

„KSZTAŁTEM JEST MIŁOŚCI”
O idei piękna w twórczości Norwida

Doskonałość pierwotną człowieka Norwid rozpatruje przez pryzmat dwu pojęć: całości i piękna. Zakresy znaczeń tych centralnych leksemów w dużym stopniu pokrywają się, tworząc układy współzależności semantycznych wyznaczających etyczne i estetyczne powinności oraz walory ludzkiego bytu. Jego „wytworność” niejako warunkuje sens piękna i sztuki, włącza je w ontologiczną strukturę bytu, zarówno w planie egzystencjalnym, jak i historiozoficznym.

Problematyka estetyczna stanowi w przypadku twórczości Cypriana Norwida zespół zagadnień o znacznym stopniu komplikacji i złożoności. A przy tym obejmuje całą twórczość artysty: poczynając od lat najwcześniejszych, od tak zwanego okresu warszawskiego, aż po końcowe akordy, tak silnie wybrzmiewające w traktatowym *Milczeniu*¹. Autor *Vade-mecum* z niekłamana pasją zgłębiał istotę pojęć i zjawisk dotyczących piękna, stale też powracał do refleksji nad istotą sztuki, jej wytworami i kondycją twórcy. Ta niezwykła twórczość Norwida w znacznym stopniu porusza się wokół zasadniczych i podstawowych pytań z owego obszaru zagadnień: Czy między estetyką a etyką istnieje niemożliwa do przezwyciężenia przepaść, czy wręcz odwrotnie: obie wartości są aspektami tej samej rzeczywistości? Czy między tym, co estetyczne, a tym, co praktyczne, istnieje jakiś związek? Jaką rolę w życiu narodów i społeczeństw odgrywa sztuka? Czy istnieje sztuka narodowa? Jaki jest sens sztuki i jakie są jej zadania? Jaki związek zachodzi między prawdą, dobrem i pięknem? A także: Czy owe transcendentalia istnieją samoistnie, niezależnie od podmiotu? Czy w ich świetle każdy byt – a w tym przede wszystkim człowiek – jest niesprzeczny, poznawalny i rzeczywisty (w tym sensie, że stanowi element rzeczywistości, rozumianej jako dzieło Boga)? Co łączy sztukę z pracą? Czy są to aksjologiczne układy i pojęcia oderwane od siebie? A może przeciwnie, sztuka według Norwida – jak twierdził jeszcze przed wojną Jan Piechocki² – wyrasta wprost z pracy, wymaga wysiłku (zarówno fizycznego, jak i intelektualnego)? Kwestie użyteczności i praktyczności sztuki, jej zdolności do przeistoczenia rzeczywistości i podmiotu, jej aksjologicznego wpływ na porządek świata, a w końcu także jej relacji do religii, do sfery sacrum i profanum – to wszak tylko drobne sygnały rozbudowanej refleksji Norwida.

¹ Zob. C. Norwid, *Milczenie*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, *Proza*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 221-242.

² Zob. J. Piechocki, *Norwidowska koncepcja sztuki-pracy*, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1929.

Skromne ramy artykułu uniemożliwiają przeprowadzenie pełnego, systematycznego wykładu nie tylko na temat Norwidowskiej estetyki, ale nawet Norwidowskiego pojęcia piękna, jeśli nie chcemy zawężyć całości rzeczy wyłącznie do ujęć leksykograficznych. Problematyka ta nadal czeka na swego wnikliwego monografistę. Zaproponowane tu ujęcie ma zatem znacznie skromniejsze cele. Przede wszystkim zmierzam do uchwycenia tej problematyki od strony antropologii i aksjologii. Sądzę, że w pismach Norwida pojęcie piękna silnie łączy się z refleksją nad istotą ludzkiego bytu, nad jego doskonałością, powinnością trwania. Dopiero podejście aksjologiczne motywuje estetyczny wymiar świata, w tym także człowieka: pozwala zbliżyć się do istoty piękna, określić charakter tego, co wydaje się niepochwytne i niedefiniowalne. Związek estetyki z antropologią prowadzi nas wprost ku pojęciu pracy, ku praktycznym wymiarom sztuki i jej wytworów.

Poniższy wywód ma zatem charakter problemowy i skupia się na wybranych aspektach (uznanych oczywiście za prymarne) wyróżnionego tytułem zagadnienia. Układ diachroniczny – bez wątpienia możliwy, a może i w pewnym sensie pożądany – z uwagi na przyjętą tu strategię nie znalazł zastosowania, choć w jednym z odcinków wywodu zyskał właściwą sobie motywację³.

„POWSTAŁ, ZUPEŁNIE-WYTWORNYM”⁴

W drugiej pieśni poematu Cypriana Norwida *Rzecz o wolności słowa* czytamy:

Powiadają, że on się kształtuje stopniowo,
Że stopą jest dzisiejszych, co wczorajszych głową,

³ W jakimś stopniu próbę realizacji takiego ujęcia podjął ponad pół wieku temu Stefan Morawski w artykule *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida* (zob. S. M o r a w s k i, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, PWN, Warszawa 1961, s. 311-326). Artykuł przedstawia poglądy estetyczne Norwida w ujęciu diachronicznym. Zwraca uwagę na nominatywny charakter pojęcia piękna we wczesnym okresie twórczości poety oraz na związek tegoż pojęcia z pracą i wysiłkiem. W pewnym sensie Morawski uznaje pracę za spoiwo ideowe i centralną kategorię Norwidowskiej estetyki. Przeświadczenia te wprost łączą się z poglądami Morawskiego o wyraźnie marksistowskim zabarwieniu. Stąd silne akcenty podnoszące kwestie ludowe; także dotyczące sztuki narodowej, ujętej przede wszystkim w perspektywie socjologicznej i społecznej. Z nowszych prac próbę całościowego ujęcia poglądów estetycznych poety przynosi książka Dariusza Pniewskiego (zob. D. P n i e w s k i, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005). W odróżnieniu od koncepcji Morawskiego, rzecz ta nie jest obciążona jakimś kontrowersyjnym balastem metodologiczno-ideologicznym. Zob. też: A. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2001.

⁴ Pierwsza część niniejszego artykułu – dotycząca interpretacji wskazanego fragmentu *Rzeczy o wolności słowa* – stanowi przeredagowany, krótki fragment mojej pracy *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”* (por. P. C h l e b o w s k i, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 84-92).

I że raczej *upadku* logiki jest echem
 Niż *upadku człowieka*... to, co zwiemy grzechem.
 Jeżeli jest tak?...
 ... to czemu *kamienne-siekiery*,
Naczynia i co tylko z pierwszej mamy Ery
 Zebrawszy – *nie przedstawia* POSTĘPU-KSZTAŁCENIA,
Ani się potęguje? ni w łańcuch spierścienia?
 Od pierwszej bryły myśli, która (uczą) była
 W Człowieku, tak jak matka człowieczeństwa – bryła!

Owszem – – uważę jeszcze, że taki kamienny
 Topór, w zrobieniu swoim, jest raczej *odmienny*
 Niż *mniej-kształtny*: artysta dzisiejszy go zdoła
 Wziąć za wzór rzeczy wielkiej, nie bez-twórczej zgoła!
 Tam jest skąpstwo-rzemiosła, nie jego dzieciństwo,
 Tam jest prędzej *styl-wielki* niżli barbarzyństwo!

*

Przy takowym toporze, i tak urobionym!
 Jak wielka myśl, bez ozdób – *bylem zadziwionym*,
Widząc kolię niewiasty z paciorków... pierwotną!?
 Więc – *są* pierwotne-kolie?...
 ...więc, człowiek-natury
 Szukał jakiegoś piękna, ponad piękno-skóry
 Zmysłowe – i *nie zaczął od potrzeb, bez wdzięku*,
 A mówił: że... i słowo poczęło się z jęku...⁵.

Wyrażona tu ocena pierwotnych narzędzi, które są raczej „odmienne” niż „mniej-kształtne”, czy pierwotnych ozdób, zrodzonych z potrzeby „wdzięku” – to istotna przesłanka wielokrotnie wyrażanej przez Norwida tezy o doskonałości pierwszych ludzi, ale również o ich późniejszym upadku wskutek grzechu pierworodnego i (następnie) odradzaniu się poprzez trud i pracę, sztukę i rzemiosło, kulturę i dzieje. Kultura była – wedle poety – podporządkowana

⁵ C. N o r w i d, *Rzecz o wolności słowa*”, pieśń II, w. 69-91, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 4, *Poematy 2*, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL–Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2011, s. 223n. Cytaty z Norwida podaję według dwu źródeł. Tam, gdzie to możliwe, pochodzą one z wydanych tomów krytycznej edycji *Dzieł wszystkich*, przygotowanej przez Stefana Sawickiego. W pozostałych przypadkach korzystam z *Pism wszystkich*, opracowanych przez Jana Wiktora Gomulickiego (zob. t e n ż e, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1-11, PIW, Warszawa 1971-1976). Decyzja ta, motywowana obecnym stanem edytorskim twórczości Norwida, pociąga za sobą zasadniczą konsekwencję: rozbieżność w zakresie zastosowanych konwencji graficznych. W sposób szczególny dotyczy to Norwidowskich podkreśleń, które w *Pismach wszystkich* oddawano w postaci tak zwanego rozstrzelonego druku, natomiast w *Dzielałach wszystkich* – w postaci kursywy (przy jednoczesnej rezygnacji z tego wyróżnienia przy zwrotach i wyrazach obcych).

generalnej zasadzie ochrony i przenoszenia w historię niezmiennego ideału, objawionego przez Stwórcę⁶. Stąd poczucie piękna od samego początku towarzyszyło człowiekowi, więcej jeszcze – było elementem organizującym jego byt i wyodrębniającym go spośród innych bytów naturalnych. To poczucie odbijało w sobie również pragnienie bezpośredniego kontaktu z Najwyższym. Kultura materialna „człowieka-natury”, niezwykle oszczędna w swym artystycznym wyrazie, dowodzi wielkości stylu jej twórcy (twórców). Ideał sztuki, do jakiego dążył Norwid, właśnie tu znajduje swoje pełne potwierdzenie. Surowość i oszczędność narzędzi odsłania niezwykłość artystycznego zamysłu oraz pełnię i naturalność ich „wdzięku”. Są one wyrazem harmonijnego zespolenia funkcjonalności i artyzmu, łączenia celów praktycznych z estetycznymi, w pełni realizują postulat, w którym – parafrazując słowa z *Promethidiona* – „sztuka a praktyczność – jedno”⁷.

