

OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA ARTYSTY

Treść artykułu: Podstawowe zagadnienia. Osobowość praktyczna jako deformacja osobowości podstawowej. Osobowość twórcza (wprowadzenie). Selekcja. Transmotywacja. Mityzacja. Wnioski z analizy dotychczasowej. Możliwość poznania podstawowej osobowości człowieka na podstawie znajomości jego osobowości twórczej. Przypisy.

1. POSTAWIENIE ZAGADNIENIA

Chciałbym tu postawić raz jeszcze wielokrotnie omawiane zagadnienie związku lub braku związku między osobowością twórczą artysty (tzn. tą, która ujawnia się w jego dziele) a jego osobowością społeczną albo (termin Crocego) praktyczną, tzn. mniej więcej tą, którą poznajemy przez obserwowanie artysty w życiu, w obcowaniu z innymi ludźmi [1]. Liczni teoretycy podkreślali nietożsamość jednej i drugiej, i trudno im nie przyznać słuszności; prawdą jest, że skrótowo tak zwany żywy człowiek nigdy się w dziele nie ujawnia, że tak powiem, *in crudo*. U niektórych jednak z tych teoretyków – w szczególności u tegoż Crocego [2] i u naszych formalistów lat trzydziestych – można, z tym poglądem sprzężone, spotkać inne, dodatkowe, a które chyba na pewno są błędne. Jeden polega na utożsamianiu osobowości praktycznej z człowiekiem rzeczywistym, tym czymś, co – w pewnym przynajmniej rozumieniu, i bez intencji metafizycznej – można by określić jako osobowość podstawową albo podłoże, gdy tymczasem osobowość twórcza, i tylko ona, to byłoby coś mniej rzeczywistego, albo w najlepszym razie przeciwstawiałoby się tamtej jako coś wtórnego i pochodnego czemuś podstawowemu i pierwotnemu. Drugi to ten, w myśl którego stosunki między osobowością twórczą a człowiekiem rzeczywistym byłyby jakieś nieokreślone i mniej więcej niepoznawalne.

Przeciwstawiając się tym dwom błędom, pragnę jednocześnie przedstawić pewien pogląd pozytywny. Chcę mianowicie stwierdzić kolejno trzy rzeczy. Po pierwsze, że, moim zdaniem, osobowość twórcza i osobowość praktyczna są obie – nie tylko ta pierwsza – pochodne. Po drugie, i co się tyczy specjalnie osobowości twórczej: że jest rzeczą najzupetniej możliwą wyjaśnić zarówno samą jej naturę, jak i pewne prawidłowości rządzące wyłamaniami się jej z podłoża i konstytuowaniem się jej w przeciwieństwie do niego. I to właśnie w głównej części poniższego wywodu będę się starał uczynić. Krócej już omówię punkt trzeci: czy mianowicie, poprzez poznanie osobowości twórczej,

możemy dotrzeć do poznania podłoża. Niektórzy z teoretyków wyżej wspomnianych zaprzeczają temu całkowicie; co do mnie, odpowiedź w zasadzie twierdząca stanowiłaby naturalne uzupełnienie tezy wymienionej na drugim miejscu. Z czego wynikałoby dalej, że podłoże, człowieka rzeczywistego, można w pewnej mierze poznać i z dzieła. Niektórzy na pewno tu zauważą, że to docieranie do człowieka rzeczywistego jest zbędne lub co najmniej nieoptyczne. Jestem zdania dość odmiennego; ale o tym nie będę już mówił, bo jest to problem dla siebie, głębszy i szerszy, wykraczający poza problematykę sztuki.

W wywodach swych będę miał na myśli przede wszystkim poetę lirycznego, gdyż jest to wypadek najprostszy. Myślę jednak, że przy uwzględnieniu, wszelkich komplikacji w innych wypadkach, twierdzenia moje można rozszerzyć także poza poezję liryczną, a nawet poza sztukę słowa w ogóle.

