Andrzej Nowicki

UCZEŃ TWARDOWSKIEGO

Władysław Witwicki

Jeden i ten sam a wciąż inny jednak i wprost przeciwne sobie znamiona objawiający. W tej jego jedności można i trzeba wyróżnić niezmiernie różne od siebie nawzajem i nieraz przeciwne sobie stadia, które niepostrzeżenie przechodzą jedne w drugie.

Władysław WITWICKI

Andrzej Nowicki

UCZEŃ TWARDOWSKIEGO

WŁADYSŁAW WITWICKI

Wydawnictwo „Śląsk"

Okładkę i obwolutę projektował
Henryk Bzdok

© Copyright by Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1983

ISBN 83-216-0303-3

Redaktor techniczny *Zbigniew Laszek*
Korektor *Krystyna Kossak*

Wydanie 1. Nakład 7250 egz. Ark. wyd. 20,2. Ark. druk. 22,75.
Papier ilustracyjny sat. kl. V/80 g, 61×86.
Druk ukończono w lutym 1983 r.
Symbol 32235/L Cena zł 150,—

Cieszyńska Drukarnia Wydawnicza, Cieszyn, ul. Pokoju 1
Zam. nr 356-K-82. B-10

Przedmowa

Napisałem tę książkę pod wpływem fascynacji niezwykłą wielostronnością zainteresowań i prac mojego Ukochanego Nauczyciela. Władysław Witwicki (1878—1948) był artystą malarzem, rzeźbiarzem, ilustratorem książek, miłośnikiem rzemiosła artystycznego, historykiem sztuki, autorem podręczników psychologii, anatomii plastycznej, zasad perspektywy i wiadomości o stylach; był historykiem filozofii i filologiem klasycznym, tłumaczem

Piszę: był... był..., a przecież jest we mnie wciąż obecny...

dialogów Platona i Lukiana a także ewangelii Mateusza i Marka; był wybitnym religioznawcą i klasykiem etyki świeckiej. Jako nauczyciel gimnazjalny uczył młodzież lwowską matematyki, zoologii, logiki; jako profesor Uniwersytetu Warszawskiego wykładał przede wszystkim psychologię, ale uczył nas także greckiego, kaligrafii, rysunków i sztuki fotografowania, a oprócz tego — umiejętności obserwowania, analizowania, dyskutowania, samodzielnego myślenia, krytycyzmu i uczciwej, rzetelnej pracy. Był niezrównanym gawędziarzem, potrafił cudownie opowiadać o Lwowie, Wiedniu, Neapolu i Atenach, o zjazdach naukowych, wystawach malarskich i przedstawieniach teatralnych, o tańcu i o modach, o filmach i o książkach.

Piszę: był ... był ..., a przecież jest we mnie wciąż obecny, słyszę jego głos, widzę jego uśmiech i korzystam z jego rad, jakby wcale nie umarł. A ponieważ jego osobowość najpełniej przejawiała się wówczas, kiedy z nami rozmawiał, więc i ta książka nie mogła być napisana inaczej, niż jako odtworzenie zapamiętanych rozmów, uzupełniane — gdy zawodziła pamięć — wysiłkiem wyobraźni.

Biografia Witwickiego nie jest jedynym wątkiem tej książki. Przypomniane fakty z jego życia umieszczone zostały w kontekście wydarzeń kulturalnych Polski pierwszej połowy XX wieku, w szczególności zaś tego, co działo się we Lwowie przed I wojną światową i w Warszawie w okresie międzywojennego dwudziestolecia. W tym sensie jest to książka nie tylko o Witwickim, ale także o szczególnie bliskich mu osobach, takich jak Leopold Staff, Jan Parandowski, Beata Obertyńska, Lela Pawlikowska, Kazimiera Jeżewska, Helena Dąbczańska, Zygmunt Łempicki i wielu innych.

Są też w tej książce trzy wątki teoretyczne: jeden dotyczy centralnego problemu psychologii, mianowicie pluralistycznej i policentrycznej struktury osobowości; drugi dotyczy centralnego problemu inkontrologii — roli spotkań w formowaniu się naszej osobowości; trzeci dotyczy przedziwnych spraw związanych z problematyką czasu — plątania się i wzajemnego przenikania się różnych czasów. Są to sprawy bardzo trudne, ale Witwicki potrafił nawet i o takich sprawach mówić w sposób zajmujący i przystępny.

Czytelnicy osądzą, czy udało się to — w jakiejś mierze — również jego uczniowi.

Andrzej Nowicki
uczeń Witwickiego

Lublin, styczeń 1982 r.

Dialog I

FAUST
ALBO O WIELOWARSTWOWEJ STRUKTURZE OSOBOWOŚCI

„Przy przenoszeniu się myślą w dalekie strony, albo strony i czasy, mogę niekiedy i własną osobę zobaczyć; zupełnie jakbym występował w dwóch egzemplarzach: jeden z nich ogląda tylko, a drugiego niby widać".

Władysław WITWICKI

Faust
albo o wielowarstwowej strukturze osobowości

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60 i 20
FRYDERYK, lat 20 i 60
Rzecz dzieje się w Zakładzie Psychologicznym Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, ul. Kredytowa 5 m 5) w piątek, 20 maja 1938 r. rano.

WŁADYSŁAW

Ale mnie Pan przestraszył. Sądziłem, że dziś w Zakładzie nikogo nie będzie.

FRYDERYK

I ja tak sądziłem. Dlatego właśnie tu jestem, przyciągnięty przez cudowną ciszę i płynące przez nią książki.

WŁADYSŁAW

Pan też drgnął, kiedy wszedłem. A teraz wlepia Pan we mnie oczy, jak gdyby zobaczył Pan ducha.

FRYDERYK

Bo widziałem ducha. Był tu przed chwilą i pomyślałem, że wrócił.

WŁADYSŁAW

To ciekawe. Proszę mi o nim opowiedzieć.

FRYDERYK

Miał 60 lat i niepokojąco znajomą twarz. Chciałem go zapytać, kim jest i skąd przybywa, ale on odgadując moje myśli odpowiedział bezgłośnie tekstem z jakiegoś cmentarnego nagrobka: Jestem tym, kim ty będziesz, a kiedyś byłem tym, kim ty jesteś. Przybyłem do ciebie z innego obszaru czasu, bo jesteś mi potrzebny. Wiem, że właśnie dziś będą się tu działy bardzo dziwne rzeczy, więc miej oczy szeroko otwarte i staraj się wszystko dokładnie zapamiętać.