Wydobyty tu argument, skrojony na romantyczną miarę, bo odwołujący się do niepochwytneho i niemierzalnego poczucia piękna, łączy się ściśle z wątkiem dotyczącym pracy (z trzeciej pieśni poematu *Rzecz o wolności słowa*), która „trawi” i „kształtuje”⁸ ludzki byt, stopniowo przywracając mu utracony ideał. Praktyczność (użyteczność) piękna stanowi siłę napędową wszelkiego trudu człowieka, ma inspirującą moc, wzbudzającą zapał do pracy, zmierzającej do odkupienia ludzkości; ale też i twórczy wysiłek, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, jest warunkiem istnienia sztuki, warunkiem jej celowości⁹.

Artystyczne aspiracje „człowieka natury” były – zdaniem poety – miarą jego dojrzałości, pełni i doskonałości. Dowodem na to są znaleziska archeologiczne, które nie potwierdzają tezy o „postępie-kształcenia” ludzkości w zakresie jej uzdolnień, wrażliwości i duchowych aspiracji¹⁰. Bo – jak po latach

⁶ Por. E. F e l i k s i a k, *Norwidowski świat myśli*, w: *taż, Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001, s. 159n.

⁷ Por. C. N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 196, w: *tenże, Dzieła wszystkie*, t. 4, s. 109 („Pieśń a praktyczność – jedno”).

⁸ T e n z e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 10, s. 225.

⁹ Powraca tu przedstawiona przez Norwida w *Promethidionie* współzależność, która tworzy się między praktycznością piękna a pracą (por. *tenże, Promethidion, Bogumił*, w. 137-203, s. 107-109). Por. też: H. S i e w i e r s k i, „*Promethidion*” Cypriana Norwida. *Próba interpretacji*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, nr 39, s. 74. Zob. P i e c h o c k i, dz. cyt.; W. A r c i m o w i c z, *Cyprian Norwid i Jerzy Sorel o społecznych zadaniach sztuki*, „Przegląd Powszechny” 1931, nr 570, s. 309-328; S. S a w i c k i, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Universitas, Kraków 1997 (por. zwł. s. 19-22).

¹⁰ Podobne poglądy przeciwników teorii postępu kulturowego oraz przyrodniczego ewolucjonizmu należały w tamtym czasie do najczęściej przywoływanych i formułowanych. Na gruncie polskim przykładem może być Józef Ignacy Kraszewski, który w podobny sposób określał i oceniał przedmioty codziennego użytku w kulturze wczesnosłowiańskiej (por. J. I. K r a s z e w s k i, *Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wydawnictwo Drukarni A.H. Kirkora i sp., Wilno 1860, s. 8, 44, 60).

napisze Norwid w traktacie *Milczenie* – „Człowiek od pierwszego na świat kroku wchodzi jak zupełna postać umysłowa: jest poetą! I innego my umysłowego człowieka nie znamy udowodnie na początku dziejów, jedno poetę!”¹¹.

Cytowany wcześniej fragment z *Rzeczy o wolności słowa* komentował przed laty Jacek Trznadel. Wskazując na odmiennność poglądów Norwida od poglądów Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Herberta Spencera w aspekcie refleksji historiozoficznej, tak ujmował całe zagadnienie: „Dla Norwida, zgodnie zresztą z dogmatyką katolicką, jest to krzywa [dziejów – P.Ch.] gwałtownie opadająca w dół, z wyżyny doskonałości (Raj), aby potem w cierpliwym i trudnym mozoł, w krwi i cierpieniu znów się wznosić. Człowiek, jak to określa poeta, w swym «prologu» był «wytwornym». W myśl słownika Lindego słowo «wytworny» można przyjąć jako wyborowy, a więc niezwykle, świetny, a także wytwarzający, twórczy. Oczywiście Biblię rozumie Norwid jako dokument dziejów. Przykład dawnej doskonałości widzi także w pięknie sztuki ludowej, pierwotnej [...]. Nie ma pewności, czy chodziło mu o rzeczywisty związek problemu sztuki ludów pierwotnych z biblijną prawdą o Raju, czy o odbłask tej nieskażonej, rajskiej natury człowieka. Odbłask w sztukach? Czy też jest to tylko dowód o naturze człowieka, choć nie umiejscowiony dokładnie w czasie, dowód przez sztukę? Pierwotna doskonałość, nie tylko już sztuki greckiej, ale i dawnej, ludowej, byłaby tym dowodem przeciw ewolucji od «zera», skoro ani sztuka, ani moralność nie osiągnęły potem wyższych wcieleń”¹².

Trznadel zwraca uwagę na metaforyczne wyrażenie „Człowiek był wytwornym”¹³. Powraca ono raz jeszcze w tekście *Rzeczy o wolności słowa*, w nieco zmienionej wersji: „[...] człowiek *całym* powstał, *zupełnie-wytwornym*, / [...] / *Bo cały był i piękny*... [...]”¹⁴. Można zatem mówić o szczególnej wartości semantycznej tej formuły zarówno dla zagadnienia doskonałości bytu ludzkiego, jak i dla całego poematu. Semantyczną migotliwość i wieloznaczność wzbudza tu przede wszystkim słowo „wytworny”. Po pierwsze, wydobywa aspekt aksjologiczny człowieczego „jestem”, bo zgodnie z zapisami słownikowymi (nie tylko słownika Lindego, ale również wileńskiego i warszawskiego) oznacza kogoś lub coś „doskonałego”, „celnego”, „skończonego”, „pięknego”, „wykonanego lub stworzonego po mistrzowsku”. Po wtóre, określa człowieka jako istotę kreatywną, jako artystę, co doskonale potwierdza przywołany wcześniej kontekst archeologiczny – ocena pierwotnych narzędzi i ozdób. Wyrazy dookolne z tej „drugiej wersji”: „całym”, „zupełnie”, wzmocnione jeszcze przez przymiotniki z wersu dziewiątego: „cały”, „piękny”, dodatkowo uwypu-

¹¹ Norwid, *Milczenie*, cz. III, s. 242.

¹² J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, PIW, Warszawa 1978, s. 76.

¹³ Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 17, s. 221.

¹⁴ Tamże, pieśń III, w. 7-9, s. 225.

klają ową doskonałość, absolutną skończoność. „Cały”, „zupełny”, „piękny” – to określenia mające przecież u Norwida istotne właściwości aksjologiczne. „*Całość* Norwida – pisze Jadwiga Puzynina – ewoluuje wyraźnie ku pojęciu «całości doskonałej», a dalej «czegoś doskonałego»”¹⁵. Owa „całość” nie ogranicza się przy tym jedynie do jakiejś kompletności czy skończoności, ale uruchamia pole wartości, w tym konkretnym przypadku odniesione wprost do człowieka. Stąd można przyjąć, że „cały” i „zupełny” to w tekście *Rzeczy o wolności słowa* taki, który posiada absolutnie wszystkie ważne cechy, a przez to stanowi istotę całkowicie doskonałą, skończoną i dobrą¹⁶. I wreszcie po trzecie, „wytworny” to również „stworzony”, „odniesiony harmonii stworzenia”¹⁷, włączony w cały twórczy akt Przedwiecznego (zwrócił na to uwagę Piotr Lehr-Spławiński, uzupełniając spostrzeżenia Trznadla). Wprawdzie znaczenia tego nie poświadczają zapisy słownikowe, taką możliwość semantyczną stwarza jednak kontekst. „Wytworny” wchodzi bowiem w opozycyjną relację do teorii „mędrców dzisiejszych”¹⁸, że człowiek powstał „d’une manière spontanée”¹⁹. Zdanie: „[...] I Ludzkości prolog / W Raju jest [...]”²⁰ wskazuje natomiast pośrednio na źródło ludzkiego bytu, stanowiąc semantyczne dopełnienie przywołanych znaczeń. W tym sensie „wytworny” to tyle co stworzony na obraz i podobieństwo Boga; zgodnie z przekonaniem Norwida „człowiek jest zawsze obrazem i podobieństwem Boga żywego”²¹. Ta idea Bożego obrazu akcentuje wyjątkową godność ludzkiego bytu, jego współuczestnictwo w dziele stworzenia oraz zbawienia. „Wytworny” odnosi się zatem zarówno do sfery ontycznej człowieka, jak i do sfery jego twórczej aktywności, która naznaczona jest stygmatem „współtworzenia” dziejów²².

¹⁵ J. Puzynina, „*Całość*” Norwida, w: „*Całość*” w twórczości Norwida, red. J. Puzynina, E. Teleżyńska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 59. Zob. też: G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1998.

¹⁶ Korzystam tu z definicji przymiotnika „cały”, jaką podaje Radosław Pawelec w artykule *Część prawdy o słowie „cały”* (por. R. Pawelec, *Część prawdy o słowie „cały”*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990, s. 72n.).

¹⁷ P. Lehr-Spławiński, *Darwin – Narwid – Norwid*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, red. E. Czapplewicz, W. Grajewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 121n.

¹⁸ Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 1, s. 221.

¹⁹ Tamże, pieśń II, w. 6, s. 221.

²⁰ Tamże, pieśń II, w. 17-18, s. 221.

²¹ Tenże, List do Karola Ruprechta, Paryż, październik? 1867, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 9, *Listy. 1862-1872*, PIW, Warszawa 1971, s. 314.

