

Władysław Stróżewski

Idee i twórczość

Rola, znaczenie i miejsce idei w ramach procesu twórczego ujawniły się prawie w tym samym czasie, w jakim powstała sama ich teoria. Pierwsze rozważania na ten temat znajdujemy w *Timajosie* Platona. Demiurg, „Twórca i Ojciec tego całego Wszechświata” konstruuje go wedle wiecznych idei — modelu, który „jest zawsze tym samym”, będąc zarazem „przedmiotem rozumu i myśli”¹. Przy tej samej okazji pojawia się także określona teoria piękna: „Ile razy ten, co coś tworzy z oczyma nieustannie utkwionymi w to, co istnieje samo w sobie, i posługuje się takim modelem, ile razy stara się wywołać w swej kreacji jego formę i jej cechy, tyle razy wszystko to, co tak tworzy, jest z konieczności piękne”². Idee są więc nie tylko wzorem, modelem świata „jako takiego”, ale i racją jego piękna. Ta podwójna ich rola: jako wzoru dla tworzonego dzieła i jako przyczyny jego wartości — piękna, będzie już zawsze obecna w dociekaniach na temat twórczości, jeśli tylko będą brane pod uwagę jej transcendentne uwarunkowania.

Z nieco innego punktu widzenia, pojęcie idei w szeroko rozumianej teorii twórczości przybierze trojaką postać. Po pierwsze — jako wzór, transcendentny w stosunku i do artysty, i do powstającego dzieła. Po drugie, jako treść myśli, zamiaru i intencji artysty. Ta myśl (ściślej: zawarty w niej sens), także będzie określana mianem idei. Po trzecie wreszcie, jako forma konstytuująca dzieło, albo jego istota: w tym sensie „idea” stanie się synonimem „formy”: będzie się mówiło, że jest ona ideą „wcieloną” w materiał, powodującą, że dzieło jest dziełem. Ale analogiczny pogląd wyrażany będzie także za pomocą pojęcia treści: wówczas idea staje się tym, co jest „przekazem” dzieła, podczas gdy forma rozumiana jest jako kształt (czy sposób realizacji) przekazu. Te trzy rozumienia pojęcia idei, które — jak zobaczymy — na różne sposoby przewijają się będą w filozoficznych teoriach twórczości i w wieloraki sposób wiązać się ze sobą, wymagają dokładniejszego zbadania relacji, jakie między nimi zachodzą. Ujmując rzecz od strony już nie semantyki, lecz ontologii, chodzić będzie o to, by zanalizować

¹ Platon, *Timajos*, 28c - 29a; cyt. według tłumaczenia P. Siwka, Warszawa 1986, s. 35.

² Tamże, 28a-b, s. 34.

możliwe związki zachodzące między (1) ideą — rzeczywistością transcendentną, (2) ideą — koncepcją zawartą w umyśle twórcy, (3) ideą — szczegółną realizacją idei-wzoru w materialnym tworzywie. Zauważmy przy okazji, że pojęcie idei jawi się — wobec tego — jako typowe pojęcie *analogiczne*; tak też będziemy je traktowali w dalszym ciągu naszych rozważań.

1. Idea jako rzeczywistość transcendentna

W filozofii Platona „miejsce” idei nie zostało określone. Niezmienne i wieczne bytują z konieczności poza wszelką przestrzenią. Wedle *Fajdrosa* należą do tej samej rzeczywistości, w której przebywają bogowie. Są poznawczo dostępne dla nich zawsze, podczas gdy dusze ludzkie mogą je poznać tylko w nadzwyczajnych sytuacjach, po przebyciu trudów dialektyki i moralnych zmagania z własnymi ograniczeniami: tak chyba interpretować należy metaforę woźnicy i dwóch koni o przeciwstawnych aksjologicznie naturach. W idee, istniejące niezależnie od niego i wobec niego transcendentne, wpatrzony jest także Demiurg. Wzoru najpiękniejszego ze światów nie znajduje więc w sobie, lecz poza sobą. Ponieważ jednak sam jest dobry i doskonały, nie może nie działać zgodnie z tym, co najlepsze: „[...] nie było ani wówczas, ani kiedykolwiek dozwolone, aby najlepsza istota robiła coś, co nie jest najpiękniejsze”³.

Podkreślmy: Demiurg nie tworzy idei — są one tak samo wieczne i autonomiczne, jak on sam. Sytuacja ta ulegnie zmianie, gdy filozofia platońska zderzy się z tradycją biblijną. Stanie się to w filozoficzno-teologicznej myśli Filona z Aleksandrii. Bóg-stwórca jest stwórcą wszystkiego, co istnieje poza nim. Komentując biblijny przekaz o pierwszym dniu stworzenia, Filon pisze: „Ten dzień obejmuje świat umysłowy, oddzielony, jak o nim mówi Pismo. Bóg mianowicie w swej boskiej mądrości wiedział z góry, że piękne naśladownictwo nigdy nie może powstać bez pięknego modelu oraz że nie istnieje nic bez zarzutu wśród rzeczy postrzeganych zmysłami, co nie naśladuje prawzoru i umysłowej idei, i dlatego zanim chciał stworzyć ten świat widzialny, stworzył najpierw świat umysłowy, aby następnie wykorzystując ten wzorzec niematerialny i podobny do Boga, stworzyć świat materialny, jako młode naśladownictwo starego wzoru. Ten świat miał obejmować tyle zmysłami dostrzegalnych rodzajów, ile umysłowych znajduje się w tamtym”⁴.

Świat umysłowy utożsamia się z *Logosem*, rozumianym przez Filona jako i boski umysł, i boska moc stwarzająca świat. „Gdyby ktoś chciał mówić dosadniejszym językiem, mógłby powiedzieć, że świat umysłowy nie jest czymś innym niż *Logosem* Boga, już w samym akcie stworzenia, ponieważ również umysłowe miasto nie jest niczym innym niż pomysłem architekta już w chwili, kiedy planuje

³ Tamże, 30a, s. 36.