WŁADYSŁAW

Jeżeli już musimy spotykać się z duchami, to oczywiście lepiej z takimi, które wzywają do tego, aby mieć oczy szeroko otwarte, niż z takimi, które namawiałyby nas do zamykania oczu i ślepej

wiary w świat nadprzyrodzony. Ale to nie był gość ze świata nadprzyrodzonego, bo świat ów znajduje się — jak wierzą — poza przestrzenią i czasem, a ta zjawa przybyła z określonego miejsca w czasie.

FRYDERYK

Więc to nie był sen?

WŁADYSŁAW

Istnieje wiele rozmaitych stanów pośrednich pomiędzy snem a jawą. Próby odgadnięcia, co się zdarzy, próby wyobrażania sobie różnych możliwości przebiegu tych procesów, które mają dla nas szczególne znaczenie, próby wyobrażenia samego siebie w rozmaitych sytuacjach życiowych — jutro, za rok, za dziesięć lat i za czterdzieści lat. To nie są zjawiska metapsychiczne, ale przejaw normalnego funkcjonowania naszego umysłu, w którym czynności prospektywne (antycypowanie, przewidywanie, programowanie, planowanie) zdecydowanie przeważają nad czynnościami retrospektywnymi.

FRYDERYK

A więc możliwe jest spotkanie z samym sobą — z tym człowiekiem, którym będę za lat czterdzieści?

WŁADYSŁAW

Równie możliwe jak dla mnie spotkanie z tym człowiekiem, którym byłem czterdzieści lat temu.

Cóż my wiemy o strukturze czasu? Upadła teoria absolutnego czasu Newtona, upadła teoria apriorycznych form Kanta, a teoria Einsteina odbiega bardzo daleko od potocznych intuicji na temat czasu.

Być może właśnie dziś, w podróży naszej planety przez czasoprzestrzeń, natrafiliśmy na jakąś pętlę i stąd te dziwne zjawiska sprawiające wrażenie, „jakby się Czas upił i wracał wstecz".

Wchodząc do Zakładu przestraszyłem się, bo wydało mi się, że czeka w nim na mnie Śmierć. Wiem przecież — z obrazów Jacka Malczewskiego — że posiada ona rozmaite oblicza i nie musi wcale wyglądać jak szkielet z kosą. Może mieć twarz młodej dziewczyny lub naszą własną — wie Pan przecież jaki lęk budzi w ludziach spotkanie sobowtóra. Otóż w pierwszej chwili, kiedy na Pana spojrzałem, zobaczyłem siebie — jako dwudziestoletniego studenta czytającego w Czytelni Akademickiej Uniwersytetu Lwowskiego podręcznik zoologii.

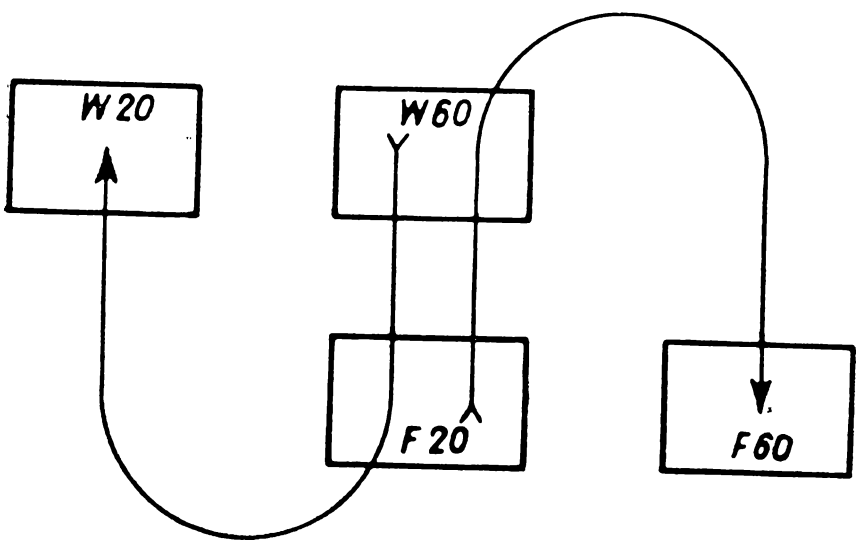
Ale to oczywiście są żarty, a prawda jest taka, że Pan próbuje sobie wyobrazić siebie, jakim Pan będzie za lat czterdzieści, a ja po ukończeniu sześćdziesiątki coraz częściej wracam myślą

do tego, co było dwadzieścia, trzydzieści i czterdzieści lat temu. Dlatego właśnie bierzemy się wzajemnie za zjawy, które przybyły tu do Zakładu z różnych stron stalowej wstęgi czwartego wymiaru.

FRYDERYK

Przyszedł mi pomysł narysowania tego o czym mówimy. Te dwa kwadraty naprzeciw siebie to Pan Profesor i ja. Pierwszy z nich niech ma nazwę: W 60, drugi: F 20. Teraz rysuję dwa następne kwadraty, jeden u góry po lewej stronie, to będzie kwadrat W 20 i drugi u dołu po prawej stronie: F 60.

Te dwa środkowe kwadraty stały się dla nas oknami: Pan Profesor patrząc na mnie jak przez okno peryskopu widzi siebie takim, jakim był czterdzieści lat temu, a ja patrząc na Pana Profesora widzę — przez okno mojego peryskopu — siebie takim, jakim będę za lat czterdzieści.



A tu na stole mam dialog Platona otwarty właśnie na tej stronie, gdzie Pan Profesor narysował podobne spotkanie Teajteta z Sokratesem. Sokrates patrzy na Teajteta, żeby sobie przypomnieć, jakim był czterdzieści lat wcześniej, a Teajtet patrzy na Sokratesa jak na wzór, do którego pragnie się upodobnić i projektuje w ten sposób samego siebie, próbując sobie wyobrazić samego siebie, jakim będzie za lat czterdzieści — jeśli starczy mu energii do konsekwentnego trzymania się obranej drogi.

WŁADYSŁAW

To, że na stole leżą dialogi Platona, zauważyłem w pierwszej chwili. Nie ukrywam, że sprawił mi Pan tym wielką radość. Nic mnie już dziś tak nie cieszy, jak właśnie to: kiedy widzę, że młodzi ludzie czytają Platona i że mój trud włożony w przekładanie jego dialogów nie poszedł na marne.

Ale ja tu gadam i przeszkadzam, a Pan przecież zajmował się jakąś poważną robotą. Nie rozumiem tylko jednego: dlaczego, zamiast czytać jakąś jedną książkę, rozłożył Pan przed sobą aż siedem dialogów Platona. Czyżby je Pan czytał jednocześnie?

FRYDERYK

Czy mogę odpowiedzieć słowami Ajschylosa?