²² Por. A. Dunajski, *Człowiek – „Boga żywego obraz”*, „*Studia Norwidiana*” 1(1983), s. 87n. U Norwida idea Bożego obrazu, w aspekcie ontologicznym, dotyka nie tylko rzeczywistości

Człowiek upadał – wedle Norwida – z wyżyn doskonałości, ponieważ „całość” i „piękno” bytu stworzonego w naturalny sposób implikowały brak pokory wobec Stwórcy: „*I nie było mu łatwo być równie pokornym!... / Bo cały był i piękny... i upadł...*”²³. Ten brak pokory Norwid ściśle łączy z brakiem samopoznania. Pierwotna doskonałość przysłoniła stale obecną, bo przecież zapisaną w akcie stwórczym, „dwoistość” bytu, skłonność do zła et cetera. Stąd pojawia się w poprzedzającym analizowane tu wersety *Rzecz o wolności słowa* znamienny fragment, ujęty w tryb pytania:

Czemu? na wstępie w życie nie jest przyrodzona
Dwoistość ta, tak trudna, tak nieunikniona,
Lecz otrzymana sztuką życia i rozwagi? –
Potrzebna pierw, nim człowiek dostrzegł, że jest nagi,
Lecz napotkana później, i później o wiele,
Jakby, niżeli *środk*i, wprzód istniały – cele!²⁴

Tekst akcentuje niezmiennność natury ludzkiego bytu – bytu stworzonego na obraz i podobieństwo Boga, niosącego w sobie dar Bożego piękna, jakie Stwórca przełał w akcie kreacyjnym na swoje stworzenie. Ludzkie dojrzewanie odbywa się także w procesie rozciągniętym w czasie, w procesie historycznych przeobrażeń. Mowa tu przecież o upadku człowieka. Biblijny układ odniesienia, choć zarysowany dość oszczędnie i dyskretnie, głównie w zdaniu: „człowiek dostrzegł, że jest nagi”, w tekście obecny jest w planie znaczeń ogólnych. Ten kontekst wydobywa istotny sens ostatniego z cytowanych wyżej wersów. Upadek człowieka, tak silnie związany z jego stanem pierwotnej doskonałości (rozumianej zarazem w znaczeniu estetycznym i etycznym), odsłania z punktu widzenia całej historii ludzkości swój głęboki sens i logikę. Nie można tej logiki rozpatrywać w relacji do założeń „logiki-ściślej”²⁵, lecz jedynie przez pryzmat Bożego planu dziejów. Jeżeli dla zwolenników teorii ewolucji, z którymi poeta prowadził jednostronny spór, idea pierwotnej doskonałości oraz grzechu pierworodnego „raczej *upadku* logiki jest echem”²⁶ – bo przeczy stopniowemu kształtowaniu się istoty ludzkiej od form prymitywnych, zwierzęcych nawet, do wysoko zorganizowanych – to dla poety w tym ciągu

ducha, ale również w jakimś sensie rozciąga się na sferę cielesności (por. np. N o r w i d, List do Teofila Lenartowicza z 23 stycznia 1856 r., w tenże, *Dziela wszystkie*, t. 11, *Listy*, cz. 2, oprac. J. Rudnicka, Towarzystwo Naukowe KUL–Biblioteka Narodowa, Lublin–Warszawa 2016, s. 45; por. też: D u n a j s k i, dz. cyt., s. 82n.).

²³ N o r w i d, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 8-9, s. 225.

²⁴ Tamże, pieśń II, w. 57-62, s. 223.

²⁵ T e n ż e, *Assunta* (czyli *spojrzenie*). *Poema*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, PIW, Warszawa 1971, s. 296.

²⁶ T e n ż e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 71, s. 223.

zdarzeń ujawnia się niezwykle plan dziejów oraz sens ludzkiej egzystencji. Dla ewolucjonistów i teoretyków postępu cel historii stanowiło, analogicznie do świata przyrody, powstanie lub zbudowanie formy najdoskonalszej, dla Norwida zaś – zbawienie ludzkości. Ów cel był więc w ujęciu poety predeterminowany („niżeli *środk*i, wprzód istniały – cele!”). Według Norwida Bożym planem kieruje logika paradoksu, która pozwala na określenie punktu dojścia u początku, pozwala również na określenie doskonałości w momencie wejścia człowieka w czas, przez który prowadzi droga doskonalenia i dojrzewania.

„BO CAŁY BYŁ I PIĘKNY”

Doskonałość pierwotną człowieka Norwid rozpatruje – co znamienne – przez pryzmat dwu pojęć: całości i piękna. Zakresy znaczeń tych centralnych leksemów w dużym stopniu pokrywają się, tworząc układy współzależności semantycznych wyznaczających etyczne i estetyczne powinności oraz walory ludzkiego bytu. Jego „wytworność” niejako warunkuje sens piękna i sztuki, włącza je w ontologiczną strukturę bytu, zarówno w planie egzystencjalnym, jak i historiozoficznym. W trzeciej pieśni *Rzeczy o wolności słowa* myśl tę poeta filtruje wspomnianą krytyką koncepcji ewolucjonistycznych, bardzo ekspansywnych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku:

Nie! – Człowiek nie *do-pelzał* z wolna człowieczości
Od nijakości jakiejś, nicości i czczości,
Od najniższej tu rzeczy... bo gdyby tak było,
Toć są globy daleko mniej wytworne bryłą
I od naszego niższe... gdzież? nareszcie atom,
Najdoskonalej *marny*, wyrwałbym tym światom!

*

Nie! – człowiek *całym* powstał, *zupełnie-wytwornym*,
I *nie było mu łatwo być równie pokornym!*...
Bo *cały był i piękny... i upadł...*²⁷.

Pamiętajmy, że piękno i sztuka należą do pojęć kluczowych czy też raczej pojęć-kluczy w twórczości Norwida. Nawiązując do tradycji platońskiej – ważnej i zasadniczej nie tylko dla romantyków, ale chyba dla całego dziewiętnastego stulecia – twórca *Promethidiona* ściśle łączył ze sobą oba te terminy, widząc ich współzależność w sferze ontologii i w sferze praxis. W pewnym sensie można rzecz całą sprowadzić do oczywistej formuły, że istotą sztuki

²⁷ Tamże, pieśń III, w. 1-9, s. 225.

jest piękno. A na pytanie: czym jest piękno? poeta odpowiada „definitywnie” w *Promethidionie* ustami wiecznego-człowieka, swego port-parole: „Kształtem jest Miłości”²⁸. Trudno przy tym jednoznacznie orzec, który z tych komponentów pojęciowych jest prymarny. Czy piękno stanowi po prostu cechę miłości? Czy może uobecnianie się miłości w świecie, jej wcielanie, staje się możliwe poprzez piękno? Obie interpretacje są tu możliwe. Jedna nie wyklucza drugiej²⁹. Stefan Sawicki pisał o interesującym nas zagadnieniu przy okazji analizy *Promethidiona*: „Jeśli piękno rodzi się poprzez wcielanie się miłości, jeśli jest tego wcielenia funkcją, to zaczyna być jasne, że powtarzająca się w takim procesie sztuka musi być również zależna od tej siły sprawczej, jaką jest miłość, i to zależna w jej aspekcie istotnym. Miłość w tej koncepcji, zgodnie z tradycyjnym trójpodziałem, reprezentuje świat dobra i ujawnia charakterystyczne dla Norwida rozumienie sztuki, gdzie «drugą osobą» piękna jest dobro”³⁰.

Kwestię relacji między pięknem a dobrem podejmuje poeta, ujmując rzecz całą w perspektywie plastyki, w tekście *W odpowiedzi na dziewiąty „List z Poznania”*: „P i ę k n e albowiem jest rumieńcem i jest jakoby barwą d o b r a – i jest jakoby tym rumieńcem, który wyrzuca na twarz serce niewidzialnie w sobie poruszone”³¹. Piękno może istnieć tylko wówczas, gdy miłość ulega wcieleniu, gdy uobecnia się w rzeczywistości, a przy tym dzieje się to w ścisłym związku z etycznymi powinnościami artysty oraz odbiorcy – w związku z sumieniem. Sztuka to przestrzeń, w której ujawnia się piękno. Ten ścisły

²⁸ T e n ż e, *Promethidion*, Bogumił, w. 109, s. 106.

²⁹ W literaturze przedmiotu relacje te ujmowane są bardzo różnie. Andrzej Mierzejewski wskazuje na przykład na prymat miłości nad estetyką, uznając to pierwsze pojęcie za źródło i podstawę tego drugiego, które łączy się z pojęciem oraz ideą piękna (zob. A. M i e r z e j e w s k i, „Kształtem jest miłości”. *U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna*, „Studia Norwidiana” 5-6(1987-1988), s. 3-29; A. D u n a j s k i, *Norwidowe piękno jako kształt miłości*, „Prace Filologiczne” 43(1998), s. 143-145; S. S a w i c k i, „Kształtem jest miłości” – *Norwid o kulturze*, „Studia Norwidiana” 19(2001), s. 5-15; T. Z g ó ł k a, „*Promethidion*” C.K. Norwida – *jedność dobra i piękna*, „Nurt” 1984, nr 9(229), s. 37-38). Grażyna Halkiewicz-Sojak zwracała uwagę, iż tej migotliwości semantycznej towarzyszy stosowny układ zależności: „Metafory piękna jasno wskazują, że nie stanowi ono wartości autonomicznej. Zostało w sposób konieczny powiązane z dobrem i prawdą. Jest rumieńcem bohaterstwa i kształtem Miłości, odsłania wartości religijne i etyczne, a nie estetyczne. Dlatego też niemożliwe jest w tej twórczości piękno zła. Taka jakość, obecna skądinąd w estetyce romantycznej, jest przez Norwida konsekwentnie negowana” (G. H a l k i e w i c z - S o j a k, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 63). Sfera tego, co estetyczne, i sfera tego, co etyczne, są tu nierozdzielalne, jedno warunkuje drugie, jedno decyduje o istnieniu drugiego. Są to bowiem dwa aspekty tej samej rzeczywistości.

³⁰ S. S a w i c k i, *Zbliżenia do „Promethidiona”*, w: tenże, *Wartość – sacrum – Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 181.

³¹ C. N o r w i d, *W odpowiedzi na dziewiąty „List z Poznania”*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 592.

związek łączący sztukę z miłością poprzez piękno odwołuje się do tradycji antycznej, ale także do późniejszych nurtów w historii, włącznie z romantyzmem. Prawdziwa sztuka nie może się obejść bez miłości, ze wszystkimi konsekwencjami, jakie wynikają z naszego zakorzenienia w rzeczywistości, w tym również towarzyszącego powstawaniu każdego dzieła czy ogólnie sztuki bólu, łączącego się z „momentem materialnym”³², zdaniem Norwida uosabianym przez Marię Magdalenę. „Nie należy bowiem zapomnieć, że była ona również tradycyjnie, a w XVII w. szczególnie, uważana nie tylko za «świętą czystej miłości», lecz także za doskonałą p i ę k n o ś ć”³³. Stąd zatem owa genetyczna zależność wskazanego pojęcia piękna od miłości w tradycji chrześcijańskiej (jej źródła poeta poszukuje bowiem w Bogu, a nie na przykład – jak romantycy – w człowieku) decyduje o oryginalności ujęcia, przynajmniej w stosunku do najbliższej Norwidowi aktualności, czyli do wieku dziewiętnastego³⁴.

Dalej – we wspomnianym wyżej *Promethidionie* – poeta stawia znak równości między pięknem a przymiotem Bożym. Piękno staje się tu odbiciem czy też emanacją tego, co Boże. Stworzenie – całe stworzenie, a zatem również i człowiek (a może raczej: przede wszystkim człowiek) – stanowi odbicie piękna swego Stwórcy³⁵:

*Kształtem miłości piękno jest; i tyle,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo w sobie – pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecie,
Tyle o pięknem człowiek wie i głosi –
Choć każdy w sobie cień *pięknego* nosi
I każdy – każdy z nas – tym *piękna* pyłem³⁶.*

To Bóg jest prawdziwym i największym artystą, człowiek zaś jedynie bywa sztukmistrzem, pośrednikiem – w jakimś sensie kontynuatorem dzieła Najwyż-

³² M i e r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 23.