⁴ Filon z Aleksandrii, *O stworzeniu świata*, w: Filon z Aleksandrii, *Pisma*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Leon Joachimowicz, Warszawa 1986, s. 36.

budowę miasta. Takie jest zapatrywanie Mojżesza, nie moje. [...] Pieczęć prawzorów, jak nazywamy świat pomyślany, jest samym *Logosem* Boga⁵. Ale idee były interpretowane nie tylko jako szczególne „zawartości” boskiego *Logosu*, ale i jako myśli bezpośrednio istniejące w umyśle Boga. Filozofem, który najprawdopodobniej pierwszy dokonał tej interpretacji był Alkinoos, platonik żyjący w II w. po Chr.⁶ Idee, wedle niego, rozpatrywane mogą być na pięć sposobów: w relacji do Boga — jako jego myśli, w relacji do nas — jako pierwsze przedmioty poznania (*proton noeton*), w stosunku do materii — jako miara (*metron*), w stosunku do świata zmysłowego — jako wzorce (*paradeigma*), wreszcie w stosunku do nich samych — jako istoty (*ousia*). Skoro Bóg jest najwyższym umysłem (bytem myślącym) — myśli. Jego myśli są wieczne i niezmiennie. Taką naturę mają właśnie idee. A więc idee istnieją w umyśle Boga. Podobnie jak u Filona, idee odgrywają w boskim procesie twórczym taką samą rolę, jak intelektualny projekt w umyśle artysty: są wzorem dla mających powstać rzeczy, decydującym — jako przyczyna formalna (wzorcza) — o ich formie.

Odminną koncepcję idei stworzył Plotyn. I inne znalazł dla nich „miejsce”. Ich siedliskiem nie jest Byt najwyższy, Jedno, lecz jego pierwsza emanacja — umysł (*nous*). Idee nie są myślami, lecz przedmiotami myśli myślącego umysłu
3T

⁵ Tamże, s. 38. *Logos* Filona jest niewątpliwie bliski Mądrości, o której mówi o wiek wcześniejsza *Księga Mądrości*: „Jest w niej bowiem duch rozumny, święty, jedyny, wielokształtny, subtelny, bystry, przenikliwy, nieskażony, jasny, łagodny, miłujący dobro, skory, swobodny, dobroczynny, ludziom życzliwy, pewny, stały, spokojny, wszechmogący, wszechwiedzący i przenikający wszystkie duchy rozumne, czyste, najsubtelniejsze. Gdyż bardziej ruchliwa niż jakikolwiek ruch jest Mądrość. Wszędzie sięga, wszystko przenika, bo jest najczystsza. Ona jest samym tchnieniem Boskiej Potęgi i czystym promieniem chwały Wszechmogącego, nic też, co jest skalane, jej nie dotyka. Albowiem jest odbłaskiem Wiekuistego Światła i niesplamionym zwierciadłem Boskiej dzielności, i obrazem dobroci Boga. A choć jest jedna, wszystko może. W sobie pozostając wszystko odnawia, wstępując przez pokolenia w dusze świętych, wzbudza przyjaciół Boga i proroków. [...] Gdyż jest ona śliczniejsza nad słońce i nad całe ułożenie gwiazd: porównana ze światłem, bardziej jaśnieje. [...] Ona rozszerza się w mocy od krańca po krańce ziemi i wszystkim zarządza dobrotliwie” (7, 22 - 8, 1). (Cyt. według: *Księga Mądrości*, przełożył z greckiego i komentarzem opatrzył Czesław Miłosz, Kraków 1998, s. 99-104). W tradycji chrześcijańskiej, *Logos*, utożsamiony — zgodnie z Prologiem ewangelii według św. Jana — z Chrystusem, uważany był za bezpośrednią przyczynę stwórczą świata; znalazło to odbicie także w średniowiecznej ikonografii, np. w rzeźbach północnego portalu katedry w Chartres czy w słynnej miniaturze w *Bible moralisée* z XIII w.

⁶ Wśród historyków toczy się spór, czy chodzi tu o filozofa imieniem Alkinoos, czy Albinos (lub Albinus) i czy jest to jedna i ta sama osoba. Tu mamy w każdym razie na myśli autora swoistego wprowadzenia do filozofii Platona, *Didaskalikos*. Zob. najnowsze opracowanie tego dzieła: Alkonous, *The Handbook of Platonism*. Transl. with an Introduction and Commentary by John Dillon, Oxford 1993, a także gruntowną monografię tego filozofa pióra Kazimierza Pawłowskiego, *Filozofia średniego platonizmu w formule Albinusa ze Smyrny*, Oficyna Wydawnicza Eleusis [b.m.w.] 1998 (tamże obszerna bibliografia). Z dawniejszych opracowań za „klasyczne” uchodzi: R.D. Witt, *Albinus and the History of Middle Platonism*, Cambridge 1937 (2 wyd. Amsterdam 1971).

kosmicznego. „Toteż nie jest zgola rzeczą właściwą mówić, że idee są myślami, jeżeli się to mówi w tym znaczeniu, że dopiero wtedy dana idea powstała lub istnieje, kiedy on ją pomyśli. Przecież przed tą myślą musi być jej przedmiot umysłowy ...”⁷. Z drugiej jednak strony: „Jeżeli więc myśl dotyczy tego, co wewnętrzne, to owo «wewnętrzne» jest ideą i nim właśnie jest idea. Czym więc jest ono? Umysłem i substancją myślną, przy czym każda poszczególna idea nie jest zgola od umysłu różna, lecz umysłem jest każda. I cały w ogóle umysł jest wszystkimi ideami, a każda idea szczególna jest szczególnym umysłem [...]”⁸

Trudny problem pogodzenia wielości idei z absolutną jednością Umysłu — także umysłu Boga — będzie wracał w ciągu wieków i rozmaicie będzie rozwiązywany⁹. Dla samej teorii Plotyna ważny jest jednak jeszcze jeden moment: otóż idee, rozpatrywane nie „same w sobie”, lecz w stosunku do świata, są nie tylko przyczynami wzorczymi, ale i sprawczymi, ściślej: dynamicznymi siłami, dzięki którym wylaniają się kolejne emanacje. Istniejąc w Umyśle, „[...] są tam razem rzeczy wszystkie, więc jakkolwiek z nich weźmiesz, każda jest substancją myślną i uczestniczy w życiu, jest tożsamością i różnością, jest ruchem i spoczynkiem, porusza się i spoczywa, jest substancją i jakością, w ogóle substancją jest wszystko, bo przecież «z dzieła», nie «z mocy» [może lepiej by było: „z aktu, nie z możliwości” — W.S.], jest każde jestestwo, tak iż jakość każdej poszczegółnej substancji nie daje się od niej oddzielić”¹⁰.