„Kto pragnie zdobyć siedmiobramne Teby,
Wedrzeć się musi do nich jednocześnie przez siedem bram".

WŁADYSŁAW

Nabiera mnie Pan. To nie jest wiersz Ajschylosa. W jego dramacie przed siedmioma bramami Teb stanęło siedmiu wodzów. A ten wiersz napisał Pan na swoją własną cześć, aby podziwiano, jaki Pan dzielny: „jeden w siedmiu osobach". To nie Ajschylos patronował temu przedsięwzięciu, lecz krawczyk z bajki Grimma. Ten, który zabił ścierką siedem much i wyhaftował sobie na pasie dewizę: „siedmiu za jednym zamachem".

Mimo to chciałbym wiedzieć, w jaki sposób pracuje Pan nad Platonem. Widzę, że obok siedmiu otwartych dialogów leży także na stole jeden zamknięty brulion z wykaligrafowanym napisem: Platon. I nachodzi mnie taka myśl: — Ostatecznie, kupić sobie gruby brulion i napisać na wierzchu „Platon", to potrafi każdy. Trudniejszą sprawą jest zapisanie takiego brulionu, a jeszcze trudniejszą — wymyślić coś mądrego i utrwalić to w sposób jasny i wyraźny. Chętnie więc zajrzałbym do środka — jeśli można — i zapoznał się z Pańskimi myślami o Platonie.

Może jednak, zamiast tak rozmawiać na stojąco, wejdzie Pan do mojego gabinetu i porozmawiamy sobie o Platonie?

* * *

Przeszliśmy do gabinetu. Profesor zanurzył się w swoim fotelu i przeglądając mój brulion zapytał:

Najpierw proszę mi powiedzieć, dlaczego zabrał się Pan do czytania dialogów Platona.

FRYDERYK

Zauważyłem, że niemal żadnej czynności nie wykonuję z jakiegoś jednego powodu, ale na każdą moją decyzję składa się wiele

różnych motywów. Tak więc Platona czytam z siedmiu następujących powodów:

— po pierwsze dlatego, że mi to sprawia przyjemność. Czytanie dialogów jest jakby cudowną podróżą „wehikułem czasu" H. G. Wellsa w zaczarowany świat starożytnej Grecji,

— po drugie, głównym przedmiotem moich studiów uniwersyteckich jest historia filozofii. Fundamentem pod te studia powinna być gruntowna znajomość Platona, Arystotelesa, Lukrecjusza. Czytam dialogi, żeby stać się znawcą filozofii platońskiej,

— po trzecie, mam do spłacenia pewien honorowy dług. Kiedy chodziłem do szkoły, wywiązała się na propedeutyce filozofii dyskusja na następujący temat: kto był większym filozofem, Nietzsche czy Platon. Ja twierdziłem, że Nietzsche, nauczyciel — że Platon. W kulminacyjnym punkcie nauczyciel przerwał dyskusję i oświadczył, że dopuści mnie do kontynuowania wypowiedzi dopiero wtedy, gdy przeczytam wszystkie dzieła Nietzschego po niemiecku i wszystkie dzieła Platona po grecku,

— po czwarte, Pan Profesor włożył tyle serca w przekładanie, ilustrowanie i objaśnianie dialogów Platona, że gruntowne przestudiowanie przekładów, wstępów i komentarzy jest drogą do poznania również jego osobowości,

— po piąte, zainteresowały mnie ilustracje do dialogów. Nie tylko poszczególne ilustracje, ale także i przede wszystkim sam fakt, że tekst filozoficzny wywołał u Pana Profesora potrzebę dopełniania go i dookreślania rysunkami,

— po szóste, zainteresował mnie szczególnie jeden wątek filozofii platońskiej. Nie świat idei, nie jaskinia, nie metempsychoza, nie utopia, ale pluralistyczna, poliptychiczna i policentryczna teoria osobowości, a więc dajmonion i woźnica z dwukonnym zaprzęgiem jako obraz duszy,

— i wreszcie, po siódme, motyw wymieniony na końcu a przecież najważniejszy: to nie sztuka zachwycać się dialogami Platona; sztuką jest pisać dialogi — tak jak Platon. A od kogo mam się tego nauczyć, jeśli nie od Platona? Tak. Chcę się zmierzyć z Platonem, naśladować go, dorównać mu, a jeśli się da, to i przewyższyć.

WŁADYSŁAW

To niemożliwe.

FRYDERYK

Den lieb' ich der Unmögliches begehrt.* I tę właśnie myśl wykaligrafowałem gotykiem w założonym kilka dni temu zeszycie złotych myśli na prowadzone przez Pana Profesora ćwiczenia z kaligrafii.

---

* Tego kocham, kto pragnie tego, co niemożliwe (J. W. Goethe, *Faust*).

WŁADYSŁAW

Widziałem ten napis i przypominam go sobie. To rzadka dzisiaj umiejętność: pisanie gotykiem. Posiada Pan zdolności do kaligrafii i powinien Pan je rozwijać.

FRYDERYK

Chcę być kaligrafem. Ale w pełnym znaczeniu tego słowa. Bo „pisać pięknie" to przecież nie tylko przepisywać cudze teksty pięknymi literami, ale także i przede wszystkim podawać w pięknej formie piękną treść wydobytą ze swego własnego wnętrza.

WŁADYSŁAW

A co Pan rozumie przez piękną treść? Prawdę czy twór własnej wyobraźni?

FRYDERYK

Wiem, że Pan Profesor przeciwstawia naukę sztuce. Czytałem kilka Pańskich prac na ten temat: *Sztuka a nauka* z 1908 r., *O stosunku nauki do sztuki* z 1920 r. i *Z filozofii nauki* — odczyt inauguracyjny wygłoszony dnia 10 maja 1923 r. na I Polskim Zjeździe Filozoficznym we Lwowie — ale nie zostałem przekonany. Platon tych wartości nie oddzielał i nie przeciwstawiał sobie. Dialogi, które pisał, są dziełami sztuki, tworami jego poetyckiej wyobraźni, a przecież prześwieca przez nie prawda o Sokratesie.

Zresztą, również Pan Profesor nie oddziela nauki od sztuki. Wszystkie książki Pana są nie tylko mądre, ale także piękne. Podręcznik *Psychologii* jest dziełem sztuki, które czyta się jak powieść.