³³ Tamże, s. 23n.

³⁴ Andrzej Mierzejewski zauważa: „Norwidowskie rozumienie miłości, usytuowanej w centrum chrześcijaństwa, oparte jest przede wszystkim na autorytecie Pisma Świętego – «prawdzie objawionej», a więc na tym wszystkim, co «powiedziane jest» na ten temat w Biblii» (tamże, s. 5).

³⁵ Koncepcja ta – choć nie bezpośrednio – wpisuje się w dziewiętnastowieczną dyskusję dotyczącą ontycznej istoty piękna, obiektywności bądź subiektywności jego istnienia (zob. W. S t r ó z e w s k i, *O pojęciach piękna*, „Znak” 11(1959) nr 7-8(61-62), s. 866-887; t e n ż e, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL” 4(1961) nr 3, s. 19-37; t e n ż e, *Transcendentalia i wartości*, w: tenże, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s. 11-96; t e n ż e, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002; A. K u c z y Ń s k a, *Piękno – mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972; P. J a r o s z y Ń s k i, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1986; t e n ż e, *Spór o piękno*, Impuls, Kraków 2002).

³⁶ N o r w i d, *Promethidion*, *Bogumił*, w. 115-121, s. 106.

szego. Ten element wybraństwa i niezwyklej roli artysty to bodaj najbardziej romantyczny rys Norwidowej koncepcji sztuki³⁷. O ile w okresie warszawskim poeta podkreślał potrzebę współdziałania twórcy i odbiorcy, poety i słuchacza (czytelnika), o tyle w czasach wędrówek po Europie, wyjazdu do Ameryki oraz pobytu w Paryżu punkt ciężkości przenosił na autora i dzieło³⁸. O właściwościach i jakościach estetycznych decydowała zdaniem Norwida uobecniająca się w dziele potęga uczucia jego twórcy. Nawet gdy dzieło ulega destrukcji, gdy czas i wydarzenia historyczne sprawiają, że stworzone ulega rozpadowi, to z owych ruin oraz „posad budowy i pierwszego planu rozłożenia”³⁹, to choćby z kamienia węgielnego, nawet po setkach lat – do odbiorcy przemawiać będzie piękno. Piękno pierwotnego ideału, oryginału, pierwotnego planu czy zamysłu. Wyrazem tego poglądu może być gorzka nowela *Menego*, gdzie znajdujemy znamienity dialog między narratorem a głównym bohaterem, występującym pod kryptonimem B. Chodzi o malarza Tytusa Byczkowskiego, który popełnił samobójstwo w Wenecji – w tekście Norwida występuje on jako artysta niespełniony, doświadczony przez los i okoliczności:

B. uśmiechnął się smutnie.

I mówiłem dalej: Gdyby kiedyś znaleziono te plany pokolorowane elegancko, których dzisiaj pełno na wystawach, trzeba by stu nowych Witruwiuszów i sto razy śmielszych w przypuszczaniu, ażeby współczesnym dać pojęcie, jakich to pomników śladu nawet nie zostało na ziemi! Tylko, widzisz, nic tu nie zginęło, co *prawdziwie piękne*, bo to ma w sobie nieśmiertelności iskrę, miłość! Trzeba gmachu *pięknego*, ażeby mógł piękną być ruina. Trzeba pięknej ruiny, ażeby dotrwała aż do końca, aż do posad budowy i pierwszego planu rozłożenia, aż do głazu pierwszego, na którym legendy siadać będą w ciężkich wieńcach bluszczowych, aż do głębi pod głazem, gdzie medale stare w wazach leżą i pargamin żółty z opisaniem pierwotnego pomysłu! Roma, quanta fuit, ipsa ruina docet.

– Więc nic, myślisz, nie ginie?...

– Nic, co jest z miłości początku⁴⁰.

Przykład Byczkowskiego ma walor negatywnego exemplum: braku spełnienia, rozdźwięku między pięknem i miłością. Biografia tragicznego artysty jest jakby wołaniem o harmonię i jedność tych sfer. Narrator poddaje zatem krytyce artystyczne dokonania Byczkowskiego i jego artystyczną biografię

³⁷ Por. O. K r y s o w s k i, *Wizja sztuki w „Promethdionie”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 4(1997), s. 107n.

³⁸ Por. T. M a k o w i e c k i, *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, w: tenże, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, oprac. E. Chlebowska, W. Toruń, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013, s. 75n.

³⁹ C. N o r w i d, *Menego*, w. 48, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 7, *Proza*, cz. 1, oprac. R. Skręt, Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida–Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 36.

⁴⁰ Tamże, w. 41-55, s. 36.

– wskazując na brak oryginalności i zgubne dla sztuki posłuszeństwo. Nie omieszka jednak przy tym podkreślić, że mimo to B. mógł stanowić wzór cierpliwości i pokory, coś jednak z tego, że „wykonywanej sprawiedliwiej aniżeli *pojętej*”⁴¹. Podkreśla ponadto, że „B. na skrzypcach grał z biegłością szczególną”⁴² – nawet jeśli w szczelinach tych słów przebija lekki grymas ironii, narrator nie odmawia Byczkowskiemu autentyzmu, zaangażowania w sztukę. Zaangażowanie i artystyczna pasja nie są jednak gwarantem spełnienia. Dlatego narrator *Menego* uwypukla tragiczny rozdział między potrzebą a możliwościami, zagubieniem a zatraceniem, brakiem a spełnieniem. Bezpośrednim zwrotem i przyczyną wewnętrznego upadku bohatera staje się ni mniej, ni więcej tylko wspaniała wizja Wenecji i skarbów jej kultury. To ona przecież – paradoksalnie – wprowadza B. w przestrzeń mroku: pamiętajmy, że światło nie tylko staje się źródłem życia i twórczej energii, ale także potrafi sparaliżować i oślepić.

„PRACOWAĆ MUSISZ”

Tragiczny przypadek Byczkowskiego – opisany na kartach *Menego* – jest wołaniem o prawdziwą sztukę, o której rozmawiają dyskutanci w *Promethidionie*. Rodzi się ona wówczas, gdy dochodzi do wcielania miłości, stanowiącej fundament piękna⁴³. Stąd tak silny u Norwida związek sztuki z wartościami, zwłaszcza z dobrem, ale także z pracą, będącą warunkiem twórczego wysiłku, kształtowania rzeczywistości⁴⁴. Stąd też, być może, ogromna atencja poety dla rzeźby i wysiłku, który towarzyszy artyście. Dla Norwida wzorem artysty był przecież Michał Anioł, który – jak czytamy w *Promethidionie* – „kuł sam w marmurze”⁴⁵. Zdaniem autora tych słów praca stale łączy się z jakimś typem wysiłku: fizycznego, psychicznego, duchowego, a także moralnego, społecznego i oczywiście intelektualnego. Ma ona w założeniu kształtować, przywracać to, co stało się w życiu człowieka domeną utraty, zagubienia. W tym systemie praca była fundamentem ludzkiej egzystencji, wpisany w historię ludzkości i jednostki: „*Dziś – praca / Coś w nim trawi – kształtuje, i coś mu powraca*”⁴⁶ – czytamy w trzeciej pieśni *Rzeczy o wolności słowa*. Motyw pracy rozumianej jako następstwo grzechu pierworodnego stale pojawia się w utwo-

⁴¹ Tamże, w. 77, s. 37.

⁴² Tamże, w. 98, s. 38.

⁴³ Por. Dunajski, *Norwidowe piękno jako kształt miłości*, s. 143-145.

⁴⁴ Zob. B. Kuczeńska-Chachulska, „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1998.

⁴⁵ Norwid, *Promethidion*, Bogumił, w. 195, s. 109.

⁴⁶ Tenże, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 9-10, s. 225.

rach Norwida, w różnych ujęciach i wariantach, poecie towarzyszy jednak głębokie przeświadczenie, że to właśnie dzięki niej realizuje się powrót do Boga. W *Epilogu Promethidiona* czytamy: „Końcem końców, praca z grzechu jest i tylko ją miłość odkupuje”⁴⁷. Tę myśl rozwija w początkowych wersach wiersza *Praca* (pochodzącego – co znamienne – z roku 1864):

„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!”
– Bądź sobie, jak tam chcesz, r e a l n y m c z ł e k i e m,
Nic nie poradzisz! – twoje każde dzieło,
Choćby się z trudów Herkulejskich wszczęło,
Niedopełnionem będzie i kalekiem;
Pokąd pojęcie pracy, korzeń jeden,
Nie trwa, dopóty wszystkie tracą zgoła;
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”⁴⁸.

Eschatologiczny wymiar pracy, jej – by tak rzec – teleologiczny aspekt, bodaj najdobitniej i najpełniej wyraził Norwid w końcowych zdaniach rozprawki *Do Spartakusa (o pracy)* z roku 1866: „Zaprawdę powiadam, że Rodzic ludzkości, skazanym będąc na pracę z p o t e m C Z O Ł A, miał sobie dane w tymże samym ukazie zapewnione, iż żona jego da początek potomstwu, z którego narodzi się Z b a w c a. Dlatego to praca człowieka, lubo z p o k u t n e g o ż r ó d ł a p o c h o d z ą c a, nie tylko że się na smętnościach pokutnych nie ogranicza, owszem, byłaby niecałą rzeczą, gdyby nie obejmowała Zbawstwa – czyli byłaby bez-celną ilotów pańszczyzną”⁴⁹.

Oto praca jest tu nie tylko rodzajem pokuty i ekspiacji za grzech, za upadek, ale także drogą prowadzącą do zbawienia – niemal przestrzenią nowego przymierza ze Stwórcą. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że takie wywyższenie pracy nie redukuje materialnego jej wymiaru, również przedmiotowego czy nawet ekonomicznego sensu każdego ludzkiego wysiłku. Dążenie do swoistej równowagi między podmiotowym a przedmiotowym aspektem pracy (z zachowaniem ich odrębności i tożsamości) – przy jednoczesnym traktowaniu tego pierwszego czynnika jako prymarnego i źródłowego – wiązało się ściśle z problematyką estetyczną, która w przemyśleniach poety ma zawsze swój etyczny awers. Zofia Trojanowiczowa, zajmująca się tą problematyką

⁴⁷ T e n ż e, *Promethidion, Epilog*, w. 108, s. 136.

⁴⁸ T e n ż e, *Praca*, w. 1-12, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, *Wiersze*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 387.