Do koncepcji idei jako myśli Boga wróci św. Augustyn¹¹. „Idee są podstawowymi formami (*principales formae*) lub zasadami rzeczy, stałymi i niezmiennymi, które same nie są kształtowane, a przeto są wieczne i zawsze w ten sam sposób zawierają się w umyśle boskim”¹². Dzięki istnieniu idei świat został stworzony nie w sposób irracjonalny, lecz zgodnie z rozumem: *omnia ratione sunt condita*. Idee są właściwym przedmiotem intelektu boskiego, ale ich swoiste poznanie, a raczej ich intuicyjne widzenie (*visio*) możliwe jest także dla intelektu człowieka, jeśli tylko jest on czysty i święty, podobny do tego, co pragnie po-

⁷ Plotyn, *Enneady*, V, 9; cyt. według przekładu A. Krokiewicza, Warszawa 1959, t. 2, s. 331.

⁸ Tamże, s. 332.

⁹ Gdy chodzi o samego Plotyna, zob. Dobrochna Dembińska-Siury, *Glosa do zagadnienia logosu i logoi w Enneadach Plotyna*, w: *Wartość bycia*, Kraków 1993, s. 406-420.

¹⁰ Plotyn, *Enneady*, dz. cyt., s. 334.

¹¹ Wróci — jeśli znał teorię Alkinoosa czy innych filozofów „średniego platonizmu”; jeśli nie — stworzył tę koncepcję na nowo.

¹² Św. Augustyn, *De diversis quaestionibus*, XLVI. *De ideis*, w: *Patrologia latina*, t. 40, kol. 30: „Sunt namque ideae principales formae quaedam, vel rationes rerum stabiles atque incommutabiles, quae ipsae formatae non sunt, ac per haec aeternae ac semper eodem modo sese habentes, quae in divina intelligentia continentur”. I dalej: „Quod si hae rerum omnium creandarum rationes in divina mente contineantur, neque in divina mente quidquam nisi aeternum atque incommutabile potest esse; atque has rerum rationes principales appellat ideas Plato: non solum sunt ideae, sed ipsae verae sunt, quia aeternae sunt, et ejusmodi atque incommutabiles manent; quarum participatione fit ut sit quidquid est, quoquomodo est”.

znać. Dokonuje się to dzięki boskiemu światłu, oświecającemu intelekt ludzki: uzyskane w ten sposób widzenie idei zapewnia najwyższe szczęście.

Syntezy wątków platońskich i neoplatońskich z chrześcijańską, bliską św. Augustynowi, koncepcją idei dokona Pseudo-Dionizy Areopagita. Zgodnie z myślą Platona, idee są przyczynami wzorczymi dla świata; zgodnie z Alkinoosem i św. Augustynem, są myślami Boga, zgodnie wreszcie z Plotynem i neoplatonikami, są także dynamicznymi przyczynami sprawczymi. Ten ostatni motyw zostanie wzbogacony przez Pseudo-Dionizego przez utożsamienie idei-przyczyn z aktami boskiej woli. Świat został stworzony nie tylko w sposób racjonalny, ale i wolny. Idee istnieją więc w Bogu nie tylko jako wzory, ale i jako boskie energie, którymi Stwórca posługuje się zgodnie ze swą wolną wolą. Ta dynamistyczna teoria idei zostanie w przyszłości przejęta i rozwinięta przez Jana Szkota Eriugene.

Nową, syntetyczną interpretację idei zaproponuje św. Tomasz z Akwinu. Nawiązując bezpośrednio do św. Augustyna, rozbuduje jego koncepcję i wzbogaci o szereg twierdzeń, które się wcześniej nie pojawiły. Swą teorię idei przedstawi trzykrotnie: w *Komentarzu do Sentencji Lombarda*, w *Sumie teologicznej* i — najobszerniej — w XV kwestii *De veritate*.

Idee są myślami Boga. Poprzez nie Bóg poznaje wszystko, co wedle nich stworzył. Ich rola jest więc dwojaka: poznawcza, gdyż w nich i poprzez nie Bóg poznaje stworzony świat, i wzorcza, gdyż były wzorami stworzeń, gdy Bóg powoływał je do bytu.

Rozpatrywane od strony Boga, tworzą absolutną jedność, bo utożsamiają się z nim samym. Rozpatrywane od strony stworzeń, stanowią szczególną mnogość, odbijającą czy odzwierciedlającą na różne sposoby swą Przyczynę. To powiązanie jedności i wielości idei jest dla nas najtrudniejsze do zrozumienia, tym trudniejsze, że — wedle św. Tomasza — idee nie są wzorami dla powszechników, a w konsekwencji — rodzajów czy gatunków, lecz dla indywidualnych, konkretnych rzeczy. Idee-myśli Boga są więc wzorami jednostkowymi, a to znaczy, że każda rzecz i — co najważniejsze — każdy z nas, ma w Bogu odpowiadającą sobie ideę, wedle której jest stworzony i poznawany. Bóg widzi nas nie tylko takimi, jakimi jesteśmy, ale i takimi, jakimi powinniśmy być, wedle zamiaru i najdoskonalszego wzoru, niejako „przygotowanego” dla nas przez Stwórcę.

Dodajmy, że podobną koncepcję idei głosił także św. Bonawentura, wielki kontynuator myśli św. Augustyna, przyjaciel św. Tomasza, nauczający w tym samym, co i on, czasie, na wydziale teologicznym Uniwersytetu Paryskiego.

