ludzkiej do nadrzędnej względem jednostki, idealnej struktury zbiorowej: czy to państwa, jak u Hegla, czy też, jak u Schellinga, „nieskończonej totalności” – uniwersalnego ustroju ogólnoludzkiej „civitas Dei” – w sposób mistyczny przygotowywanej przez „ducha świata”, której partykularnymi, historycznymi postaciami są religijne mitologie ludów oraz struktury kościelne, będące na równi symbo-

³⁸ „W stosunku do fantazji określam wyobraźnię jako to, co przyjmuje w siebie i kształtuje twory sztuki, fantazję, jako coś, co je ogląda z zewnątrz, jak gdyby wyrzuca je z siebie, i o tyle również je przedstawia. [...] Fantazja zatem jest intelektualnym oglądem w dziedzinie sztuki”. S c h e l l i n g, jw. s. 60.

³⁹ Tamże s. 130. Por. także s. 90 n., gdzie jedność ta jest odniesiona do poezji greckiej i porównywana z odmiennym ukierunkowaniem twórczości orientalnej.

licznymi tworamii sztuki⁴⁰. Człowiek – podmiot historii i twórca natchniony przedwiecznym Słowem – nie jest też dla Norwida, jak i dla wielu przedstawicieli niemieckiej „szkoły romantycznej”, kimś „obiektywnie ogólnym”, jednostkową obiektywizacją powszechnej idei, subiektywnym wyrazem obiektywnego „ducha świata” lub partykularnym przejawem anonimowej siły witalnej, czy też „woli mocy”, jak u Nietzschego, lecz wyrazicielem boskiego stwórczego i zbawczego zamysłu, bez względu na to, czy i na ile jest tego sam świadomy – „C z ł o w i e k?... j e s t t o k a p ł a n b e z w i e d - n y / I n i e d o j r z a ł y...” – powiada poeta w wierszu pt. *Sfinks* [II]. Norwidowskie „zmartwychwstanie historyczne” ma sens moralny i mimo zastanawiających zbieżności z kręgiem pojęć Schellingańskiej *Filozofii sztuki* nie jest równoznaczne z przeczuwanym (raczej niż przewidywanym), co prawda w nieskończenie odległej perspektywie czasowej, utopijnym „końcem historii”. Jednoznacznie na ten temat wypowiada się polski poeta w wierszu pt. *Czasy*: „O, nie skończona jeszcze dziejów praca, / Nie przepalony jeszcze glob sumieniem!...” Spełnienie dziejów wymyka się przewidywaniom człowieka, „czas albowiem – przypomnijmy – od nas nie zależy”. W szkicu pt. *Zmartwychwstanie historyczne* wydaje się poeta nie mniej jednoznaczny:

Żeby naród zmartwychwstał, żeby jakie społeczeństwo odrodziło się, żeby Ludzkość (wedle momentu w PRZEMIENIENIU-PAŃSKIM zapowiedzianego) przemieniła się – żeby świat cały przekuł szablę na pługi... czegoż trzeba? – trzeba oto jednej marnej rzeczy... trzeba, ażeby tak przeczyste powietrze nas wszystkich okoliło, w którym jeżeliby kto prawdę rzekł, drugi na to musiałby mu odpowiedzieć za serce chwytając się: „A! p r a w d a” (PWsz 6, 611).

Odkrywana w sumieniu prawda – jedność serc ludzkich w owej prawdzie – to warunek duchowego zmartwychwstania, wszelako „[...] Łaska bez natury, a potęgi wyższe bez w o l i, to jest: bez d o b r e j - w o l i człowieka, prawie nic t u nie mogą skutecznie [...]”. (PWsz 6, 610).

⁴⁰ Por. tamże s. 108 n. „Istotną wszakże cechą chrześcijaństwa jest baczenie na objawienie ducha świata i niezapominanie, że w jego planach leżało uczynić przeszłością również t e n świat, który stworzyła sobie nowoczesna mitologia. Należy do istoty chrześcijaństwa, że niczego w historii nie ujmuje partykularnie. Katolicyzm jest koniecznym elementem wszelkiej nowoczesnej mitologii, ale nie jest on nią całkowicie i w zamiarach ducha świata jest niewątpliwie tylko jej częścią” – pisze z przekonaniem Schelling (tamże s. 114). Norwidowi nie przyszłoby na myśl tak arbitralnie formułować twierdzenia na temat „zamiarów ducha świata”, jak też z tym ostatnim utożsamiać Boga objawienia biblijnego.

Ostateczne urzeczywistnienie Przymierza ludzkości z Bogiem leży bowiem po części w gestii człowieka – o tyle, o ile został stworzony jako istota wolna.