WŁADYSŁAW

To najcięższy zarzut, jaki mi można było postawić. Przecież jedynym moim celem było szukanie prawdy, pisanie prawdy, służenie prawdzie. Na to składałem przysięgę, kiedy odbierałem dyplom doktorski. Sądziłem, że we wszystkim co czynię jako nauczyciel akademicki, pozostaję zawsze wierny tej przysiędze, starając się usilnie o to, żeby głoszonej prawdy nie splamić nawet najmniejszą domieszką fikcji. Więc jeśli ktoś wyrządza mi niezasłużoną krzywdę, uważając mnie za krzywoprzysiężcę i twierdzi, że moimi książkami sprzeniewierzam się obowiązkom nauczyciela akademickiego, niechże przynajmniej poda argumenty.

FRYDERYK

Dziwi mnie wzburzenie Pana Profesora. Powiedziałem, że książki Pańskie zachwycają mnie jak dzieła sztuki, a Pan twierdzi, że wyrządzam mu tymi słowami krzywdę. Czy naprawdę wolałby Pan Profesor, gdybym powiedział: — Wprawdzie w książkach

tych wszystkie zdania są prawdziwe, ale książki te są przeraźliwie nudne, źle napisane i w ogóle nie nadają się do czytania.

WŁADYSŁAW

Gdyby osoby kompetentne wydały jednomyślnie taki sąd, że we wszystkim, co napisałem, nigdy nie rozminąłem się z prawdą, to nie życzyłbym sobie niczego więcej.

Nazywanie moich prac naukowych dziełami sztuki nie podnosi ich wartości o dodatkową jakość, ale kwestionuje ich wartość naukową — jeśli poprawnie używamy takich słów jak „nauka" i „sztuka". Sprowadza się to bowiem do twierdzenia, że przeplatam w nich prawdę z fikcją.

A jeśli stawia mi się taki zarzut, to trzeba go udowodnić. Nie „wrażeniem", jakie się odbiera, ale argumentami.

FRYDERYK

Chętnie podam argumenty, ale pod warunkiem, że nie będą one uważane za „dowody oskarżenia". Nie jestem Anytosem, który chce wyrządzić Sokratesowi krzywdę, ale raczej Teajtetem, który zachwyca się mistrzem i chce — w przyszłości — jakoś do niego się upodobnić.

A ponieważ rozmowa nasza dotyczy dialogu, wezmę przykłady z dialogów pisanych przez Pana Profesora: *Koledzy Hipponikosa, Rozmowa z pesymistą, Rozmowa o jedności prawdy i dobra, Rozmowa o egoizmie i altruizmie.* Czytając te dialogi zrozumiałem, że Pan Profesor nie tylko odczuwa potrzebę przekładania, ilustrowania i objaśniania Platona, ale także naśladowania go, dorównania mu a może i przewyższenia go. To właśnie Pan Profesor swoim własnym przykładem rozbudził we mnie takie same ambicje.

Więc pytam: — Czy te dialogi, pisane przez Pana Profesora, są naukowymi protokółami z rozmów, które kiedyś rzeczywiście zostały przeprowadzone? Kiedy? Z kim? Czy nic w nich nie zostało opuszczone ani dodane? Czy nie ma w nich ani szczypty fikcji?

Zresztą weźmy nawet taki dialog jak *Obraz pierwszej lekcji psychologii w klasie ósmej.* Już z samego tytułu widać, że nie jest to ani wiersz, ani nowela, ani sztuka teatralna. Podany na karcie tytułowej autor nie nazywa się po prostu: Witwicki, ale podpisany jest tytułem Doktor i stanowiskiem: Profesor Uniwersytetu Warszawskiego. I wreszcie, żeby nie było żadnych wątpliwości, że praca ta ma charakter naukowy i została napisana po to, żeby służyć nauczycielom jako pomoc w ich pracy polegającej na nauczaniu psychologii, wydana została jako siódmy tomik „Biblioteczki Dydaktycznej".

Znów pytam: — Kiedy i gdzie odbyła się ta pierwsza lekcja psychologii w klasie ósmej? I znajduję odpowiedź: — „Podaję kolegom tę lekcję, odbytą w wyobraźni w Warszawie, na podstawie niewygasłych wspomnień i rozlicznych doświadczeń, uzbieranych w szkołach średnich lwowskich".

Po cóż więc przeciwstawiać sobie „jasną lampę intelektu" i „kolorową lampę wyobraźni", kiedy własnym przykładem daje się dowód, że można być pełnym człowiekiem, jednocześnie badaczem i artystą, a więc że można pisać znakomite prace naukowe zapalając obie lampy na raz.

WŁADYSŁAW

*Mea culpa, mea culpa.** Przyznaję, że zgrzeszyłem. Sam zresztą napisałem o owej książeczce, że *verba volant, scripta manent*** i za każde wydrukowane słowo człowiek ciężko musi przed sobą i przed drugimi odpowiadać. Nie wiedziałem, że gdzieś tam sobie biega dwuletni Fryderyk, który po kilkunastu latach zjawi się w moim Zakładzie jak Mefisto przed Twardowskim i przypomni podpisany przeze mnie cyrograf.

FRYDERYK

Najpierw zobaczył Pan Profesor we mnie Śmierć, teraz widzi we mnie Diabła.

WŁADYSŁAW

Nie. Najpierw zobaczyłem w Panu samego siebie z czasów kiedy byłem studentem. Odczułem wtedy boleśnie ciężar tych kilkudziesięciu lat, które przygniotły moją młodość. Już wtedy pomyślałem sobie, że to Mefisto przybrał sobie moją postać z roku 1898, żeby perspektywą powrotu do tamtego kształtu skusić mnie do podpisania cyrografu.

FRYDERYK

I przyszły Panu Profesorowi na myśl słowa Fausta:

„O, wróć mi młodość mą na nowo".

WŁADYSŁAW

A z nią pęd do rozwiązywania zapytań „dlaczego" i „rozkoszowania się zimną wodą czerpaną z czystej krynicy poznania".

Pamiętam, że podobne myśli przyszły mi po raz pierwszy do głowy już w roku 1921, a więc wówczas kiedy pisałem ów nieszczęsny *Obraz pierwszej lekcji psychologii* dla Ludwika Kobierzyckiego z Zamościa. Wyjechałem wtedy na pewien czas do

---

* Moja wina, moja wina.

** Słowa ulatują, pisma pozostają.

Wilna i tam, widząc śliczne studentki w batorówkach, zapragnąłem zrzucić z ramion połowę posiadanych wówczas lat i „stać się na nowo wśród nich studentem". Jeśli tak czułem nie mając jeszcze 44 lat, to o ile chętniej podpisałbym ów cyrograf dzisiaj, po przekroczeniu sześćdziesiątki.