Koncepcja idei jako myśli Boga nie zgasła jednak wraz ze Średniowieczem. Nieoczekiwanie odżyła w naszym stuleciu w filozofii jednego z największych myślicieli współczesnych — Alfreda North Whiteheada, który powiązał także oryginalne koncepcje idei i twórczości w jedną, fascynującą teorię metafizyczną. Świat jest procesem, kastytuowanym przez tzw. „aktualne zaistnienia”, które nie dokonują się w sposób przypadkowy, lecz wedle ściśle określonych możliwości, stanowiących odrębną ontologicznie dziedzinę obiektów ponadczasowych. Ściśle

rzecz biorąc, na całość tego, co nazywamy uniwersum, składają się trzy czynniki: 1) świat realny, podlegający procesowi nieustannej kreatywności; 2) sfera bytów czy form idealnych, które, same nierealne, znajdują egzemplifikację w tym, co realne; 3) realny, lecz bezczasowy Byt, „dzięki któremu nieokreśloność czystej kreatywności przeobraża się w określoną wolność”. Byt ten nazywamy Bogiem¹³. O ile koncepcja stosunku idei do świata realnego przypomina poglądy Platona („Rzeczy czasowe powstają dzięki partycypacji w rzeczach, które są wieczne”¹⁴), o tyle relacja Boga do obu tych dziedzin została pomyślana u Whiteheada w sposób nie mający precedensu w dotychczasowej filozofii. Świat form idealnych jest przedmiotem wiedzy Boga. Ogarnia On jednak swą wiedzą nie tylko ów świat idealny, który w jakimś sensie w Nim się realizuje („Natura Boga jest tedy pełną pojęciową realizacją sfery form idealnych”¹⁵), ale i to, co z tego świata idealnych możliwości staje się faktem. Dzięki odniesieniu do Boga każdy fakt nabiera realnej wartości, wprowadza Boga w świat. „Moc, którą Bóg podtrzymuje świat, jest mocą ideału, jakim jest sam Bóg. Bóg przydaje siebie aktualnej podstawie, z której bierze początek wszelki akt tworzenia. Świat czerpie siłę życia z wcielenia się weń samego Boga”¹⁶.

Bóg jest także źródłem harmonii, która, ukryta w świecie, rządzi jego rozwojem. Harmonia jest jednym z przejawów idealnej wartości, określanej przez widzenie właściwe Bogu, widzenie, które z kolei ograniczane, czy może lepiej: kierowane jest przez Jego dobroć. „Królestwo Niebieskie nie polega na oddzieleniu dobra od zła. Polega ono na zwyciężeniu zła dobrem. Owa przemiana zła w dobro wkracza w obręb świata aktualnego dzięki temu, że została zawarta w naturze Boga, obejmującej idealne widzenie każdego aktualnego przejawu zła, tak skojarzonego z nowym następnikiem, ażeby owocem tego spotkania było przywrócenie dobra”¹⁷.

Ten agatologiczny aspekt rzeczywistości, tak mocno podkreślany przez Whiteheada, wiąże jego filozofię bardziej z Platonem i św. Augustynem, niż z myślą arystotelesowsko-scholastyczną, z której aparatury pojęciowej („materii” — „formy”, „aktu” — „możności”) tak często korzystał. Powinowactwo to nie może zresztą dziwić u filozofa, któremu przecież zawdzięczamy słynne stwierdzenie, że filozofia europejska jest zbiorem przypisów do Platona¹⁸.

¹³ A.N. Whitehead, *Religia w tworzeniu*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1997, s. 83-84. Zob. także J. Życiński, *Teizm i filozofia analityczna*, t. 2, Kraków 1988, s. 94 i nn.

¹⁴ „The things which are temporal arise by their participation in the things which are eternal”. A.N. Whitehead, *Process and Reality*, (Corrected Edition), New York – London, 1979, s. 40.

¹⁵ A.N. Whitehead, *Religia w tworzeniu*, dz. cyt., s. 125.

¹⁶ Tamże, s. 126.

¹⁷ Tamże, s. 125.

¹⁸ „The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato”. A.N. Whitehead, *Process and Reality*, dz. cyt., s. 39.

2. Idee w umyśle artysty

Problematyka idei ulegnie szczególnemu przekształceniu w epoce Renesansu. Stanie się przedmiotem zainteresowań nie tylko filozofów i teologów, jak było w Starożytności i Średniowieczu, ale i teoretyków sztuki, a także — co szczególnie ważne — samych artystów. Jeśli myśliciele wieków poprzednich porównywali niekiedy stwórcze działanie Boga do pracy artysty, teraz praca artysty porównywana będzie z twórczością boską. Analogia zostaje więc odwrócona: nie tyle Bóg stwarza, jak artysta, ile artysta tworzy, jak Bóg. Wynikają z tego rozliczne konsekwencje, dotyczące także problematyki idei.

Przed wszystkim więc, artysta znajduje idee w swoim własnym umyśle, w sobie. On sam jest ich panem, sam decyduje, wedle których z nich będzie tworzył swe dzieła.

Skąd jednak pochodzą owe znajdowane w umyśle idee? Odpowiedzi były różne: ze szczególnego doświadczenia świata idei — jak twierdził Platon, z boskiej iluminacji — jak uczył św. Augustyn, z własnej mocy intelektu i wyobraźni, albo wreszcie ze świata naturalnego, z którego „wydobywane” są drogą uogólnienia i zestawiania jego określonych właściwości.

Niekiedy odpowiedzi te łączyły się w jedną całość. Idee są wrodzone, a dzięki temu, że zostaliśmy w nie wyposażeni, możemy odkrywać idee ukryte w ciablach. „Piękno — pisze Marsilio Ficino — gdziekolwiek pojawi się przed nami — podoba się i spotyka się z pochwałą, gdyż odpowiada idei piękna nam wrodzonej i pod każdym względem jest z nim zgodne”¹⁹.

Na plan pierwszy wysuwa się pojęcie projektu — *disegno*, rozumianego przede wszystkim jako idea wzorcza, znajdująca się w umyśle artysty. Dla architekta *disegno* to plan mającego powstać budynku, dla malarza — najczęściej szkic, rysunek wykonany przed przystąpieniem do malowania. Te trzy znaczenia *disegno*: rysunek, projekt, plan, używane były zamiennie. Pisał Alberti: „Budynek jest swojego rodzaju ciałem, złożonym jak wszystkie inne ciała, z rysunku i materii; rysunek jest tworzony pomysłowością człowieka, a materia jest brana z natury. Rysunek wymaga wysiłku umysłu i myśli, materia — uporządkowania i wyboru”²⁰.