Kwestia pojmowania przez Norwida dialektyki konieczności i wolności, transcendentnego planu Bożej Opatrzności i autonomii ludzkiej woli, manifestującej się w dokonaniach historycznych, to sprawa osobna i nie będę jej tu szerzej rozwijać. Wydaje się niemal oczywiste, że ten problem, będący odwieczną zmurą filozofów i teologów, rozstrzygał Norwid w duchu chrześcijańskiej ortodoksji. Wszelako pewien „nalot” idealizmu w jego medytacji na temat zmartwychwstania powszechnego ludzkości pozostaje: „powietrze PAŃSKIEGO PRZEMIENIENIA” rozumie poeta jako „nowe narodzenie z ducha”:

[...] powietrze to wypracowywa każdy d u c h w części swojej – tak jak każda m a t e r i a rozsypuje się w powietrza nieczyste, powracając do siebie, szukając siebie... Tak samo więc, powtarzam, każdy duch, nie szukając siebie, ale celu swojego, to jest D u c h ó w - D u c h a, zmartwychwstawa się w ono drugie powietrze, w światłość prawdy... (PWsz 6, 611).

Chodzi tu o powrót do „całości-moralnej”, a ta „[...] bez Ducha Świętego nie istnieje, chociaż w różnej proporcji Duch Ten w skład ciał moralnych wchodzi” (PWsz 6, 613). Duch Święty u Norwida i Schellingański „duch świata” – czy różnią się tylko z nazwy, czy też co do istoty? To drugie domniemanie wydaje się, mimo wszystko, bliższe prawdy, tym bardziej że kwestię ludzkiej wolności i twórczej współpracy z Duchem Bożym na arenie dziejów rozpatruje Norwid zawsze w kontekście dogmatu o pierwotnym upadku oraz objawionej prawdy o zbawczym planie Boga względem całej ludzkości.

Wielokrotnie i z naciskiem podkreślano ścisły związek Norwidowskiego pojęcia sztuki i pojęcia pracy⁴¹. Jedno i drugie dotyczy bowiem istoty ludzkiego powołania historycznego:

Głos brzmi w twej piersi: „P o s t r a d a ł e m E d e n!
Głos brzmi nad tobą: „P r a c u j z p o t e m c z o ł a!

Toteż upadły człowiek powinien sumiennie wsłuchać się w ten drugi Głos:

⁴¹ Wypowiadali się na ten temat m.in. Jan Piechocki (jw. zob. przypis. 13), Kazimierz Kosiński (jw., zob. przypis 8) i Tadeusz Makowiecki w swoim komentarzu do *Promethidiona* (zob. przypis 8).

„Pracować musisz” – głos ogromny woła,
Nie z p o t e m d ł o n i t w e j, l u b t w e g o g r z b i e t u,
(Bo prac początek, doprawdy, jest nie tu):
„Pracować musisz z potem twego CZOŁA!”

– pisze Norwid w wierszu pt. *Praca* (w. 11-12, 1-4). Człowiek został „na początku” swej doczesnej, ziemskiej historii wezwany, aby to powołanie sobie uprzytomnić i świadomy „świętości obowiązku” stać się „mężem dojrzałym”. Sztuka w tym kapłańskim i proroczym powołaniu człowieka spełnia funkcję *sui generis* sakramentu. Na sposób jakby sakramentalny pojmuje bowiem Norwid „symbol, czyli zakład” i przez to właśnie, jak się wydaje, jego koncepcja sztuki-pracy, jako narzędzia „historycznego zmartwychwstania”, odróżnia się najwyraźniej od „panteizującego” symbolizmu Goethego i transcendentalnego idealizmu Schellinga. Symbol to dzieło człowieka, które w postaci „pomnika historii” wciela, wyraża i niejako poświadcza odwieczne Przymierze z Bogiem. Ludzka twórczość nieodłącznie związana jest z mozołem, a sztuka z pracą – „Końcem końców, praca z grzechu jest i tylko ją *miłość* odkupuje” (*Prom., Epilog*). Ale kiedy są „[...] jedno, zaręczone / Jak mąż i dziewczka w obliczu wieczności” (*Prom., Bogumił*, w. 196-197) – lub jak dwie połączone razem połowy pierścienia – stają się znakiem ludzkiej kondycji doczesnej i zarazem środkiem urzeczywistnienia transcendentnego przeznaczenia człowieka w dziejach.