FRYDERYK

Ale na jakich warunkach? Czy pozbyć się tylko samych czterdziestu lat, przechodząc w dwudziestoletnie ciało z całością tego, czym te lata były wypełnione, a więc z całym zasobem zdobytej wiedzy i dziełami, w które wyeksterioryzowało się rosnące latami bogactwo świata wewnętrznego, czy też skasować to, co zostało utrwalone na taśmie czasu i zacząć życie od lat studenckich na nowo, podejmując po raz drugi te same zadania, te same trudy i — skoro wraz z latami wymazana została pamięć o tym, czym były wypełnione — popełniać po raz drugi te same błędy?

WŁADYSŁAW

Nie! Tylko nie to! Na samą myśl o popełnieniu po raz drugi tego samego błędu znika natychmiast chęć powrotu do lat młodości. Jeżeli pojawia się pragnienie odzyskania młodości, to nie po to, żeby powtarzać dokładnie każdy dzień życia w taki sam sposób, ale właśnie po to, żeby to i owo poprawić a całość przeżyć lepiej i mądrzej.

FRYDERYK

Zastanówmy się, czy nie ma w tym pragnieniu sprzeczności z tym, czego nauczyłem się z prac Pana Profesora. Ja zaczynam dopiero studiować psychologię, więc jeśli w moim rozumowaniu pojawią się jakieś błędy, to proszę mnie poprawić. A myślę tak: — Pragnienie powrotu do ciała, które miało się przed czterdziestoma laty, z zachowaniem pamięci o tych latach, które się przeżyło oraz wiedzy i umiejętności, które się w ciągu tych lat zdobyło, kryje w sobie pewną sprzeczność.

Wprawdzie w wymianie sześćdziesięcioletniego serca na dwudziestoletnie a także płuc, wątroby, żołądka, trzustki nie widzę żadnych trudności; to samo dotyczy też wymiany siwych włosów na czarne a sztucznych zębów na naturalne. Pewne kłopoty sprawia usunięcie zmarszczek, bo chyba są one wyrazem owych doświadczeń, które pragnie się zatrzymać. Nie wchodzi także chyba w grę wymiana sześćdziesięcioletniego oka na dwudziestoletnie, bo przecież jego obecny kształt jest rezultatem intensywnego, wieloletniego kształcenia wzroku, spostrzegawczości, wrażliwości na piękno kształtów i barw, więc wraz ze skasowaniem tych wszystkich odkształceń, jakie owo czterdziestoletnie kształcenie oka spowodowało, gotowa ulotnić się i ta wrażli-

wość. Tym bardziej niepożądana byłaby wymiana sześćdziesięcioletniego mózgu na mózg dwudziestoletni, bo gdzie jeśli nie w mózgu były przez czterdzieści lat w jakiś sposób zapisywane te wiadomości i umiejętności, które chcemy zachować? Ale może w ogóle nie ma żadnej potrzeby, żeby wymieniać stary, dobrze pofałdowany i rozwinięty mózg na młody i jeszcze niezupełnie rozwinięty, skoro — jak powiadali starożytni — mózg starzejąc się zdobywa sam własną mocą walory młodości — *senescens juvenescit?*

Rozumiem to w ten sposób, że wieloletni trening czyni nasz mózg coraz bardziej sprawnym. Więc gdy o biegi chodzi, to kto ma młode nogi łatwo prześcignie starego profesora, ale gdy trzeba rozwiązać zadanie wymagające intelektualnego wysiłku, stary profesor z pewnością prześcignie zawsze swoich młodych uczniów.

WŁADYSŁAW

Może tak a może nie. Powróćmy jednak do Platona a raczej do tych dialogów, które Pan pragnie w przyszłości napisać. To prawda, że sam kiedyś — nieopatrznie — zabrałem się do naśladowania jego stylu i naszkicowałem wspomnianych przez Pana *Kolegów Hipponikosa.* Ale właśnie wtedy przekonałem się, że nikt z nas nie dorówna Platonowi, ponieważ w naszych czasach nie można zdobyć tak pełnej wiedzy o starożytnych Atenach, jak ta, którą posiadał Platon. Jego dialogi są prawdziwe, bo opisywał to, co widział; nasze będą nieudolnym naśladownictwem, bo wiedza nasza o tamtej epoce składa się z okruchów, które uzupełniać musimy wyobraźnią — dając w rezultacie zmyślenie zamiast prawdy.

FRYDERYK

Ale ja wcale nie zamierzam pisać o starożytnej Grecji. Jeśli wartość dialogów Platona ma swoje źródło w tym, że opisywał to, co widział na własne oczy, to ja również opisywać będę to, czego jestem naocznym świadkiem. Miejscem akcji moich dialogów nie muszą wcale być starożytne Ateny, ale może być współczesna Warszawa.

WŁADYSŁAW

Zapomina Pan o sprawie najważniejszej. Platon miał to zupełnie wyjątkowe szczęście, że za jego młodości żył jeszcze Sokrates. To znaczy, że miał o kim pisać. I jeśli dialogi Platona żyją do naszych dni, to właśnie dlatego, że fascynuje nas — utrwalona przez Platona — osoba Sokratesa.

FRYDERYK

A może i mnie przyszłe pokolenia będą zazdrościły równie wyjątkowego szczęścia? Może i moje dialogi będą żyły setki lat dzięki

fascynującemu urokowi — utrwalonej przeze mnie — osoby mojego Nauczyciela?

WŁADYSŁAW

Skąd się u Pana wziął ten niedorzeczny pomysł pisania o ludziach, z którymi Pan się spotyka?

FRYDERYK

Nie o wszystkich. Jedynie o tych, z którymi spotkanie warte jest utrwalenia. Jeżeli doszło do poważnej rozmowy, jeżeli w jej toku pojawiły się interesujące myśli, nie można dopuścić do tego, żeby zostały zapomniane albo okaleczone i przeinaczone przez słabą lub niewierną pamięć. A to co sprawiało mi radość i wzbogacało m n i e w czasie takiej rozmowy, niechże raduje i wzbogaca także innych. Tych, którzy będą czytać moje dialogi.

WŁADYSŁAW

Ależ to odbiera chęć do rozmawiania z Panem. Człowiek rozmawia sobie z Panem w cztery oczy rozważając jakiś interesujący problem i myśli tylko o tym problemie, a tu nagle uświadamia sobie niebezpieczeństwo, że Pan to wszystko zapisze, wydrukuje, da do czytania innym, czyniąc z tego, co prywatne, rzecz publiczną.