Przytoczmy jeszcze fragment listu, jaki Rafael napisał do Baltazara hr. Castilione: „Mówię, że aby wymalować jedną piękną kobietę, musiałbym widzieć wiele najpiękniejszych, i to pod warunkiem, że Pan będzie ze mną, aby dokonać wyboru. A w braku dobrych sądów i pięknych kobiet posługuję się pewną ideą, która powstała w moim umyśle. Czy ma ona jakąś artystyczną doskonałość, nie wiem; ale staram się, by ją miała”²¹.

¹⁹ Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, s. 132-133.

²⁰ Tamże, s. 112.

²¹ Tamże, s. 146.

Na czym polega właściwe zadanie artysty? Na „przeniesieniu” idei do rzeczywistości. A w zależności od tego, jaką koncepcję idei się przyjmuje, modyfikować się też będzie sens tego zadania.

Jeśli idea jest rozumiana wyłącznie jako własny pomysł artysty, w nim samym poczęty, bez żadnej inspiracji „z góry” — od Boga, czy „z dołu” — z obserwacji natury, twórczość pojawi się jako działanie wyłącznie subiektywne, nie czym nie skrępowane, a równocześnie ugruntowujące subiektywistyczne koncepcje wartości. Jeśli cokolwiek ograniczać będzie swobodę artysty, to nie obiektywna idea czy jakiegokolwiek aprioryczne reguły z nią związane, lecz jego własny, lub panujący w jego epoce smak, któremu sam, choćby bezwiednie, ulega. Takie rozwiązania pojawią się później, w wieku XVII i XVIII, zwłaszcza w Anglii, wśród empirystycznie i subiektywistycznie nastawionych filozofów, takich jak Burke czy Hume.

Artyści Renesansu są na ogół przekonani, że tworzą wedle idei, danej im „z góry”. A także wedle natury, którą naśladują, ale nie w jej zwyczajnych kształtach, lecz w jej działaniu; natura traktowana jest więc przez nich nie jako *natura naturata*, lecz jako *natura naturans*. Dzieło artysty winno być tak doskonałe, jak doskonałe są twory przyrody. Zrazu sądzono, że cel ten udało się osiągnąć tylko artystom starożytnym, rychło przekonano się jednak, że stał się on także udziałem wielkich twórców Odrodzenia: Leonarda, Rafaela, Michała Anioła. Co więcej, ich dzieła świadczą o tym, że sztuka może nawet przewyższyć naturę. Potrzebne jest tu jednak spełnienie jednego warunku: sztuka musi być „zakotwiczona” w idei, transcendentnej i wobec natury, i wobec artysty. Bodaj najpiękniej wyraził tę myśl Michał Anioł: „Sztuka, jeśli człowiek przyniesie ją z nieba, przekracza naturę”²².

To przeświadczenie o konieczności odwołania się do transcendencji, jako niezbędnego warunku sztuki, żywią nie tylko artyści Odrodzenia. Świadom tego był Norwid, gdy mówił o konieczności „uczczenia ręki Boga”, a także święty Brat Albert Chmielowski, który w słynnym artykule *O istocie sztuki* z uznaniem cytuje zdanie Karola Blanca: „Ideal w nas, jest to wspomnienie poprzednio widzianej doskonałości i nadzieja zobaczenia jej jeszcze”²³.

Jednakże szczególnie zależy mi na jeszcze jednym świadectwie, pochodzącym z naszego czasu, od jednego z największych naszych kompozytorów. W ostatnim wywiadzie, udzielonym krótko przed śmiercią redaktorce „Rzeczypospolitej” — Ludwice Walewskiej-Mostowicz, Witold Lutosławski powiedział:

„Uważam, że [...] sztuka jest domeną działającego w świecie ideału. Dodam, że świat ideału istnieje: jest to świat naszych marzeń, naszych pragnień. Uważam, że rolą twórczego artysty jest działanie w świecie ideału i dawanie wyrazu temu właś-

²² Tamże, s. 179.

²³ *O istocie sztuki*, „Nasza Przyszłość”, t. 21 — *Pisma Adam Chmielowskiego (Brata Alberta)*, wydał, wstępem i przypisami opatrzył ks. Alfons Schletz, Kraków 1965, s. 159.

nie światu". A odpowiadając na pytanie, czym są utwory muzyczne, powiedział: „Te utwory są posłaniem ze świata idealnego, który jest światem naszych marzeń, pragnień czy wyobrażeń o świecie idealnym. Jest wiadomością od kogoś, kto w innym świecie przebywa i do którego to świata nie ma inny człowiek bezpośredniego dostępu. Ma on jednak dostęp pośredni poprzez dzieła sztuki. I to jest rola artysty tworzącego, a nie udział w polityce czy w rozmaitych dziedzinach życia publicznego”²⁴.

Objawianie świata idei w sztuce nie dokonuje się, oczywiście, samo. Wymagany jest tu uparty, twórczy wysiłek ze strony artysty, wymagana jest praca. Ten motyw pracy był — jak wiadomo — szczególnie bliski Norwidowi. To poprzez pracę narody dochodzą do realizacji ideału, każdy na swój sposób i każdy wedle swego ostatecznego przeznaczenia. Najjaśniej mówi o tym w „Epilogu” do *Promethidiona*²⁵. Ale także w głębokim i pięknym wierszu *W pracowni Gujskiego*:

Lecz ideał (o Gujski!) nie zstąpi do ludów,
Które doń rąk wyciągnąć nie chcą czy nie mogą.
Patrz, gdzie doszła Florencja Ideału drogą,
I czy byłaby doszła bez szkoły swej cudów?...
A dziś nosi słoneczny dyjadem na głowie,
Który jej zwiastowali Michał-Aniołowie²⁶.

3. Immanencja idei w dziele

Powiedzieliśmy, że zadaniem artysty jest „przeniesienie” idei w materię. Na tym polega istota jego twórczości, na tym polega także — jako rezultat — istota dzieła sztuki.

Jak jednak to „przeniesienie” jest możliwe? Nie możemy analizować tu technicznych szczegółów tego zagadnienia. Poprzestańmy na stwierdzeniu, że praca artysty polega przede wszystkim na przygotowywaniu warunków dla ujawnienia się idei — jakkolwiek by ona była rozumiana: czy to jako ostateczny sens dzieła, czy to jako jego wartość, piękno.