⁴⁹ T e n ż e, *Do Spartakusa (o pracy)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 642.

w twórczości Norwida, pisała: „Norwidowska «sztuka – praca» miała otwierać przed ludzkością perspektywę godności człowieka i godności pracy, miała łączyć wysiłki umysłowe i fizyczne w jeden «łańcuch prac», wytwarzać nowe więzi społeczne, a w konsekwencji prowadzić do odrodzenia moralnego i społecznego jednostek i zbiorowości”⁵⁰. I dalej jeszcze podkreślała: „Naczelna zasada koncepcji «sztuki – pracy» wynikała ze stwierdzenia ścisłego związku między pracą, pięknem i sztuką”⁵¹. Sztuka powiązana z pracą, wyprowadzona z jej ethosu, odrodzi społecznie ludzkość i naród⁵².

Piękno stworzonego – ów „profil Boży” – miało w tej koncepcji wzywać do pracy, stanowiącej drogę do Najwyższego, do zbawienia. W jaki sposób poeta łączył wysiłek z eschatologią? Głównie rozpatrując rzecz całą na płaszczyźnie etyki, a mianowicie relacji międzyludzkich, codziennego praktykowania ewangelicznego przykazania miłości. Właśnie miłość pozwala przekształcić piętno kary w stygmat eschatologicznej nagrody, realizowanej w bardzo realnej rzeczywistości, poprzez mozolne i uporczywe wcielanie ideału w konkret, w określony kształt i materię. Prometej Adam w *Promethidionie* tak oto opowie o pracy i jej związku z pięknem:

Prometej Adam wstał, na rękach z ziemi
 Podnosząc się, i mówić zacznie tak: „Próżniacy!
 Próżniacy wy – ciekawość siły wam zatrwoży,
 Gdy jak o *pięknem* rzekłem, że jest *profil Boży*,
 Przez grzech stracony nawet w nas, *profilu cieniach*,
 I mało gdzie, i w rzadkich odczuwam sumieniach,
 Tak i o pracy powiem, że – *zguby szukaniem*,
 Dla której pieśni – ustawnym się nawoływaniem⁵³.

Piękno-podnieta, piękno-zachęta, piękno-imperatyw miało wyzwalać w człowieku twórcze możliwości. Wyzwalać poprzez pracę i na drodze pracy. „Wytworność” ludzkiego bytu nieuchronnie musi bowiem prowadzić – przy wysiłku na rzecz dobra i prawdy – do tworzenia piękna, do wyzwalań go z otaczającej materii, do przekształcania rzeczywistości zgodnie z wezwaniem

⁵⁰ Z. Trojanowiczowa, *Norwidowskie refleksje o pracy. W stronę encykliki „Laborem exercens”*, w: *taż, Romantyzm – od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziwski, Universitas, Kraków 2010, s. 65.

⁵¹ *Tamże*.

⁵² Por. *taż*, *Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu „wszech-doskonałości”*, w: *taż, Romantyzm – od poetyki do polityki*, s. 46. Zob. też: *taż*, *Norwid o pracy ludzkiej*, „W drodze” 11(1983) nr 10(122), s. 24-32; J. Maciejewski, *Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida*, w: *C.K. Norwid w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.*, red. J. Pośpiech, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu, Opole 1984, s. 27-40.

⁵³ *Norwid, Promethidion, Bogumił*, w. 153-160, s. 107n.

Najwyższego z Księgi Rodzaju: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną” (Rdz 1,28).

Próbując rozpoznać i zsumować dość skomplikowane relacje łączące pojęcia piękna, pracy i miłości w *Promethidionie*, Tadeusz Makowiecki z charakterystyczną dla swych badań finezją podkreślał: „Ogólnie można stwierdzić, że Norwid w tym monologu [chodzi o monolog *Bogumił* z poematu – P.Ch.] często używa pojęć «sztuka» i «piękno», nie przeprowadzając między nimi rozgraniczeń, a dalej, że określa piękno (sztukę) dwojako. Raz wyprowadza je z miłości, której piękno ma być kształtem lub ściślej – wyrazem; a więc miłość jakoby warunkuje piękno jako poprzednik. Drugie określenie piękna przeprowadza poeta za pomocą pojęcia pracy. Praca jest jakby następnikiem; piękno (sztuka) zachwycą, porywa człowieka do pracy, do realizacji miłości w świecie rzeczywistym, do zmartwychwstania. A celem najwyższym człowieka jest wstać z martwych, przestać być martwym, biernym pionkiem w grze losu, a być świadomym, jak powie Norwid gdzie indziej – «zwolonym» współtwórcą rzeczywistości. Jedynie za pomocą tych dwóch pojęć: miłości i pracy, określa Norwid ustami Bogumiła pojęcie piękna (czy sztuki); wszelkie inne terminy, które się w tym dialogu pojawiają, mają trzeciorzędne znaczenie”⁵⁴.

„SUMIENNOŚĆ W OBLICZU ŹRÓDEŁ”

Wywyższenie pracy w przestrzeni sztuki prowadziło Norwida do podnoszenia wartości form prostych, bliskich codzienności, wszelkich wytworów ludzkiego intelektu i zręczności obecnych w zwykłym życiu. Jakie były konsekwencje tak szerokiego rozumienia sztuki – dodajmy: rozumienia, które zrywa z zasadami romantycznego indywidualizmu – podnoszącego czynności oraz wytwory tychże czynności do najwyższych wartości? Otóż piękno, wyzwalane pod wpływem miłości, dostrzegał poeta nie tylko w dziełach wybitnych, wielkich, ale także w przedmiotach (wytworach) codziennego użytku. Stąd tak silnie krytykował zwyczaj rozdzielania ekspozycji sztuk pięknych od ekspozycji sztuki użytkowej w ramach różnego typu wystaw, modnych w dziewiętnastym wieku, a do obszaru sztuki zaliczał wszelkie zjawiska oraz wytwory powstające z potrzeby lub powinności wobec estetyki i wartości⁵⁵: „Rozdzielenie *ekspozycji* publicznych na ekspozycje, czyli *wystawy*, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztu-

⁵⁴ T. Makowiecki, „*Promethidion*”, w: tenże, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, s. 205.

⁵⁵ Zob. E. Dąbrowicz, „*Piękno powszechne*”. Norwid wobec wystaw światowych, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, s. 343-359.

ka 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 upleczonego pięknie, cała cyrkulacja idei *piękna* w czasie danym uwidomiona była. Żeby od gobelinu, przedstawującego Rafaelowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płóciennika cała gama idei *pięknego* rozlewająca się w pracy uwidomiona była – wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. – Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!...”⁵⁶.

Kategoria piękna miała w rozumieniu Norwida zakres niezwykle szeroki. Poeta dostrzegał obecność piękna w różnych przejawach życia – w różnych przejawach ludzkiej działalności. Nie jest to oczywiście myśl nowa. Przeciwnie: można ją znaleźć już w filozofii grackiej, zwłaszcza w myśli Platona, który – jak pamiętamy – uznał piękno za powszechną właściwość bytów⁵⁷. Niekoniecznie jednak twórca *Uczt*y łączył je ze sztuką, którą rozumiał w sensie przedmiotowym i praktycznym: jako czynności lub wytwory o charakterze użytkowym. W tamtym czasie w jednym szeregu sytuowano sztukę rzeźby z rzemiosłem, malarstwo z szewstwem. Słowem: nie rozróżniano przedmiotów wyłącznie estetycznych i przedmiotów o charakterze użytkowym oraz praktycznym (czyli wytworów rzemiosła). Więcej jeszcze: pojęcie piękna odnoszono także do dziedziny etyki – mówiono bowiem o pięknie moralnym. W klasycznej rozprawie *Dzieje sześciu pojęć* Władysław Tatarkiewicz wskazywał: „Grecy rozumieli piękno szerzej: obejmowali tą nazwą nie tylko piękne rzeczy, kształty, barwy, dźwięki, ale również piękne myśli i piękne obyczaje. Platon w *Hippiaszu* większym jako przykłady przytacza piękne charaktery i piękne prawa. To, co w słynnym ustępie *Uczt*y (210 E – 211 D) nazywał ideą piękną, mógł być również nazwać ideą dobrą, nie chodziło bowiem o piękno widzialne i słyszalne. Filozofowie klasycznej Grecji za najprawdziwsze piękno mieli właśnie duchowe, moralne piękno charakteru, umysłowe piękno myśli”⁵⁸.

Można rozróżnić trzy antyczne pojęcia piękna⁵⁹. Pierwsze – najszersze – określało wiele przejawów życia, w tym również etykę. Drugie zawężano do właściwości estetycznych; piękno obejmowało zatem to, co wywołuje przeżycia estetyczne, czyli barwy, dźwięki, myśli. To właśnie pojęcie zdominowało i zdeteterminowało później europejską kulturę. Jako trzecie należy wymienić piękno w sensie estetycznym obejmujące jednak wyłącznie dziedziny związane ze wzrokiem: piękne mogły być jedynie kształty i barwy. W twórczości

⁵⁶ Norwid, *Promethidion, Epilog*, w. 184-194, s. 139.

⁵⁷ Por. Platon, *Hippiasz mniejszy*, 292 D; tenże, *Uczta*, 210 E-211 D.

⁵⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 139.

⁵⁹ Por. tamże, s. 138n.

Norwida zasadniczym rdzeniem pojęciowym piękna jest wskazane tu pojęcie drugie – najważniejsze dla kultury europejskiej i jej tożsamości – choć poeta nie rezygnuje ze znaczenia pierwszego i trzeciego.

W początkowym okresie twórczości Norwida piękno było podstawowym pojęciem, jakim posługiwał się on⁶⁰, poruszając problematykę estetyczną. W powstających wówczas tekstach – jak choćby w *Promethidionie* czy w broszurze *O sztuce (dla Polaków)*⁶¹ – poeta podkreślał powszechny wymiar piękna, co zbliżało jego koncepcję do ujęć Karola Libelta z *Estetyki, czyli Umnictwa pięknego* (z roku 1848)⁶². W refleksji Norwida piękno stanowiło fundament ludzkiego życia, a zarazem element jednoczący sztukę z pracą. Znamienne jest przy tym, że rzeczownikiem „piękno” oraz przymiotnikiem „piękny” poeta posługuje się często w latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, ale już w kolejnej dekadzie częstotliwość użycia tych leksemów spada, ustępując słowom „oryginalność” i „oryginalne”⁶³. W pewnym sensie twórca *Quidama* w pismach dotyczących sztuki, społeczeństwa i pracy, takich jak wykłady *O Juliuszu Słowackim*⁶⁴ czy rozprawka *O tśzinie i czynie*⁶⁵, przesuwa akcenty w swoich poglądach estetycznych i etycznych oraz konstruuje bardzo ważne pojęcie – właśnie wspomnianą „oryginalność”. Rozumie ją przede wszystkim jako „s u m i e n n o ś ć w o b l i c z u ź r ó d e ł”⁶⁶. A z kolei w rozprawie *Do Spartakusa (o pracy)* dzięki temu pojęciu poszerza i pogłębia znaczenie pracy:

Zaprawdę odpowiadam na pytanie: c o j e s t p r a c a? – że: p r a c a j e s t t o o r y g i n a l n o ś ć; co jest oryginalność? – patrz m o j e p o j ě c i e o o r y g i n a l n o ś c i w k u r s i e o S ł o w a c k i m w y ł o ż o n e p u b l i c z n i e w P a r y ż u, na karcie, nie pamiętam, której.