Przecież cały urok rozmowy polega na jej prywatności. Przygotowując tekst do druku człowiek musi ważyć dziesięć razy

W czasie naszej rozmowy, bez pytania mnie o zgodę, naszkicował Pan Profesor mój portret.

każde słowo, żeby nie podniósł się wrzask, że jest bezbożnikiem, wrogiem narodu, religii i moralności. Dlatego wolę rozmawiać niż wykładać i pisać, bo sądziłem dotąd, że za to, co mówię w prywatnej rozmowie, nie spotkają mnie żadne przykrości. I nagle dowiaduję się, że Pan, właśnie Pan, zamierza to wszystko zanotować i opublikować. A więc koniec ze szczerą rozmową. Teraz widząc Pana muszę się mieć na baczności, zastanawiać się nad każdym z wypowiadanych słów, tak jakbym szykował tekst do druku.

FRYDERYK

Czy mam to rozumieć w ten sposób, że i Sokrates, kiedy dowiedział się o zamiarze utrwalenia swoich wypowiedzi w dialogach Platona, przestał z ludźmi szczerze rozmawiać?

WŁADYSŁAW

Trzeba odróżniać wypowiedzi prywatne od wypowiedzi publicznych. Za te drugie gotowi jesteśmy ponosić odpowiedzialność, ponieważ zostały przez nas starannie wyważone. Natomiast wypowiedzi prywatne są naszą własnością, dzielimy się z nią z tymi, do których mamy zaufanie. Nie mają więc prawa dysponować nią bez naszej zgody. Ujawnianie naszych prywatnych wypowiedzi jest nadużyciem naszego zaufania.

FRYDERYK

W czasie naszej rozmowy, bez pytania mnie o zgodę, naszkicował Pan Profesor mój portret. A przecież mój wygląd jest również moją własnością — tak jak moja wypowiedź. Gdybym wiedział, że będę portretowany, przejrzałbym się w lustrze, uczesał, zrobił mądrą minę i przybrał odpowiednią pozę — jak u fotografa.

Ale to właśnie Pan Profesor napisał kiedyś artykuł przeciwko fotografiom, do których się pozuje, wskazując na artystyczną wartość migawek — chwytających człowieka takim, jakim jest naprawdę, a nie pozę, udającą, że jest kimś innym, niż jest.

WŁADYSŁAW

Gdyby to był akt młodej dziewczyny pokazujący to, co zwykle jest zasłonięte, a odsłaniane jedynie przed lekarzem lub człowiekiem, którego kocha, wówczas sporządzenie takiego rysunku z ukrycia, przez dziurkę od klucza lub zza krzaka przy podglądaniu jej w czasie kąpieli — byłoby rzeczywiście naruszeniem jej prawa do wyłącznego dysponowania własnym wyglądem. Twarz Pana jest jednak zawsze odsłonięta i wszyscy mogą ją oglądać. Nie popełniłem więc żadnego przestępstwa, rysując Pana. Jeżeli jednak uważa Pan, że nie miałem prawa sporządzić

tego szkicu, nie zapytawszy Pana uprzednio o zgodę, to przepraszam i wręczam Panu mój rysunek, aby go Pan zniszczył lub zachował na pamiątkę, jeśli zechce. Proszę.

Zboczyliśmy jednak z głównego tematu. Ja mówiłem o notowaniu i drukowaniu prywatnych wypowiedzi, a Pan skierował rozmowę na utrwalanie wyglądu.

FRYDERYK

Nie widzę różnicy. To przecież Sokrates mawiał: — Powiedz coś, żebym cię z o b a c z y ł.

Rozumiem to w ten sposób, że oczami oglądał Sokrates zewnętrzny wygląd ciała ludzkiego, natomiast uszami „oglądał" ukrytą we wnętrzu istotę człowieka, ujawniającą się w rozumnych wypowiedziach.

Więc jeśli fotografia artystyczna — uwieczniająca charakterystyczny wygląd człowieka wówczas, kiedy on o tym nie wie — ma większą wartość od fotografii, do której człowiek przybrał nienaturalną pozę, to i portret duszy ludzkiej utrwalający jej prywatną wypowiedź powinien mieć większą wartość od wyretuszowanego autoportretu utrwalającego wypowiedź starannie ocenzurowaną i zredagowaną do druku.

Ocena tej czynności zależy, jak sądzę, zarówno od intencji jak skutków rozpowszechniania takiego portretu. Jeżeli słowa usłyszane w rozmowie prywatnej są rozgłaszane po to, aby komuś zaszkodzić, poniżyć go, a rezultatem tej niedyskrecji są spotykające go później z tego powodu przykrości, to oczywiście postępowanie takie należy potępić. Zupełnie inaczej jednak ocenić wypadnie powtórzenie czyjejś wypowiedzi, jeśli czyni się tak dlatego, że jest ona piękna, mądra, prawdziwa i pragnie się ocalić ją od zapomnienia, a dla tego, który ją wypowiedział wzbudza się w ten sposób w szerokich kręgach sympatię, szacunek, podziw. Jeżeli więc w rezultacie opublikowania przez ucznia prywatnych rozmów z nauczycielem zwiększa się powszechny szacunek i podziw dla postaci nauczyciela, rośnie jego sława i zainteresowanie jego myślami, to nie powinno ulegać żadnej wątpliwości, że zapamiętanie, zapisanie i rozpowszechnianie jego prywatnych wypowiedzi było chwalebne. I to właśnie czynił Platon pisząc i ogłaszając dialogi utrwalające wypowiedzi Sokratesa.

WŁADYSŁAW

Zapomniał Pan o istotnej różnicy. Sokrates nie pisał książek. Istniała więc potrzeba utrwalenia jego wypowiedzi. Pańscy nauczyciele — jeśli uważają, że jakaś myśl dojrzała do utrwalenia — sami ją zapisują i oddają do druku. Natomiast w rozmowach prywatnych pojawiają się przeważnie pierwsze pomysły, próby,

myśli niedojrzałe, niegotowe, nad którymi trzeba jeszcze popracować.

FRYDERYK

Ależ to właśnie najbardziej przemawia za potrzebą ich utrwalenia! Czytałem niedawno recenzję Pana Profesora z wystawy obrazów jakiegoś malarza, chyba Tadeusza Rybkowskiego. Znalazłem tam pochwałę koncepcji wystawy właśnie za to, że zbiór prac skończonych uzupełniono bogatą kolekcją szkiców. I właśnie te szkice uznał Pan za „bezwarunkowo najbardziej zajmujące", „najlepsze, niektóre wprost świetne". „Ile tam doskonałych notatek, wariantów do obrazów skończonych, lepszych nieraz niż obrazy same". Zacytował Pan Profesor także z aprobatą zdanie Stanisława Witkiewicza, że „szkic to najbezpośredniejszy, najbardziej znamienny wyraz duszy artysty". Napisał to wprawdzie Pan Profesor 36 lat temu, ale nie przypuszczam, żeby dziś chciał się Pan z tego stanowiska wycofać. A ja chciałbym na rzecz tego stanowiska przytoczyć jeden własny argument.