2. OSOBOWOŚĆ PRAKTYCZNA JAKO DEFORMACJA OSOBOWOŚCI PODSTAWOWEJ

Uznając, że koncepcja nie jest zbyt jasna i może być zaczepiona, dla celów porozumienia się doraźnego wprowadziłem wyżej pojęcie podłoża, czyli przyjąłem, że człowiek jednostkowy zawsze jest jakiś – taki a nie inny – z natury, tzn. po odciążeniu tego, co z niego zrobiło życie i tego, za co się na zewnątrz podaje. Otóż osobowość społeczna – pomijając już, że może zawierać elementy dla celów praktycznych świadomie pozorowane – stanowi przekształcenie i zwłaszcza zniekształcenie zasadniczej przez różne konieczności i naciski życiowe. Obok niektórych zmian pozytywnych – jak wydobywanie z siebie, pod wpływem owych właśnie nacisków i konieczności, sił cennych, pierwotnie uśpionych – mamy tu znacznie liczniejsze zmiany raczej niepożądane, jak zamieranie zadatków przez brak pola do ich ujawnienia, przystosowywanie się do otoczenia o niższym niż nasz własny poziomie, włączanie się w prądy zbiorowe niezależnie od ich sensowności, zacieśnienia i szkodliwe mechanizacje w związku z zawodem, kompromisy i ustępstwa ze strachu, klęski, rezygnacje, kapitulacje. Spis ten można znacznie przedłużyć i uporządkować systematycznie, ale to byłoby inne już studium. Dla naszych celów wystarczą te i tak już liczne przykłady; unaoczniają one fakt zasadniczy, że osobowość praktyczna jest osobowością zdeformowaną, bardzo daleką od człowieka rzeczywistego.

3. OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA (WPROWADZENIE)

Przekształceniem również osobowości podstawowej, ale w innym kierunku i w wyniku innych – subtelniejszych i nie tak już łatwo dostępnym poznaniu – procesów, jest osobowość twórcza artysty. W przeciwstawieniu do tamtych, procesy te mają charakter raczej wyłaniania się niż deformacji. Tu również pewne formy – naiwne lub elementarne – pomijam, jak np. błędne i nie na miejscu zastosowanie pewnych słusznych aspiracji moralnych, naginanie się w dziele do ideału, którego w życiu nie ma się siły lub rzetelnej woli osiągnąć. Chcąc teraz zdać sobie sprawę z natury czy to samej tej nowej osobowości, czy to jej związku z podłożem, jak również nakreślić etapy tego wyłaniania się, wprowadzimy – jako nazwy owych etapów – trzy terminy następujące: selekcja, transmotywacja, mityzacja.

4. SELEKCJA

U każdego poszczególnego artysty tylko pewne określone stany psychiczne (niekoniecznie jednego rodzaju; rodzajów przeważnie jest więcej) od początku zjawiają się w świadomości w pewnej jakby niezdecydowanej otoczce piękna, odczuwane są jako artystycznie płodne – o poecie można powiedzieć poezjotwórcze – i stanowią źródło natchnienia; tylko one wyzwalają akt twórczy. Znany to przecież fakt, że poeta, w życiu normalnie pogodny lub nawet skłonny do śmiechu, wiersze umie pisać wyłącznie w tonacji mniej lub więcej mollowej; inny znowuż, zdrowy zmysłowiec, tylko wielce uduchowione; inny, agresywny i hałaśliwy, subtelne (może zresztą być i na odwrót). Ogół interpretuje to chętnie w sposób dla poetów mało zaszczytny; jednak to nie byle kto, tylko jeden z wielkich liryków świata, Hölderlin, powiedział o sobie, że ma „w głębi (właśnie w głębi!) swojej istoty jakąś wiarę, jakąś pogodę, która często (...) wytryska pełną i prawdziwą radością,” ale w jego twórczość ta radość i ta pogoda nic wniesić nie są w stanie. A gdyby nam chodziło o przykład już nie tak elementarny, wzięty nie z tego prymitywnego przeciwieństwa radość i smutek, to czy nie można powiedzieć, że sarkastyczny w życiu realnym Wyspiański w poezji dopiero wtedy staje się wielki, gdy trafi na pewien bardzo swoisty, bardzo trudny do opisanego nastrój jakby cierpkiej ekstatyczności? Osobowość twórcza zarysowuje się więc przede wszystkim jako pewien zespół elementów wyselekcjonowanych z podłoża, według kryteriów każdemu twórcy właściwych. Nad tym wszystkim nie trzeba, jak myślę, zbyt długo się zatrzymywać: selekcja nie jest pojęciem zaskakującym. Dwie tylko może się jeszcze przydadzą uwagi wyjaśniające. Jedną, to że ta selekcja, o której mowa, to proces samorzutny; jeśli artysta

– jak też się zdarza – świadomie i aktem woli dobiera tu i odrzuca, nie jest to już sprawa osobowości w sensie, o którym tu mowa. Druga, to że uprzywilejowane w ten sposób rysy psychiczne to są rysy rzeczywiste, tkwiące faktycznie w osobowości podstawowej, nie pozorne tylko ani udane.