⁶⁰ W badaniach zwracano uwagę na klasyczne, antyczne źródło sensu tego pojęcia u Norwida (por. E. Ż y r e k - H o r o d y s k a, „Oda o urnie greckiej” i „Marmur-biały” w kontekście poglądów estetycznych Johna Keatsa i Cypriana Kamila Norwida, „Porównania” 2018, nr 1(22), s. 129-132.

⁶¹ Zob. C. N o r w i d, *O sztuce (dla Polaków)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 333-351.

⁶² Zob. K. L i b e l t, *Estetyka, czyli Umnictwo piękne. Część ogólna*, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1849, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/540511/edition/457847/content>.

⁶³ W latach 1850-1859 Norwid w swoich pismach użył 177 razy przymiotnika „piękny” oraz 29 razy rzeczownika „piękno”, podczas gdy w dekadzie szóstej odpowiednio: pierwszego z wymienionych 144 razy, drugiego – jedynie 6 razy. Z kolei „oryginalność” w tym pierwszym okresie pojawiła się tylko raz, zaś „oryginalny” zaledwie 6 razy. Dla porównania oba leksemy zwiększyły znacznie swoją reprezentację w szóstej dekadzie: pierwszy – do 25 użyć, drugi – do 22 użyć (por. *Wstęp*, w: *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, Wydział Polonistyki–Pracownia Słownika Języka C. Norwida UW, Warszawa 1994, s. X).

⁶⁴ Zob. C. N o r w i d, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 404-464.

⁶⁵ Zob. t e n ż e, *O tśzinie i czynie. Do M... wtóry list*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 7, *Proza*, cz. 2, PIW, Warszawa 1973, s. 55n.

⁶⁶ T e n ż e, *O Juliuszu Słowackim*, Lekcja III, s. 423.

Praca jest tak dalece samodzielnością, iż najemnik ulicę brukuje, jeśli tylko tak jak drudzy ręką rusza, a nie wkłada w robotę swego oryginalnego akcentu... to próżniak... i doświadczony dozorca pracy oddała go.

To pojęcie moje o pracy całe jest, bo od brukującego ulicę do Kopernika też same i jedne, i zupełne. Zaś dlatego całe, że prawdziwe: *sic est*.

Kto jest świadomy rzeczy, ten wie szczerze, iż osiem wierszy z *Georgik* Wirgiliusa kosztowało więcej pracy niż uprawienie ósmej części milionowych dóbr ziemskich, które do tegoż Wirgiliusa należały⁶⁷.

Refleksja dotycząca twórczości i oryginalności z biegiem lat nabiera w piśmach Norwida ogromnego znaczenia. W okresie powstania styczniowego mnożą się postulaty i apele poety, aby działania – zwłaszcza w wymiarze społecznym i narodowym – odpowiadały jego zdynamizowanym koncepcjom. Nawet polityka nie powinna być naśladownictwem czy też przejmowaniem obcych wzorców i postaw, lecz szukaniem własnych dróg oraz żywym i twórczym praktykowaniem form życia publicznego. Oryginalność – rozwijająca przecież idee piękna – nie powinna opierać się na jakimś tanim efekcie zaskoczenia, nie powinna koncentrować się na poszukiwaniu wyjątkowości, lecz tkwić głęboko w aksjologicznym układzie ludzkich powinności względem drugiego człowieka i Boga. W stosunku do idei piękna oryginalność przesuwając zatem akcenty na aktywność, kładzie nacisk na twórczą rolę człowieka. „Profil Boży” nie tyle zatem odsłania się, ile wręcz staje się w człowieku poprzez twórczość i oryginalność. A zatem praca, trud i wysiłek sprawiają, że bytujemy na „obraz i podobieństwo”, niejako „dobijamy się” o ten stan, a nie jedynie odsłaniamy, ujawniamy ów pierwotny, doskonały wizerunek. „Dlatego to po epokach szarlatanizmu jeden atom oryginalnej i sumiennej pracy przeważa góry naśladownictwa. Maleniczka książeczka Kopernika porusza światy, a tysiące woluminów leży bez życia. Widzieliśmy Byrona zastawiającego książki i widzieliśmy naród powstający z niewoli, z najcięższej niewoli jasyru, gdy tymczasem nikną wolumina strategii, a naśladownictwem wypchnięte ekspedycje cofają postęp sprawy. Tylko oryginalność dobrze pojęta, tylko twórczość prawdziwa może utrafić i postawić się czynną w planach Bożych – to jest zwyciężyć – bo jedyny Pan, Mistrz nasz i Nauczyciel jest twórczy wiecznie”⁶⁸.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że poeta w swojej późniejszej twórczości zupełnie zrezygnował z idei piękna i sztuki czy też je zarzucił. Jolanta Chojak – której książce dotyczącej słownictwa estetycznego w twórczości

⁶⁷ T e n ż e, *Do Spartakusa (o pracy)*, s. 641.

⁶⁸ T e n ż e, *O Juliuszu Słowackim*, Lekcja III, s. 425n.

Norwida (a zwłaszcza opracowaniu „Pola wyrazowego *piękna*”⁶⁹) ten fragment mojego wywodu wiele zawdzięcza – zastrzega: „Nie oznacza to jednak degradacji ideału piękna w myśli Norwida. W *Rzeczy o wolności słowa* (1868 [sic!]) czy wierszu *Piękno-czasu* (1880) Norwid podkreśla wymiar duchowy piękna, przeciwstawia je temu, co czysto zmysłowe [...], *powabne* lub *uderzające*”⁷⁰.

Sfera jakości estetycznych, włączona w ciąg antropologiczny, uruchamiać musiała pole twórczych i zrazem etycznych powinności bytu. Piękno, trud jego wydobywania, wychwycenia lub spełnienia, musi prowadzić do wartości etycznych: „*Nie ma mienia bez sumienia*”⁷¹ – czytamy w części trzeciej tekstu *Pieśni społecznej cztery stron*⁷².

„BO PIĘKNO NA TO JEST...”

Ścisły związek sztuki z pięknem, tak mocno podkreślany przez uczestników dialogu *Bogumił* w *Promethidionie*, z jednej strony wychodził naprzeciw tendencjom zapoczątkowanym jeszcze w osiemnastym wieku, a silnie zakorzenionym w wieku następnym (zwłaszcza od czasów Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Karla Wilhelma Ferdinanda Solgera). Z drugiej zaś – modyfikował, a nawet łamał owe tendencje (w drugiej połowie dziewiętnastego wieku właściwie stające się już konwencjami): oto bowiem Norwid, poszerzając zakres sztuki w duchu antyku i średniowiecza, poszerzał zarazem kategorię piękna. Poeta – zapewne nieświadomie – sytuował się po stronie tych współczesnych sobie myślicieli (oraz ich spadkobierców), którzy przełamywali elitarność sztuki. Jak zauważał Stefan Sawicki: „Znalazł się wśród tych XIX-wiecznych myślicieli (a także ich XX-wiecznych kontynuatorów), którzy – jak William Morris (1834-1896), John Ruskin (1819-1900) czy Wal-

⁶⁹ Zob. *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, rozdz. „Pole wyrazowe *piękna*”, s. 79-133.

⁷⁰ *Wstęp*, w: *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, s. X.

⁷¹ C. N o r w i d, *Pieśni społecznej cztery stron*, cz. III, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 4, s. 29.

⁷² Ten ścisły związek sfery etycznej, moralnej z istotą piękna (rozumianego przecież szeroko, bardzo szeroko) pojawia się także na późniejszych etapach twórczości Norwida, na przykład w dramacie *Aktor* (zob. C. N o r w i d, *Aktor*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 4, *Dramaty*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 339-442; B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Miedzy estetyką i etyką. Jeszcze o „Aktorze” Norwida*, w: tenże: *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2008, s. 59-73). Sfera piękna – z kolei w innym tekście z tegoż tomu podkreśla Kuczera-Chachulska – łączy się nie tylko ze sferą etyki jako takiej, ale wręcz z obszarem odpowiedzialności moralnej, co przenosi akcent ze sfery wolitywnej, tak charakterystycznej dla romantyków, na sferę pragmatyki, działania czy twórczości (zob. t a ż, *Estetyczno-etyczne „oscylacje” Norwida*, w: tenże, *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, s. 75-84).

ter Crane (1845-1915) – nie mogli pogodzić się z elitarnością sztuki. Gdy oni jednak formułowali swe poglądy w związku z ówczesną myślą społeczną i zwrotem ku utylitaryzmowi artystycznemu średniowiecza, chcąc zbliżyć sztukę do życia codziennego i doświadczeń szerokich warstw społeczeństwa, Norwid wychodził raczej z typowych dla epoki uniwersalnych przesłanek filozoficzno-religijnych, z których wysnuwał bliskie mu wnioski. Skoro sztuka była dla niego ściśle związana z pięknem, a piękno pojmował tak uniwersalnie, że w jego rozumieniu docierał nie do człowieka, nie do idei, lecz do Boga, to i w królestwie człowieka sztuka nie mogła mieć granic, naturalnie poza tą granicą, jaką zakreśliła jej natura”⁷³.

Przekraczanie ograniczeń związanych z pojęciem sztuki i piękna, uwy-puklanie ich sytuacyjnych walorów, prowadziło wprost do egzystencjalnego ujmowania obu tych pojęć. Sztuka stawiała się towarzyszką ludzkiego losu, a przy tym – w konsekwencji – nie była wyłącznie domeną ducha oraz idei, ale łączyła się z trudem i wysiłkiem; ze wspomnianą wcześniej pracą. To-warzyszujące sztuce piękno wyzwala i pobudza nas do pracy, uszlachetnia jej fizyczny, materialny aspekt:

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca by się zmartwychwstało⁷⁴.

Polisemantyczność leksemu „zachwycać” – oznaczającego przecież zarówno pasję i umiłowanie, jaki i „wspomożenie” (ów „za-chwyt”) – podkreśla wielowymiarowy układ zależności, jaki wyłania się z relacji piękna do pracy. Pośrednikiem między nimi staje się właśnie sztuka: niezbędne ogniwo, które pozwala rozpoznać i zrozumieć wartość ludzkiego wysiłku i trudu, skierowanego ku dobru.