Także i tu wyróżniać się będą dwie zasadnicze postawy wobec tych czynności: obiektywistyczna, nastawiona na poszukiwanie i odkrywanie idei w trakcie toczącego się procesu twórczego, i subiektywistyczna, dążąca do „przelania” w materię wyłącznie własnych treści przeżyciowych, i — niejako — „gwałcenia” materii, by zmusić ją do stania się ich właściwym wyrazem.

Postawa obiektywistyczna ma dwie, co najmniej, odmiany. Pierwsza nastawiona jest na odpowiednią realizację idei transcendentnych, na — niejako —

²⁴ „Plus-minus”, dodatek tygodniowy do „Rzeczypospolitej” nr 6 (56), Warszawa 12-13 lutego 1994.

²⁵ Zob. *Promethidion, Epilog*.

²⁶ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 2, s. 194.

znalezienie dla nich miejsca w materii. Tak widział tę sprawę na przykład Plotyn, a w czasach nowożytnych — Hegel. Druga nastawiona jest na odkrywanie idei już istniejącej w rzeczy. Zakłada się w niej, że świat, a przynajmniej niektóre jego twory, zawierają „z natury” określoną ideę w sobie, a zadanie sztuki polega jedynie na jej wydobyciu czy oczyszczeniu. Hoene-Wroński twierdził, że muzyka jest wydobywaniem inteligencji zawartej w dźwięku²⁷. A Michał Anioł napisał w jednym ze swoich sonetów:

Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdoła
Poza tym, co już w marmurze spoczywa
W pełnym zarysie i co wydobywa
Jeno dłoń, ducha spełniająca wolę²⁸.

Mówiąc o stosunku idei do dzieła sztuki, nie można pominąć dwóch filozofów, którzy na tym stosunku właśnie oparli główne założenia swych doktryn estetycznych. Chodzi o G.W.F. Hegla i A. Schopenhauera. Nie mogąc wchodzić w szczegóły, zwróćmy uwagę na kilka spraw ważniejszych.

Ze sposobu realizowania się idei w materii, Hegel uczynił kryterium swej klasyfikacji sztuk i podziału epok, w jakich poszczególne sztuki dochodzą do swego apogeum. I tak: tam, gdzie idea nie „przebija” się jeszcze w pełni przez uwarunkowania materialne, mamy do czynienia ze sztuką symboliczną: warstwa „zewnątrzna” dzieła dominuje nad jej treścią, którą trzeba niejako rozszyfrować na podstawie materialnych znaków, jakie mamy do dyspozycji. Tutaj „idea rozpoczyna [...] od tego, że staje się treścią dzieł sztuki w swej jeszcze nieokreślonej i niejasnej postaci, albo jako określona w sposób opaczny i nieprawdziwy. Jako nieokreślona, nie posiada ona jeszcze w sobie samej tej indywidualności, której wymaga ideał; jej abstrakcyjność i jednostronność sprawiają, że postać jest zewnętrznie niedoskonała i przypadkowa”²⁹. Sztuka symboliczna panowała w najwcześniejszych epokach naszych dziejów, dominowała w architekturze Egiptu i starożytnego Wschodu.

Równowagą idei i materii, formy i treści, charakteryzuje się sztuka klasyczna. „Klasyczna forma sztuki — pisze Hegel — [...] polega na wolnym, adekwatnym wcieleniu idei w postać, która jest postacią przysługującą idei zgodnie z jej pojęciem i z którą może ona dlatego jednoczyć się w wolnej, doskonałej har-

²⁷ Zob. L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 90-95.

²⁸ Sonet LXXXIII, tłum. L. Staff, cyt. za W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 177. Za swoisty komentarz do tego sonetu można uznać wypowiedź Norwida z listu do B. Zaleskiego (koniec maja 1867): „Michał-Anioł Buonarroti znalazł był w ogrodzie Medyceuszów blok starożytnego marmuru poświęcony zaledwie w głównych proporcjach. I poszedł do Medyceusza i rzekł: «Oto — w marmurze tym jest Dawid młodzieniec z procą w ręku». Tak, wierzę, iż z umarłymi, bo nieśmiertelnymi, godzi się trzymać i postępować”. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 9, s. 291-292.

²⁹ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowskiego i A. Landmana, t. 1, Warszawa 1964, s. 128.

monii³⁰. Najdoskonalszym wcieleniem tak rozumianej sztuki jest klasyczna rzeźba grecka.

Przeciwieństwo treści i formy, idei i materii, daje znać o sobie, ale na poziomie wyższym niż w sztuce symbolicznej, w sztuce romantycznej. Duch dominuje tu nad materią, idea nad tym, w co jest wcielona. Dochodzi tu natomiast do szczególnej jedności pierwiastka boskiego i ludzkiego; jednia ta spełnić się może tylko w duchu. „[...] Na tym trzecim szczeblu sztuki przedmiotem jest wolna, konkretna duchowość dla duchowej strony wewnętrznej” [...] „W ten sposób sztuka romantyczna jest wyjściem sztuki poza samą siebie, ale w obrębie swej własnej dziedziny i w formie sztuki”³¹. I wreszcie stwierdzenia najważniejsze: „Świat wewnętrzny stanowi treść pierwiastka romantycznego i musi stać się teraz przedmiotem przedstawienia jako strona wewnętrzna przepojona ową wewnętrzną głębią. Strona wewnętrzna święci tu swój triumf nad stroną zewnętrzną i wyciska na niej piętno tego zwycięstwa, degradując zjawisko zmysłowe do czegoś bezwartościowego”³².