WŁADYSŁAW

Chętnie zapoznam się z tym argumentem. Niech Pan mówi.

FRYDERYK

Powszechnie uważa się, że liczą się tylko ukończone dzieła — obrazy, symfonie, książki naukowe, uznane przez samego autora za nadające się do pokazania, wykonania, wydrukowania. Sami twórcy często niszczą swoje szkice i notatki, jako nieudane próby i błędy, w trosce o to, aby krytycy i potomni znali ich tylko od najlepszej strony, od strony najwyższych osiągnięć. Sądzą, że ważne jest tylko „pole dojścia", a więc ostateczne rezultaty pracy, a d r o g a do tych rezultatów jest ich prywatną sprawą, którą wstydliwie należy zasłaniać przed oczami ciekawych.

Tymczasem szkice i ukończone obrazy, notatki i ostateczna wersja książki stanowią jedną całość — jako pole wyjścia i pole dojścia jednego procesu. Sam obraz w oderwaniu od szkiców jest czymś nieruchomym i martwym, natomiast dzięki szkicom, które pokazują nam drogę do tego obrazu, cały proces twórczy staje się czymś żywym. Gotowy obraz, gotowa książka przesłaniają nam twórcę, natomiast szkice i notatki pokazują nam nie tylko dzieło w procesie jego powstawania, rodzenia się, formowania, rośnięcia, ale także i przede wszystkim pokazują nam twórcę w procesie pracy twórczej, twórcę jako podmiot projektujący, natrafiający na problemy i przeszkody, stawiający sobie zadania, poszukujący rozwiązań, próbujący, przezwyciężający trudności, dokonujący — poprzez próby i błędy — cennych odkryć. Dla psychologa, który chce wniknąć głębiej w osobowość twórcy,

dla malarza, który chce nie tylko podziwiać obrazy wielkich mistrzów, ale także nauczyć się od nich sztuki patrzenia na świat, sztuki przedstawiania świata i sztuki wyrażania własnych uczuć środkami plastycznymi szkice są niezwykle cennym materiałem do studiów. To samo dotyczy filozofa, który od swoich nauczycieli chce nie tylko gotowego zbioru twierdzeń prawdziwych, ale także i przede wszystkim pokazania, w jaki sposób dochodzi się do odkrycia prawdy; pokazanie procesu pracy naukowo-badawczej; pokazania jak się pracuje i co należy czynić, aby dojść własnym wysiłkiem do równie cennych rezultatów.

Dlatego nie wystarczą książki Pana Profesora, gotowe, wykończone, zredagowane do druku, bo w książkach tych zawarta jest jedynie wiedza. A dla czytelnika, który chce być nie tylko odbiorcą wiedzy wytworzonej przez innych, ale sam chciałby przyczynić się do pomnażania wiedzy, potrzebna jest książka o Panu — nie spoczywającym na laurach, ale pokazanym w procesie pracy, w procesie borykania się z problemami, mocowania się z opornym materiałem, szamotania się z trudnościami, przezwyciężania przeszkód.

A ponieważ Pan Profesor powiedział kiedyś, że lubi rozmawiać, bo najsprawniej myśli nie wtedy, kiedy jest sam, lecz wtedy, kiedy ma przed sobą żywego człowieka i wspólnie z nim roztrząsa jakiś problem, sądzę, że książka o Panu powinna mieć formę dialogu — swobodnych rozmów ze współczesnymi Fajdrosami, Teajtetami, Lyzisami i Charmidesami.

I tu właśnie pojawia się szansa nie tylko dorównania Platonowi, ale przewyższenia go — pod względem formy.

WŁADYSŁAW

Nie rozumiem, co oznacza wyrażenie: „przewyższenie Platona pod względem formy".

FRYDERYK

Studiując dialogi Platona doszedłem do przekonania, że większość jego utworów to nie są wcale prawdziwe dialogi, ale dzieła dogmatyczne, w których pozorna forma dialogu maskuje faktyczny monolog. Dzieje się tak dlatego, że Sokrates nie posiada w tych dialogach równorzędnych partnerów, zdolnych do sprzeciwiania mu się, wysuwania problemów i pobudzania jego umysłu do wysiłku. Jedynie Sokrates posiada wielką i uporządkowaną wiedzę, natomiast osoby, z którymi rozmawia są przeważnie ignorantami. W tej sytuacji Sokrates udaje tylko, że razem z nimi dochodzi do prawdy i że jest akuszerem, który dopomaga innym ludziom do urodzenia własnych myśli.

Stąd pomysł, aby w dialogach, które napiszę, dać Panu Profesorowi rzeczywistych partnerów, którzy będą stawiać prawdziwy opór, kwestionując Pana wypowiedzi. W prawdziwym dialogu muszą być zawsze co najmniej d w a p o d m i o t y dyskusji. Gdy jeden coś powie, drugi natychmiast przedstawia to, co po łacinie nazywa się instantia contraria — argument na rzecz twierdzenia przeciwstawnego. Personifikacją takiej negacji, która jest niezmiernie pożyteczna, ponieważ pobudza myśl do wysiłku, może być Mefisto — jak o tym pisał Pan Profesor w 1913 r. w recenzji z książki Michała Sobeskiego.

Zapamiętałem tę myśl, że należy w sobie zawsze nosić Mefista, a więc takie licho, które się nam samym wciąż sprzeciwia i stale szuka dziury w całym i nie przestaje stawiać znaków zapytania. A kiedy się coś wykona, należy się „rozszczepić", rozdwoić, żeby ową „mefistofeliczną" cząstką własnej osobowości spojrzeć z pewnego dystansu na to, co się wykonało. To najlepszy sposób na to, żeby nie stanąć w miejscu, ale wciąż rozwijać się i iść naprzód.

Rzecz jasna, że wobec partnera dyskusji — wypowiadającego własne poglądy — funkcje Mefista pełnić będzie Pan Profesor.

WŁADYSŁAW

Pańskie uwagi krytyczne o dialogach Platona dotyczą tylko niektórych jego dialogów. Tych słabszych. Z pewnością bowiem zauważył Pan, że niekiedy Sokrates rzeczywiście rozbudza umysł ucznia i uczy krytycznego, samodzielnego myślenia. Zdarza się też, że na początku dyskusji żaden z uczestników nie zna jej wyniku i dopiero w toku ścierania się poglądów nagle rozbłyska prawda, budząc zdumienie Sokratesa, podejrzewającego, że przyniosło ją ze sobą jakieś niewidzialne bóstwo.