Statuę grecką weź – zrąb jej ramiona –
Nos – głowę – nogi opięte w koturny,
I ledwo torsu grubą zostaw bryłę;
Jeszcze za żywych stu uduchowiona,
Jeszcze to nie gład ślepy – jedną żyłę
Pozostaw, wskrzesi!... i tę zrąb – zostanie
Materii tyle prawie... co gadanie!...
To w tym – o pięknem przypowieść ma leży!...
I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,

⁷³ S a w i c k i, *Zbliżenia do „Promethidiona”*, s. 186.

⁷⁴ N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 183-186, s. 108.

Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła⁷⁵.

Sztuka staje się zatem czymś niezwykle ważnym i kluczowym – aksjologicznie organizującym ludzkie trwanie, podnoszącym codzienność i egzystencjalny wymiar naszego bytu na wyżyny. Stanowi układ bezpośredniego odniesienia i miarę każdego wysiłku. Zbliżenie dwu pojęć: sztuki i pracy, utożsamienie wysiłku artystycznego z wysiłkiem fizycznym oraz intelektualnym poeta uznawał za istotny wkład rodzimej myśli w dziedzinę estetyki, a właściwie w jej prakseologiczny aspekt. W jednym z przypisów do *Promethidiona* stwierdzał: „Wszystkie organizacje pracy oficjalne są dzieciństwem logicznym – nic z nich nie może być – nie mają siły ograniczania skłonności rzemieślniczych; jak można oznaczyć prawem liczbę ślusarzy – kamieniarzy – rzeźbiarzy itd.? – Egipska i babilońska to stara historia, z której już nic wycisnąć dla społeczeństwa chrześcijańskiego nie można. – Po wystawie dla *wszech-przemysłu* w Londynie wymyślonej, która jest tym samym w panowaniu *komersu*, czym był Panteon za czasów Agrypy dla *wszech bogów świata*, bałwochwalstwo przemysłowe dojdzie do zenitu swego, tak jak tamto za czasów, kiedy Panteon *wszech bogów świata* objął. A potem – potem przez postawienie sztuki tak, aby była *najniższą modlitwą i najwyższym rzemiosłem* (o czym tu śpiewamy), i przez postawienie *estetyzmu* tak, ażeby żywotnym i dodatnim *ascetyzmem* stał się – miara ta (materialnie i po babilońsku dzisiaj szukana) się otrzyma. Tę *myśl polską* w zarysie dostępnym naprzód rzucam”⁷⁶.

Natomiast w sprawozdaniu z wystawy artystycznej w Paryżu, wydrukowanym w „Gońcu Polskim” (w numerze z 22 stycznia 1851 roku), a zatytułowanym *Z pamiętnika*, sztukę nazywa „k o ś c i o ł e m p r a c y”⁷⁷. A znów w jednym z fragmentów *Promethidionowego Epilogu* powie, że „sztuka poświęcenia zupełnego wymaga i jest jednym z *zakonów* pracy ludów i pracy ludzkiej”⁷⁸. Słowo „zakon” nie tylko oznacza tu „prawo”, „nakaz” czy „obowiązek”, ale ma także charakter sakralny, uwypuklając wspólnotę artysty i jego dzieła – w tej wspólnotcie praca zyskuje niezwykłą wartość i szlachetny wymiar, staje się przecież drogą ku eschatologii, zarówno w wymiarze zbiorowym, historycznym, jak i indywidualnym, egzystencjalnym. Raz jeszcze powtórzmy:

Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.

⁷⁵ Tamże, w. 325-337, s. 116.

⁷⁶ Tamże, s. 117 (przyp.).

⁷⁷ T e n ż e, *Z pamiętnika*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 375.

⁷⁸ T e n ż e, *Promethidion, Epilog*, w. 168n., s. 138.

Bez wątpienia Norwid rozumiał sztukę sakralnie, i to w kilku wymiarach czy aspektach, nie tylko w znaczeniu wspomnienia pracy. Dostrzegał również – o czym pisał w rozprawie *O sztuce (dla Polaków)* – że w samym pięknie, w jego uprawianiu, „leży pewne u c z u c i e - w y ż s z e g o - p o r z ą d k u - r z e c z y”⁷⁹. W późnym okresie swej twórczości, w wierszu *Lapidaria*, powie:

Cała plastyki tajemnica
Tylko w tym jednym jest,
Że duch – jak błyskawica,
A chce go ująć gest – ⁸⁰.

Dalej pojawia się sugestywny motyw poruszania „ducha zasłoną”⁸¹: twórczą i aktywną wolą człowieka. Tylko artystyczny wymiar tej działalności – pozbawiony ograniczeń, skierowany ku dobru – może zredukować dystans między odległym i zarazem rozległym horyzontem ludzkich potrzeb a ograniczonym naturą, wąskim i skromnym zakresem możliwości. Analizując wspomniany tekst Norwida, Bernadetta Kuczera-Chachulska wskazuje, że to poruszanie „zasłony” ma sens głęboki i zarazem płynący wprost z natury: „Dlaczego «w rytm» odbywa się poruszanie «zasłony»? Bo ustawicznie, bo w ciągłych powrotach, dyktowanych nie kaprysem zepsutej twórczej wyobraźni, ale głęboko umiejscowionym, wpisanym w naturę człowieka pragnieniem rozpoznania tego, co wieczne. Pulsację powrotów wyznacza, być może, opisana gdzie indziej, natura «mszczącego się BRAKU» (*Fortepian Szopena*)”⁸².

⁷⁹ Tenże, *O sztuce (dla Polaków)*, cz. IV, s. 345.

⁸⁰ T e n ż e, *Lapidaria*, w. 1-4, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, *Wiersze*, cz. 2, s. 223.

⁸¹ Tamże.

⁸² B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w „Lapidariach”*, w: tamże, *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, s. 113. Norwidowy tekst – siłę jego argumentów, stojących po stronie estetyki i aktywności artystycznej – osłabia niejasny, dość mgliście rysujący się związek między gestem sztuki a motywem dziecka (a także relacją matka–dziecko). Podobnie rzecz ma się z puentą, która formalnie przynależy do wypowiedzi Mecenas – waloryzowanego bez wątpienia ujemnie względem postaci Rzeźbiarza. Kuczera-Chachulska we frazie „Niechaj im Bóg odpuści!” (N o r w i d, *Lapidaria*, w. 31, s. 224) dostrzega ironiczny sens i zarazem sygnał metatekstowy, co pozwala tę wypowiedź, jeśli nie utożsamić z autorem, to bez wątpienia postawić w jego pobliżu: „Strofa ostatnia, zwłaszcza zamykający całość wers, obciążone zostały podwójnością sensów i jedną ze znaczeniowych płaszczyzn odnieść należy do instancji nadawczej w wierszu (podmiotu lirycznego)” (K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w „Lapidariach”*, s. 114). A dalej jeszcze dodaje: „Czytelnik wdrożony w lekturę wierszy Norwida zwróci uwagę przede wszystkim na ostre, ironiczne wybrzmienie zamknięcia końcowej strofy” (tamże, s. 115). Co do obecności ironii, nie ma tu dyskusji. Ale kto jest jej adresatem. Interlokutor Mecenas? Odbiorca tekstu? Sytuacja? Trudno jednoznacznie orzec. Jeśli przyjmujemy, że słowa te należy przypisać nadawcy, wówczas trudno mówić o ostrości frazy. Taki zabieg można byłoby nazwać wręcz zabiegiem rutynowym. Gestem

Sztuka to pogranicze dwóch światów. To najwyższa z czynności oraz wytworów prac ludzkich, a zarazem coś najniższego w hierarchii eschatologicznej. We wspomnianej wcześniej broszurze *O sztuce (Dla Polaków)* czytamy: „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 uwidomialające ciało, postać i forma, posługuje. Ołtarz już kresem jest samoistnego sztuki bytu, i jeżeli w sztuce wojskowej, medycynie, matematyce, prawie, historii itp. udział sztuki wybiera sobie właśnie że najżywotniej-samodzielne części tych umiejętności, stając się jakoby ołtarzem świętego ognia ich, to – przeciwnie – na stopniach religijnego o ł t a r z a o ł t a r z ó w udział ów sztuki na najnormalniejszej właśnie części ogranicza się – tak iż powiedzieć by można, że prawdziwej religii f o r m a udziela jeszcze d u c h a wiadomościom doczesnym przez sztukę”⁸³.

*

W ujęciu Norwida rzeczywistość sztuki i związane z nią w sposób oczywisty piękno zakorzenione są w ludzkim bycie. Ich transcendentalność tyleż ma charakter absolutny i niezawisły, ile łączy się w sposób bezpośredni z człowiekiem, z jego „wy-twornością” gwarantowaną stwórczym aktem Boga. Jako ucieleśnienie piękna stanowiącego odbłask piękna obrazu Boga człowiek wszak „koniecznie bywa artystą”⁸⁴ – by posłużyć się słowami wiersza *Moralności*. Ten antropologiczny moment decyduje o oryginalności koncepcji Norwida. Wokół tegoż momentu ogniskują się niemal wszystkie inne kwestie: problematyka pracy, sztuki narodowej, ludowości, stylu; stąd też wypływa imperatyw miłości. Twórca *Promethidiona* buduje zatem swoją estetyczną koncepcję w oparciu o określoną wizję człowieka: zanurzonego w doczesności, historii, także aktualności, zarazem jednak odniesionego do „harmonii stworzenia”⁸⁵, kiedy to „atomem swoim w gwiazdę się zamienia”⁸⁶. Każde wcielanie koncepcji twórczej wymaga wysiłku, pracy, w tym także pracy fizycznej, a jednocześnie – paradoksalnie – przekracza w tym aspekcie fizycznym horyzont doczesności. Relacja stwórcy do stworzonego, analogicznie do kreacyjnej postawy Boga, ukazuje swoją pełnię w miłości i poprzez miłość.

spodziewanym. Ale przecież ta wypowiedź należy do Mecenasu, z którym autor raczej się nie utożsamia.

⁸³ Norwid, *O sztuce (Dla Polaków)*, cz. IV, s. 343.

⁸⁴ Tenże, *Moralności*, w. 1, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 78.

⁸⁵ Tenże, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń I, w. 23, s. 218.

⁸⁶ Tamże, pieśń I, w. 24, s. 218.