5. TRANSMOTYWACJA

A oto etap następny: wyselekcjonowane stany psychiczne – przeważnie uczuciowe – zostają oderwane od tego, co je w życiu wywołało faktycznie, i zamiast przyczyn pierwotnych podsuwa im artysta inne – inne, powiedzmy, motywy (stosując zresztą ten narzucający się tutaj termin w sposób niezupełnie poprawny). Dzieje się to przede wszystkim dlatego, że praca artystyczna, często długotrwała, wymaga utrzymania się określonego stanu uczuciowego wtedy nawet, gdy motyw pierwotny przestał już działać; artysta mógł się dawno uporać z tym, co nim na początku wstrząsnęło, a utwór domaga się natarczywie zachowania tonu, nastroju. Ponadto jednak artysta mniej lub bardziej świadomie zmierza do tego, by w miejsce motywów praktycznych i pospolitych lub zgoła małostkowych (jak w anegdotce o ciasnym bucie Heinego), które w znacznej mierze rządzą jego uczuciowością w życiu, podsunąć sobie, jako twórcy, motywy wyższego rzędu, czy to szlachetniejsze, czy bardziej bezosobiste. I tu jednak nie godzi się mówić o zwykłym jakimś zafaszowaniu, gdyż owe szacowniejsze motywy, chociaż podłączone po fakcie, artysta przeżywa naprawdę i naprawdę nimi karmi swoje uczucie. W ten sposób zespół elementów, uzyskany w wyniku selekcji, zostaje – przez poddanie go swoistym prawom motywacji – wyraźniej wyodrębniony z osobowości podstawowej.

6. MITYZACJA

W mityzacji, stanowiącej etap ostatni i do opisania najtrudniejszy, wypadnie rozróżnić dwa stopnie, z których jednak tylko pierwszy jest do ukonstytuowania się osobowości twórczej niezbędny. U punktu wyjścia mianowicie mityzacja polegałaby po prostu na tym, że do wielości elementów wyselekcjonowanych artysta usiłuje wprowadzić jedność i organizację. Tych im bowiem na razie brak: elementy te, oderwane od całości, jaką stanowi osobowość podstawowa, nie tworzą, same z siebie, żadnej uporządkowanej całości nowej. Twórca jednak odczuwa potrzebę zorganizowania ich, ujednolicenia i zharmonizowania tak, by tworzyły właśnie nowe poniekąd, pełne i samostarczalne ja, mające swoją strukturę i swoją logikę psychologiczną. Dokonuje więc szeregu powiązań, ustanawia zależności, wypełnia luki, dokonponuje to i owo; co jest

dla całości potrzebne, i na tej drodze, w końcu, osobowość twórcza mimo wszystko wchłania pewne elementy pozorne i w pewnej mierze upodabnia się do tego, co pospolicie nazywamy rolą. Że jednak pojęcie roli, tak zastosowane, dla wielu przemysłiwujących tę sprawę mogłoby mieć posmak pejoratywny, lepiej może mówić o micie: twórca, przez transmotywację i proces w tej chwili opisywany, stwarza coś w rodzaju mitu o sobie. Lepiej, powiadam, bo: 1) stopień subiektywnej szczerości jest bardzo znaczny; 2) całej tej rekonstrukcji towarzyszą na ogół procesy upraszczania, syntetyzowania, często również monumentalnego wyolbrzymiania; 3) obraz samego siebie, który artysta w ten sposób uzyskuje, odpowiada nie tyle jakiejś powierzchownej próżności, ile jakiejś głęboko istotnej, esencjalnej potrzebie i aspiracji, co się w słowie mit lepiej ujawnia. W naszej literaturze przykładem mityzacji szczególnie jaskrawej i na której, jako na wypadku skrajnym, można zjawisko za pierwszym spojrzeniem zaobserwować, jest poezja Leopolda Staffa; nie byłoby może jednak wskazane szczególnie nad nim się zatrzymywać, gdyż twierdzenie o mityzacji chce być twierdzeniem ogólnym i obejmuje także wypadki, gdzie proces jest najzupetniej dyskretny i o wiele mniej bije w oczy.

Mityzacja na stopniu drugim polegałaby na łączeniu i wiązaniu w jedność nie samych już elementów psychicznych, ale przyczyn czy motywów wyższego rzędu, wzmiankowanych w paragrafie poprzednim; wychodzi to na to, że do swojego ja twórczego artysta dorabia odpowiedni świat otaczający, zdolny dostarczać takich właśnie i tylko takich motywów, i w świecie tym owo ja sytuuje. Teraz już całe swoje życie może artysta ujmować jako przedzę stosunków między tym ja mitycznym a owym nie mniej mitycznym światem: może snuć legendę o sobie. Ten jednak proces tylko u niektórych artystów – i u nas Staffa rzeczywiście do nich należy – wychodzi poza pierwsze zaczątki. Dodajmy jeszcze, że czasem może uzyskać przewagę aspekt obiektywny, i cała uprzednia konstrukcja osobowości twórczej znajduje swe uwięźnienie w zmityzowanym obrazie nie siebie samego, ale świata; nie wykluczone, że tego typu są osiągnięcia najwyższe. Artysta może wtedy ulec złudzeniu, że się wobec owego świata usunął całkowicie na plan drugi; w istocie wyraża się poprzez niego w dalszym ciągu całą pełnią swej duszy.