Przewycięzenie dwoistości poglądu na sztukę i jej dzieje: organicystycznego witalizmu oraz idealistycznego spirytualizmu, okazuje się zatem możliwe w perspektywie chrześcijańskiej metafizyki, czerpiącej inspirację z biblijnego Objawienia. Taki wgląd metafizyczny postuluje Norwid, nie kuszając się o bardziej systematyczne rozwinięcie źródłowej intuicji, która leży u podstaw jego wizji sztuki i w ogóle kultury. Porządek natury postrzega bowiem poeta nie na sposób „naturalistyczny” ani „idealistyczny”, lecz w perspektywie, rzecz można, „realistycznego” otwarcia natury na nadnaturę. To, co „naturalne”, należy do pierwotnego, „organicznego” wyposażenia rzeczywistości stworzonej przez Boga jako „miejsce” Jego epifanii – stanowi też depozyt, „posąg”, zadany człowiekowi jako „królowi stworzenia” i współpracownikowi Stwórcy do przekształcania mocą twórczej interwencji w symbol – pomnik – porządku nadprzyrodzonego. Sztuka, kultura – „owoc ziemi i pracy rąk ludzkich” – przez analogię do ofiary eucharystycznej ma być w oczach Norwida historycznym świadectwem wcielonego w życie doczesne odwiecznego Przymierza ze Stwórcą. Duchowy wymiar kultury, jako dzieła człowieka, nabiera u niego sensu moralnego i sakralnego, wszelako nie w znaczeniu idealizmu transcen-

dentalnego, lecz chrześcijańskiej metafizyki. Sztuka dla Norwida nie zastępuje religii, ale jest czymś w rodzaju „praeparatio religiosa” – świętą służbą w dziele transhistorycznego Przemienienia świata w Civitas Dei, a twórczy akt artysty – królewskim, kapłańskim i proroczym wkładem w proces jego realizacji. Sztuka staje się w ten sposób „miejscem teologicznym”, a jej cel – Piękno – teofanią i antropofanią zarazem, naturalnym znakiem nadnaturalnego wymiaru ludzkiej egzystencji

Metaforycznym wyrazem tej centralnej dla Norwida idei jest w jego poezji biblijny symbol t ę c z y. Na podkreślenie zasługuje właśnie jego rodowód biblijny, ponieważ spekulacje alchemiczne na temat harmonii siedmiu (3 + 4) barw widma słonecznego w naukach hermetycznych (którymi interesował się już Newton, a czerpał z nich inspirację Goethe) przypisywały owej tęczycy znaczenie symbolu siedmiu sfer kosmicznych, w tym eteru jako żywiołu światła, analogicznie do harmonii siedmiu tonów w oktawie pitagorejskiego systemu muzycznego⁴². Pomimo zainteresowania pismami Swedenborga⁴³, spadkobiercy hermetyzmu średniowiecza i renesansu, a pisma te były niemal obowiązkową lekturą romantyków, Norwida nie sposób uznać za mistyka. Jego „konserwatywne” i czynnie manifestowane przywiązanie do Kościoła i papieża jest rzeczą powszechnie znaną. Wszelako jego katolicyzm wydaje się wyrastać ponad przeciętne standardy formalnej ortodoksji. Poeta-myśliciel, człowiek głęboko i osobiście zaangażowany religijnie, wyraźnie funduje swój symbolizm, opierając się przede wszystkim na Piśmie Świętym oraz własnym doświadczeniu religijnym, co czyni go, rzecz można, zaskakująco „nowoczesnym”, choć w jego epoce mogło mieć posmak „reformistycznego odchylenia”. Pojęcie symbolu oparte jest u niego na intuicji czynnej obecności Boga w dziejach człowieka, w y r a ż a j ą c e j się poprzez znaki profetyczne, których człowiek jest współtwórcą. Bodaj najważniejszym takim znakiem jest dla niego sztuka, pojmowana jako nadrzędna wobec rodzajów i gatunków całość, gdyż wszystkie „s z t u k i są pokrewne, tak iż każda z nich w swojej osobności jest tylko e k s p r e s j ą, w y r a ż e n i e m wszystkich

⁴² Por. A. K o y r é. *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku. K. Schwenckfeld – S. Franck – Paracelsus – V. Weigel*. Przeł. L. Brogowski. Gdańsk 1995, a także: Ch. W e b s t e r. *Od Paracelsusa do Newtona. Magia i powstanie nowożytnej nauki*. Przeł. K. Kopcińska, A. Zapałowski, Warszawa 1992.