Fundamentalną rolę idei w sztuce głosi także filozofia Artura Schopenhauera. Ale uzasadnienie tego poglądu jest inne niż u Hegla. Idea stanowi obiektywizację woli, która jest immanentną zasadą rzeczywistości. „[...] W każdej rzeczy ukazuje się wola na jakimś szczeblu swej przedmiotowości i wobec tego rzecz jest wyrazem jakiejś idei, zatem każda rzecz jest także piękna”³³. Szczeble przedmiotowości woli są jednak różne i tworzą swoistą hierarchię idei: najmniej widzimy ich w materii, najwięcej w człowieku, którego piękno „przewyższa wszystko”. Szczególna rola przypada tu jednak sztuce. Każdy rodzaj sztuki ma własny sposób realizacji idei, zależny od stopnia jej wewnętrznego dynamizmu. Architektura, sztuka zasadniczo statyczna, działa na nas estetycznie o tyle, o ile wyraża siły przyrody, celowość układu części, a zwłaszcza grę światła, zmieniającego się w zależności od pór dnia i roku³⁴. Na wyższym szczeblu stoją sztuka budowania fontann i sztuka ogrodnicza: sprawiają to ruch wody i życie roślin, które są ich dynamicznym materiałem. Te same prawa rządzą sztuką malarską, której hierarchia wynika nie tyle ze sposobów, ile przedmiotów, jakie przedstawia: na niższym poziomie stoi tzw. martwa natura czy przedstawienie krajobrazu, na wyższym — obrazy roślin i zwierząt, na najwyższym — malarstwo historyczne i portret. „Piękno ludzkie jest wyrazem obiektywnym, który oznacza najdoskonalszą przedmiotowość woli na najwyższym szczeblu jej poznawalności, ideę człowieka w ogóle, w pełni wyrażoną w oglądanej formie”³⁵. Malarstwo

³⁰ Tamże, s. 130-131.

³¹ Tamże, s. 135.

³² Tamże, s. 136.

³³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, Warszawa 1994, s. 329.

³⁴ Tamże, s. 334-340.

³⁵ Tamże, s. 344.

historyczne, poprzez ukazywanie charakteru swych bohaterów, sięga woli na najwyższym szczeblu jej uprzedmiotowienia, a tym samym wnika najgłębiej w samą ideę ludzkości, jaka przejawia się w ukazanym zdarzeniu. A tylko to wewnętrzne znaczenie liczy się naprawdę w sztuce³⁶. Im bardziej ujawnia się w obrazie to, co najgłębsze, wewnętrzne, duchowe — jak u Rafaela czy Correggia — tym bardziej jest on godny podziwu i tym bardziej przyczynia się do poznania naszej własnej istoty.

Sztuka nie jest tedy naśladowaniem natury. Poznanie piękna wyłącznie *a posteriori* nie jest możliwe: umożliwia je dopiero poznanie aprioryczne, polegające na szczególnym uchwytowaniu treści zjawiska — jego idei. „Tylko w ten sposób mógł genialny Grek odkryć pierwotny typ postaci ludzkiej i ustanowić kanon szkoły rzeźby; i tylko dzięki takiej antycypacji możemy też wszyscy dostrzec piękno tam, gdzie w pojedynczym przypadku udało się naprawdę naturze. Tą antycypacją jest *idea*: jest to *idea*, o ile w połowie przynajmniej poznana została *a priori* i o ile jako taka uzupełnia to, co *a posteriori* dane jest przez naturę, jeśli realizuje się praktycznie w sztuce”³⁷.

Najwyżej w hierarchii sztuk opartych na objawianiu idei stoi poezja. Jej przedmiotem jest człowiek, ale człowiek w swej uogólnionej istocie, w swej idei. Poezja ujmuje istotę człowieka „[...] poza wszelką relacją, poza wszelkim czasem, adekwatną obiektywizację rzeczy samej w sobie na jej najwyższym szczeblu”³⁸. „Kto chce zatem poznać ludzkość zgodnie z jej istotą wewnętrzną, identyczną we wszystkich zjawiskach i w całym rozwoju zgodnie z jej ideą, temu dzieła wielkich, nieśmiertelnych poetów dostarczą obrazu znacznie wierniejszego i wyraźniejszego, niż mogliby kiedykolwiek dać historycy [...]”³⁹.

Ukoronowaniem sztuk jest jednak muzyka. Na dobrą sprawę nie należy ona nawet do ich hierarchii: jest czymś jedynym w swoim rodzaju, bo nie polega na wyrażaniu idei, lecz na bezpośrednim objawianiu samej woli. Jako taka sięga głębiej niż wszystkie pozostałe sztuki, głębiej też, niż one, oddziaływa na nas. Wola obiektywizuje się w muzyce tak, jak w ideach, w muzyce czyni to jednak w sposób doskonalszy niż w idei. Muzyka nie wyraża nigdy samego zjawiska, lecz zawsze jego istotę: nie jakąś konkretną wesołość, radość czy ukojenie takiego czy innego człowieka, lecz wesołość samą, radość samą, lub samo ukojenie. Muzyka „[...] jest bezpośrednim odbiciem woli samej i wobec tego w stosunku do wszystkiego, co w świecie fizyczne, jest tym, co metafizyczne, w stosunku do wszelkiego zjawiska — rzeczą samą w sobie”⁴⁰.

³⁶ Zob. tamże, s. 357-359.

³⁷ Tamże, s. 347.

³⁸ Tamże, s. 379-380.

³⁹ Tamże, s. 382.

⁴⁰ Tamże, s. 406.

U obu filozofów znajdujemy ważne rozróżnienie idei i ideału. Wedle Hegla, idea jako taka jest czymś abstrakcyjnym, należy raczej do metafizycznej logiki niż do dziedziny sztuki. Natomiast idea jako piękno w sztuce przyjmuje kształt indywidualny i w tym właśnie ujęciu staje się ideałem. Wedle Schopenhauera — odwrotnie — ideał to idea ujęta *a priori*, jeszcze zanim wcieli się w dzieło sztuki, a rozpoznawana jest dzięki naturze woli, wspólnej zarówno uprzedmiotawiającej ją idei, jak i uchwytyjacego ideał artyście. „Albowiem, jak powiedział Empedokles, tylko podobne poznaje podobne [...], tylko duch uchwyci ducha”⁴¹.

Warto przypomnieć te rozróżnienia choćby dlatego, że myśl o wszechobecności ideału w sztuce znajdziemy także u Norwida. Wszyscy pamiętamy słynne zakończenie *Fortepianu Szopena*: „Ideał sięgnął bruku”. Ale warto przypomnieć inny tekst, w którym Norwidowska koncepcja idei rysuje się bodaj najwyraźniej. Chodzi o zakończenie cytowanego już wiersza *W pracowni Gujskiego: Kolebka pieśni*:

Bo zaprawdę ci powiem: że narodów losy
I koleje ludzkości, i świat, i niebiosy,
I słońce, i gwiazd chóry, i rdzeń minerału,
I duch!...

...i wszystko: bierze żywot z Ideału⁴².