7. WNIOSKI Z ANALIZY DOTYCHCZASOWEJ

a) osobowość twórcza nie jest przekształceniem osobowości społecznej ani się z niej nie wyłania; b) zadowolający schemat stosunków otrzymujemy, przyjmując pewne

wspólne podłoże i dwa jego przekształcenia: osobowość społeczną i osobowość twórczą; c) osobowość społeczna nie jest ani bardziej podstawowa, ani bardziej rzeczywista od twórczej; d) osobowości twórczej nie wolno uważać za coś nie związanego z człowiekiem rzeczywistym - a więc z podłożem - ani związków, jakie między nimi zachodzą, uznawać za niepoznawalne: bo związki te zostały właśnie w powyższej analizie wskazane i częściowo opisane.

8. MOŻLIWOŚĆ POZNANIA PODSTAWOWEJ OSOBOWOŚCI CZŁOWIEKA NA PODSTAWIE ZNAJOMOSCI JEGO OSOBOWOŚCI TWÓRCZEJ

Na ogół odrabianie w kierunku przeciwnym procesów mityzacji, transmotywacji i selekcji, a więc docieranie do elementów podłoża nie objętych selekcją i do pierwotnych praktycznych źródeł przeżyć artysty, jest to trud, który z punktu widzenia estetycznego rzeczywistości – jak twierdzą antypersonaliści – opłaca się słabo; do wniknięcia natomiast w istotną i interesującą głębię człowieka przyczynia się poważnie, a to nigdy nie powinno nam być obojętne [3]. W szczególności warto zawsze się zastanowić nad znajdującą swój wyraz przy selekcji zasadą wyboru, tzn. tym czymś w artyście, co rozstrzyga, że takie a nie inne stany przeżywa on jako poezjotwórcze. Owa zasada nie należy – ex definitione – do osobowości twórczej, ale tkwi w osobowości podstawowej – i znajomość jej pozwala nam poznać tę osobowość od strony jak najbardziej godnej poznania [4].

9. PRZYPISY

[1] Za terminem osobowość społeczna przemawiają względy poważne. Należy go jednak stosować oględnie wobec tego, że nabrał on określonego znaczenia na gruncie socjologii, i że znaczenie to jest odmienne. Unikając więc zeszywnienia terminologicznego, używać tu będę zamiennie obu określeń: społeczna i praktyczna.

[2] Głównie w studium o Szekspirze (Ariosto, Shakespeare, Corneille. Bari 1920) i w dziele *La Poesia*, tamże 1936.

[3] Toteż np. książkę F. Gundolfa o Goethem (Berlin 1916) – wnikającą w człowieka – uważam za bez porównania lepszą niż książkę Crocego, który nie wnika, a napisał ją, by pokazać, jak można i trzeba lepiej niż Gundolf.

[4] Tekst w tej postaci rozszerzonej po raz pierwszy wydrukowany w „Heksis” 4/2000 (20). Krótka wersja drukowana (komunikat zjazdowy) w „Przeglądzie Filozoficznym” 1948. Rozszerzenie według tez odczytowych (zob. aneks) i innych materiałów autora.

Pierwodruk w: H. Elzenberg, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, TN

w Toruniu, Toruń 1966, ss. 64-69 i przedruk w: H. Elzenberg, Pisma estetyczne, (opr.) L. Hostyński, Wyd. UMCS, Lublin 1999, ss. 69-75.

W przedostatnim zdaniu mowa o komunikacie zjazdowym Osobowość twórcza artysty drukowanym w: Przegląd Filozoficzny 44, 4/1948, ss. 422-424 będącym polskim przekładem La personnalité créatrice de l'artiste (w: Actes du X-e Congrès International de Philosophie, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1948, t. 1, ss. 162-164. Non vidi, podaję za J. Zubelewicz, Bibliografia Henryka Józefa Marii Elzenberga w: Człowiek wobec wartości w filozofii Henryka Elzenberga, (red.) R. Zaborowski, STAKROOS, Warszawa 1998, s. 334).

W zdaniu ostatnim mowa o odczycie Problem osobowości twórczej wygłoszonym przez H. Elzenberga w Polskiej Akademii Literatury 24 III 1938. Sprawozdanie z odczytu wydrukowane pierwotnie w Pion, a następnie jako Aneks w H. Elzenberg, Wartość i człowiek. ... zostało załączone na ss. 2-6.

Pani Helenie Elzenberg-Wirskiej (1913-2007) redakcja „Heksis” dziękuje za wyrażenie zgody na przedrukowanie tekstu H. Elzenberga.

*

Tekst na podstawie wydania wydrukowanego w „Heksis” 4/2000 (20), s. 10-14.

www.heksis.com

ISSN 2081-1926