⁴³ Świadczą o tym Norwida [*Notatki z historii*], w których pisze m.in.: „Swedenborg établit dans ses ouvrages que toutes choses matérielles représentent autant de choses spirituelles et leur correspondent... Il assure que cette science de correspondances était connue des anciens, mais qu'elle s'est perdue par la succession de temps” (PWsz 7, 329). Czy jest to własny komentarz Norwida, czy też zaczerpnięty z nieznanego opracowania – nie sposób rozstrzygnąć.

sztuk wewnętrznie pojeđnanych” (*Sztuka w obliczu dziejów*, PWSz 6, 280) – pojeđnanych w swej symbolicznej istocie, bowiem materialna wytwórczość i znaczenie duchowe sztuki „wzajemnie są sobie zaręçzone” (tamże). Filozoficzna historia sztuki nie jest „n a g r o m a d z e n i e m w i a d o m o ś c i”, a jej zadaniem nie jest „p o d a n i e c z y t e l n i k o m e r u d y c y j n e g o s k o r o w i d z a” (PWSz 6, 283); „[...] w ciągu sztuk, w ich d z i e j a c h, nie idzie nam o to, co jest wyjątkiem, lecz co wieczną zdobyczą, co zasadą” (PWSz 6, 292) – pisze Norwid. Interesuje go twórczość i wytwory sztuki jako „w y r a z p r a - z a s a d y ż y c i a”, twórcza, symboliczna ekspresja duchowego pierwiastka, której nie należy pojmować psychologicznie, lecz w kategoriach etycznych. „Ż y c i e – pisze Norwid – jest to p r z y t o m n o ś ć, a przytomność – o b e c n o ś ć, a obecność jest j a w n o ś ć, z której rośnie s u m i e n i e, więc moc, więc krzepkość wielo-woli...” (*Odpowiedź krytykom „Listów o emigracji”*, PWSz 7, 39).

Norwidowska koncepcja ekspresji zakłada konieczność wcielenia duchowych pierwiastków – pra-sił twórczych, wszelako nie utożsamia się ani z idealistyczną doktryną Schellinga, ani z dynamizmem witalistycznym heterodoksyjnych spirytualistów niemieckich⁴⁴, których idee oddziaływały silnie na romantyków XIX w. Jak już wyżej powiedziano, Norwid unika ewidentnie panteistycznych konsekwencji podobnych teorii, sam też żadnego „systematu” teoretycznego nie buduje. Intuicja człowieka-kapłana i pośrednika Przymierza pozwala mu dostrzec w twórczej pracy artysty cechy upodabniające ją i jej efekty do sakramentu – widomego znaku niewidzialnej łaski (w tym wypadku łaski postrzegania prawdy ludzkich dziejów i własnego powołania) – na zasadzie analogii do sakramentów usankcjonowanych przez Kościół.

Inwokacja do sztuki we *Wstępie Promethidiona*, w której owym „Przymierza łukiem” ona jest właśnie nazwana, współbrzmi ze strofami wiersza-improvizacji pod tytułem *Tęcza*:

Skąd T ę c z y okrąg ponad Arką świeci?
A łza słoneczny promień mi w powiece
Siedmiła barwą – i zdawało mi się,
Że w tęczę lecę...
Takie bo prawo-praw On na Irysie
Zakreślił, który Miłość jest, że oto

⁴⁴ Por. K o y r é, jw. s. 83 n.

Gniew Jego nawet woła na człowieka:
„Sieroto!
Ojciec ojców na ciebie czeka”.

w. 55-63

W „światowej zamieci” i rozterkach własnego serca ów symbol tęczy – znak pojednania i pokoju – wydaje się poecie wyrazem „jakiejs niezgadnionej”, boskiej „ironii” i nie bez kropli goryczy kończy wiersz pytaniem:

Czyż łatwiej, łatwiej planetę zwaśnioną
Zeswoić z Tęczą Twórcy rozjaśnioną,
Lub upiąć w niebie gwiazdy nowej klamrą,
Niż serca ludzi – wpierw, nim ludzie zamrą?!

w. 86-89

“THE BOW OF COVENANT”:
REFLECTIONS ON ART IN NORWID’S WRITINGS

SUMMARY

It is not easy to penetrate the complexity of Norwid’s „spiritual organisation” and trace the conditions that ultimately led him to crystallize his views on art. Not only was he a “poet and master artist”, but he also was a thinker who sought to give theoretical underpinning to his views and a critic who aimed to spread artistic literacy in his country and to champion Polish art and art in Poland.

Norwid’s concept of expression assumes the necessity of embodiment of spiritual elements, i.e. primeval creative forces, but it cannot be identified with either Schelling’s idealist doctrine or the dynamism of the heterodox vitalist German spiritualists, whose ideas strongly influenced nineteenth century Romanticists; Norwid evades the consequences of such theories. Nor did he himself found any theoretical system. His intuition that man is a priest and mediator of the Covenant made him see in the creative process and its products similarities to a sacrament, by analogy to the sacraments sanctioned by the Church.

Transl. by Adam Pasicki