W wieku XX teoria idei ożyła, także w domenie refleksji nad sztuką, głównie dzięki fenomenologii. Chciałbym tu zwrócić pokrótce uwagę na poglądy dwóch filozofów w tej sprawie: Maxa Schelera i Romana Ingardena.

W rozprawie *Metafizyka i sztuka* Max Scheler dostrzegł głęboki związek między wymienionymi w tytule dziedzinami⁴³. Polega on na tym, że obie sięgają do sfery istot i idei. Szczególny, bo „koniecznościowy” charakter sztuki polega na tym, że jest ona „związana” przez praistoty: ich ujawnianie to „prawda” sztuki. Praca artysty polega na nieustannym wnikanii w treść prafenomenu, doprowadzanego następnie do pełnej konkretyzacji w dziele. Poznanie przez sztukę staje się tym pełniejsze, im bardziej naocznie ukazany zostanie dany prafenomen. Jest to także droga do ujawnienia się piękna: artysta nie bierze bowiem pod uwagę wszystkich możliwych do ucieleśnienia idei, lecz te tylko, które są estetycznie wartościowe.

Gdy chodzi o R. Ingardena, to sądzę, że jako jakości idealne zinterpretować można tzw. jakości metafizyczne (o których mowa w *O dziele literackim*), zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę ich „czyste”, nie zrealizowane ani jako realne (w naszym życiu), ani intencjonalne (w dziele sztuki) postaci. Przypomnij-

⁴¹ Tamże, s. 347.

⁴² C. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., Warszawa 1971, t. 2, s. 194.

⁴³ M. Scheler, *Metafizyka i sztuka*, przeł. S. Czerniak, w: M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przełożyli, wstępem i przypisami opatrzyli S. Czerniak i A. Węgrzecki, Warszawa 1987.

my, że jakości metafizyczne są tym, przez co odsłania się nam głębszy sens życia i bytu, jego prąródła i najgłębsza istota, przy czym ich realizacja jest jakby „łaską”, która spotyka nas niezwykle rzadko, ale za której nadejściem w głębi naszej istoty tęsknimy. „Tęsknota ta jest utajonym źródłem wielu naszych czynów. Ona też jest z jednej strony ostatecznym źródłem poznania filozoficznego i pędu do uzyskania poznania, z drugiej zaś strony, źródłem twórczości artystycznej i rozkoszowania się sztuką”⁴⁴. Dodajmy, że w oryginalnej, niemieckiej wersji *Das literarische Kunstwerk*, Ingarden określał jakości metafizyczne mianem *Wesenheiten*, co może najdosłowniej przetłumaczyć by należało jako „istności”, a te już, zgodnie z założeniami fenomenologii, są albo ideami, albo czymś do nich najbardziej zbliżonym.

Jakości metafizyczne odgrywają też decydującą rolę w tym, co sam Ingarden określa mianem idei dzieła. Przytoczmy jego własne słowa w tej sprawie:

„Podobnie jak słowo «prawda» jest stosowane w różnych znaczeniach, tak też i słowo «idea dzieła» posiada rozmaity sens. Zbyt daleko zaprowadziłoby nas tu rozróżnianie i określanie wszystkich tych znaczeń. Najważniejsze spośród nich jest to, przy którym bierzemy pod uwagę jakość metafizyczną ukazującą się w szczytowym punkcie dzieła. [...] Nadaje ona dziełu utajony «sens» związku przedstawionych zdarzeń, sens, którego niepodobna czysto pojęciowo określić. Lub dokładniej mówiąc: «idea» dzieła w tym znaczeniu polega na doprowadzonym do naoczego ujawnienia związku z istoty płynącego między określoną przedstawioną sytuacją życiową [...], a jakością metafizyczną, która na tle tej sytuacji się ukazuje [...]. Na odsłonięciu takiego z istoty płynącego związku, którego niepodobna ściśle nazwać ani czysto pojęciowo określić, polega czyn twórczy poety”⁴⁵.

Wydaje się, że w świetle tych stwierdzeń, jeszcze wyraziściej ujawni się także głęboki sens ostatnich strof wiersza Norwida, *Kolebka pieśni*, którymi chciałbym zakończyć nasze rozważania:

Stąd to nie są nasze — pieśni nasze,
Lecz Boskiego coś bierą w się;
Stąd, choć ja śpię... nie ja to śnię — co? śnię:
Ludzkości-pół na globie współ-śni ze mną;
Dopomaga mnie — i cicho, i głęboko,
I uroczyście, i ciemno:
Jak — wszech-oko!

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna
Uspokojonej na skroś głębi
Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;

⁴⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przełożyła Maria Turowicz, Warszawa 1960, s. 371.

⁴⁵ Tamże, s. 382-3.

— A Bóg ją sam zna!...⁴⁶

Jak widzieliśmy, sięganie do pojęć idei czy ideału nie jest — gdy chodzi o dziedzinę sztuki — obce ani starożytności, w której tkwią korzenie naszej kultury, ani także — na szczęście — naszemu czasowi. Chciałoby się rzec nawet więcej: pod grubą skorupą tzw. kultury masowej, albo wręcz kontrkultury, płynie, nie zawsze zauważany, bo wyrażający się nie krzykiem, lecz głosem ściszym, nurt sztuki wielkiej i głębokiej nad nią refleksji. Sztuki, która jak muzyka Lutosławskiego lub poezja Miłosza, Herberta czy Szymborskiej, dotyka tego, co w nas najszlachetniejsze i najlepsze. Sztuki, która nie boi się sięgania do idei, nawet jeśli nie zawsze głośno o tym mówi. Tak właśnie, jak ukazał to Norwid, w strofach, które przytoczyliśmy przed chwilą.

Ideas and creativity

The problems of creativity are often associated with theories of ideas. It will be enough to quote *Timaios* by Platon, Renaissance conceptions of arts by Hegel or Schopenhauer, the investigations of Max Scheler concerning the analogy between arts and metaphysics. The article tries to bring order among these conceptions and to show on the basis of the selected historical material the connection between creativity and ideas, by presenting the latter as (1) transcendent patterns, (2) intentional contents of the artist thought, (3) specific themes of the work of art.

⁴⁶ C. Norwid, *Pisma wszystkie*. dz. cyt., t. 2, s. 115.