Łączenie sztuki z miłością – za pośrednictwem piękna – można uznać za przejaw postawy klasycznej, sięgającej do koncepcji starożytnych (choćby Platonów), trzeba jednakże pamiętać w tym przypadku o chrześcijańskiej motywacji jako źródle tego pomysłu. Ostatecznym punktem odniesienia i przyczyną miłości jest oczywiście Bóg, choć jej podmiotem – człowiek. Warto zwrócić uwagę, że sygnalizowane tu elementy Norwidowskiej estetyki korespondują z ujęciami teologicznymi w twórczości poety, który Objawienie rozpatrywał właśnie od strony rzeczywistości, od strony tego, co stworzone⁸⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arcimowicz, Władysław. "Cyprian Norwid i Jerzy Sorel o społecznych zadaniach sztuki." *Przegląd Powszechny*, no. 570 (1931): 309–28.
- Chlebowski, Piotr. *Cypriana Norwida "Rzecz o wolności słowa": Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000.
- Chojak, Jolanta, ed. *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydział Polonistyki and Pracownia Słownika Języka C. Norwida UW, 1994.
- Dąbrowicz, Elżbieta. "'Piękno powszechne': Norwid wobec wystaw światowych." In *Piękno wieku dziewiętnastego: Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Edited by Elżbieta Nowicka and Zbigniew Przychodniak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- Dunajski, Antoni. "Człowiek – 'Boga żywego obraz.'" *Studia Norwidiana* 1 (1983): 81–8.
- . "Norwidowe piękno jako kształt miłości." *Prace Filologiczne*, no. 43 (1998): 143–5.
- Feliksiak, Elżbieta. "Norwidowski świat myśli." In *Feliksiak, Poezja i myśl: Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2001.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. "Norwidowskie metafory i definicje piękna." In *Piękno wieku dziewiętnastego: Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Edited by Elżbieta Nowicka and Zbigniew Przychodniak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- . *Wobec tajemnicy i prawdy: O Norwidowskich obrazach "całości"*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 1998.
- Jaroszyński, Piotr. *Metafizyka piękna: Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1986.
- . *Spór o piękno*. Kraków: Impuls, 2002.

⁸⁷ O słuszności wprowadzonego tu porównania i zarazem tropu teologicznego może świadczyć niedawno wydana książka Bernadetty Kuczery-Chachulskiej (zob. B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Cyprian Norwid. Estetyka teologiczna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2018).

- Kraszewski, Józef Ignacy. *Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*. Wilno: Wydawnictwo Drukarni A. H. Kirkora i sp., 1860.
- Krysowski, Olaf. "Wizja sztuki w 'Promethidionie'." *Poznańskie Studia Polonistyczne: Seria Literacka* 4 (1997): 107–28.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. *Cyprian Norwid: Estetyka teologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2018.
- . "Czas siły – zupełnej": *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1998.
- . "Między estetyką i etyką: Jeszcze o 'Aktorze' Norwida." In Kuczera-Chachulska, *Norwida "przypowieść o pięknie" i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2008.
- . "Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w 'Lapidariach'." In Kuczera-Chachulska, *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2008.
- Kuczyńska, Alicja. *Piękno: Mit i rzeczywistość*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1972.
- Lehr-Splawiński, Piotr. "Darwin – Narwid – Norwid." In *Dziewiętnastowieczność: Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Edited by Eugeniusz Czaplewicz and Wincenty Grajewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Libelt, Karol. *Estetyka, czyli Umnictwo piękne: Część ogólna*. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1849. <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/540511/edition/457847/content>.
- Maciejewski, Janusz. "Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida." In *C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci: Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.* Edited by Jerzy Pośpiech. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu, 1984.
- Makowiecki, Tadeusz. "Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę." In *Poeta i myśliciel: Rozprawy i szkice o Norwidzie*. Edited by Edyta Chlebowska and Włodzimierz Toruń. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- . "Promethidion." In *Poeta i myśliciel: Rozprawy i szkice o Norwidzie*. Edited by Edyta Chlebowska and Włodzimierz Toruń. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Sztukmistrz: Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2001.
- Mierzejewski, Andrzej. "'Kształtem jest miłości': U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna." *Studia Norwidiana* 5-6 (1987-1988): 3-29.
- Morawski, Stefan. "Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida." In Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa: PWN, 1961.
- Norwid, Cyprian. "Assunta (czyli spojrzenie): Poema." In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 3. *Poematy*. Warszawa: PIW, 1971.

- . “Do Spartakusa (o pracy).” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “List do Karola Ruprechta: Paryż, październik? 1867.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 9. *Listy. 1862-1872*. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Menego.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 7. *Proza*. Part 1. Edited by Rościsław Skręt. Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2007.
- . “Milczenie.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Jan Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “O sztuce (dla Polaków).” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Pieśni społecznej cztery stron.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski, Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “Praca.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 1. *Wiersze*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Promethidion.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski. Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “Rzecz o wolności słowa.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski, Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “W odpowiedzi na dziewiąty ‘List z Poznania.’” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Z pamiętnika.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- Pawelec, Radosław. “Część prawdy o słowie ‘cały.’” In *Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Edited by Jolanta Chojak and Jadwiga Puzynina. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.
- Piechocki, Jan. *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*. Poznań: Księgarnia Uniwersytecka, 1929.
- Pniewski, Dariusz. *Między obrazem i słowem: Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.
- Puzynina, Jadwiga. “‘Całość’ Norwida.” In “*Całość*” w *twórczości Norwida*. Edited by Jadwiga Puzynina and Ewa Teleżyńska. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- Sawicki, Stefan. “‘Kształtem jest miłości’ – Norwid o kulturze.” *Studia Norwidiana* 19 (2001): 5–15.

- . “Wstęp.” In Cyprian Norwid, *Promethidion: Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Kraków: Universitas, 1997.
- . “Zbliżenia do ‘Promethidiona.’” In Sawicki, *Wartość – sacrum – Norwid 2: Studia i szkice aksjologicznoliterackie*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.
- Siewierski, Henryk. “‘Promethidion’ Cypriana Norwida: Próba interpretacji.” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace Historycznoliterackie*, no. 39 (1980): 57–89.
- Stróżewski, Władysław. “O pojęciach piękna.” *Znak* 11, no. 7-8 (61-62) (1959): 866–87.
- . “Spór o transcendentalność piękna.” *Zeszyty Naukowe KUL* 4, no. 3 (1961): 19–37.
- . “Transcendentalia i wartości.” In Stróżewski, *Istnienie i wartość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1981.
- . *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1988.
- Trojanowiczowa, Zofia. “Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu ‘wszech-doskonałości.’” In Trojanowiczowa, *Romantyzm – od poetyki do polityki: Interpretacje i materiały*. Selected and edited by Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, and Piotr Śniedziwski. Kraków: Universitas, 2010.
- . “Norwid o pracy ludzkiej.” *W drodze* 11, no. 10 (122) (1983): 24–32.
- . *Norwidowskie refleksje o pracy: W stronę encykliki “Laborem exercens”*. In Trojanowiczowa, *Romantyzm – od poetyki do polityki: Interpretacje i materiały*. Selected and edited by Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, and Piotr Śniedziwski. Kraków: Universitas, 2010.
- Trznadel, Jacek. *Czytanie Norwida: Próby*. Warszawa: PIW, 1978.
- Zgółka, Tadeusz. “‘Promethidion’ C. K. Norwida – jedność dobra i piękna.” *Nurt*, no. 9 (229) (1984): 37–8.
- Żyrek-Horodyska, Edyta. “‘Oda o urnie greckiej’ i ‘Marmur-biały’ w kontekście poglądów estetycznych Johna Keatsa i Cypriana Kamila Norwida.” *Porównania*, no. 1 (22) (2018): 127–43.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Piotr CHLEBOWSKI – „Kształtem jest Miłości”. O idei piękna w twórczości Norwida

DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

Artykuł stanowi próbę syntetycznego spojrzenia na ideę piękna w twórczości Norwida oraz wydobycia najważniejszych aspektów tej złożonej problematyki. Sztuka i piękno są w pismach twórcy *Promethidiona* rozumiane w sposób podobny do transcendentalistów znanych z tradycji klasycznej i manifestują się

poprzez zasady doskonałości, ontologicznej nieuchronności i niezawisłości etycznej. O oryginalności koncepcji estetycznych poety decyduje w znacznym stopniu moment antropologiczny, a wokół niego ogniskują się inne ważne kwestie, dotyczące pracy, sztuki narodowej, ludowości stylu; tu także znajduje uzasadnienie oryginalna – choć silnie zakorzeniona w Ewangelii oraz myśli patrystycznej – koncepcja miłości. Ostatecznym punktem odniesienia i przyczyną miłości jest Bóg, podmiotem zaś – człowiek. Artykuł uwypukla mechanizm budowania przez Norwida koncepcji estetycznej w oparciu o określoną wizję człowieka: zanurzonego w doczesności, w historii, także w aktualności, a zarazem odniesionego do „harmonii stworzenia”. Każde wcielenie koncepcji twórczej wymaga wysiłku, pracy, w tym także pracy fizycznej, a jednocześnie przekracza – paradoksalnie – w tym aspekcie fizycznym horyzont doczesności. Relacja twórcy do tworzonego, analogicznie do kreacyjnej postawy Boga, ukazuje swoją pełnię w miłości i poprzez miłość.

Słowa kluczowe: Norwid, piękno, miłość, praca, estetyka, *Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa*, człowiek

Kontakt: Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin

E-mail: quidam@kul.lublin.pl

Tel. 81 7436062

https://www.kul.pl/piotr-chlebowski-publikacje,art_21659.html

Piotr CHLEBOWSKI – “It is the shape of Love.” The Concept of Beauty, as seen in the Output of Cyprian Norwid

DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

The article is an attempt at a synthetic examination of the concept of beauty in Norwid’s work. The paper highlights the most important aspects of this complex problem. The author of *Promethidion* conceives of art and beauty as if they were transcendental categories in their classical sense, manifested by the principles of perfection and their ontological inevitability, as well as by ethical autonomy. The originality of the poet’s aesthetic concepts is, to a large extent, determined by his anthropological insight, the object of his focus being such important issues as work, national art, folklore, and style. The concept of love—although strongly rooted in the Gospel and in the patristic thought—also finds its justification here. According to Norwid, the ultimate point of reference and the origin of love is God, whereas the human being is its subject.

The article emphasizes the scheme Norwid used to construct his aesthetic ideas based on a specific vision of man as a being immersed in mortality, in history, as well as in the present moment, and, simultaneously, related to the ‘harmony of creation.’ Any incarnation of a creative concept requires effort and work, including physical work, at the same time paradoxically—in this physical as-

pect— going beyond the horizon of the earthly life. The relation of the creator to the created, by analogy to God's creative attitude, manifests its fullness in love and through love.

Translated by *Rafał Augustyn*

Keywords: Norwid, beauty, love, work, aesthetics, *Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa*, human being

Contact: Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin, Poland

E-mail: quidam@kul.lublin.pl

Phone: + 48 81 7436062

https://www.kul.pl/piotr-chlebowski-publikacje,art_21659.html