Nie wiem, czy uda się Panu osiągnąć coś podobnego w tych dialogach, które zamierza Pan napisać. Będzie to jednak w najlepszym przypadku zbliżenie się do Platona, a nie przewyższenie go. To jeśli chodzi o to, co nazywa Pan „formą". Jeśli zaś chodzi o treść, to powinien Pan zdawać sobie z tego sprawę, że współczesna Warszawa to nie starożytne Ateny, będące siedzibą Muz, lecz średniowieczny Ciemnogród bliski *Nowym Atenom* księdza Benedykta Chmielowskiego. Nie ma w Warszawie żadnego Platona ani Sokratesa, ani Arystotelesa; a większość studentów to barbarzyńcy, pałkarze z narodowych bojówek, wychowankowie księży prefektów.

FRYDERYK

Wiem coś niecoś o księżach prefektach. Znam przymus praktyk religijnych z lat szkolnych. Ale przecież Ateny starożytne też

roiły się od tępych i ciemnych Eutyfronów, Anytosów i Meletosów. I nie w Warszawie, ale właśnie w starożytnych Atenach Sokrates został skazany na śmierć.

A w Warszawie jest Pan Profesor i są jego uczniowie. Wprawdzie uczniowie ci nie są równorzędnymi partnerami do prowadzenia z Panem rozmowy, ale mam pewien pomysł, jak częściowo zmniejszyć olbrzymią różnicę poziomów.

Pomysł ten polega na dokonaniu dwóch przesunięć dużych odcinków czasu: z jednej strony cofnę taśmę życia Pana Profesora o czterdzieści lat, roszczepiając go na coraz to młodsze warstwy. Będzie więc Pan w tych dialogach nie tylko sobą z 1938 roku, ale także sobą z 1928, z 1918, z 1908 i z 1898. Wszystkie te osoby będą obok siebie, a nasz rówieśnik — student z końca XIX wieku — nie będzie przesłonięty ani zagłuszony przez Profesora, którym stał się w późniejszych latach życia. Z drugiej strony rozwinę taśmę życia uczniów Pana Profesora o czterdzieści lat naprzód, dzięki czemu staniemy się i my rówieśnikami Pana Profesora. Każdemu z nas przybędzie w ten sposób do pomocy kilka naszych późniejszych wcieleń. Gdy jako dwudziestoletni studenci nie będziemy mogli sobie dać rady z argumentami Pana Profesora, czerpać będziemy z wiedzy tych ludzi czterdziestoletnich czy sześćdziesięcioletnich, którymi kiedyś sami się staniemy.

WŁADYSŁAW

Mam i ja pewien pomysł na zmniejszenie dystansu. Mówmy sobie odtąd po prostu po imieniu. Nie szkodziła ta forma zwracania się do siebie starożytnym, dlaczego nie mielibyśmy jej wznowić?

FRYDERYK

Może na początek Pan Profesor będzie mówił mi po imieniu. Bo dla mnie to zbyt trudne mówić do Pana: Władysławie.

WŁADYSŁAW

Niech będzie i tak. Na początek. A tę rozmowę warto by kontynuować. Niestety, zrobiło się już późno, czas do domu. A może przyjdziesz do mnie dziś na Brzozową, o czwartej? Zobaczysz moją pracownię, a to może ci się przydać, jeśli po latach zechcesz przypomnieć niektóre nasze rozmowy.

Dialog II

ŁUKASZ
ALBO O RÓŻNORODNYCH SOKACH DRZEWA GENEALOGICZNEGO

„...dużo kobiecości odziedziczył po ojcu. Po matce miał w sobie pierwiastki męskie: żądzę władzy, ambicję, narzucanie swojej woli otoczeniu i pogardę dla tłumu, ale po ojcu pociąg do cichych studiów..."

Władysław WITWICKI

Łukasz
albo o różnorodnych sokach drzewa genealogicznego

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60 i 10
ŁUKASZ, lat 60
FRYDERYK, lat 20

Rzecz dzieje się w mieszkaniu profesora (Warszawa, ul. Brzozowa 12 m 20) w piątek, 20 maja 1938 r. po południu.

WŁADYSŁAW

To wielka sztuka trafić dzwonkiem między uderzenia zegara. Cieszy mnie twoja punktualność. To ładnie, że nie kazałeś mi na siebie czekać. Zachowaj tę cechę do końca życia. I wdzięczność dla tej osoby z twojego rodu, po której tę cechę odziedziczyłeś. Kto z twoich bliskich słynął z punktualności?

FRYDERYK

To bardzo trudne pytanie. Jedyną osobą, o której wiem, że była punktualna, był Emanuel Kant. Widząc go na ulicy, mieszkańcy Królewca nastawiali zegarki, bardziej wierząc uporządkowanemu trybowi jego życia niż trybom zegara na ratuszu. Należy on oczywiście do moich bliskich, ale — niestety — nie jest osobą z mojego rodu.

Mam także wątpliwości, czy punktualność jest cechą dziedziczną. Sądzę, że jest to raczej sprawa wychowania i przyzwyczajenia. Nauczono mnie, że nie należy się spóźniać, więc uważam to za coś naturalnego, że skoro miałem przyjść o czwartej, to jestem o czwartej. Zwłaszcza że zaproszenie to jest dla mnie wielkim zaszczytem. Cenię sobie to, że mój profesor chce mi poświęcić trochę własnego czasu, nie wyobrażam więc sobie tego, żebym mógł — z własnej winy — stracić choć kilka minut. Przyjechałem na Brzozową jakieś dwadzieścia minut temu, lecz wiedząc, że nie wypada przyjść za wcześnie, spacerowałem po ulicy, spoglądając co chwilę na zegarek.

WŁADYSŁAW

Spodobało mi się to trafienie dzwonkiem dokładnie między drugim a trzecim uderzeniem zegara. A może był ktoś w rodzinie, co słynął z umiejętności trafiania?

FRYDERYK ,

Jeśli wierzyć mitom rodzinnym, to istotnie był ktoś taki i to na samym początku mojego rodu. Miał na imię Szaweł, był łucznikiem i przybył do Polski z Czech w orszaku królowej Dąbrówki. A strzelał tak celnie, że wypuszczona z jego łuku strzała oderwała jakiemuś dostojnikowi tatarskiemu wąs.

WŁADYSŁAW

A inne mity rodzinne?

FRYDERYK

Wielu potomków tego dzielnego łucznika objęło najwyższe stanowiska państwowe i kościelne, stanowiska wojewodów, kasztelanów, biskupów i arcybiskupów.

WŁADYSŁAW

A więc i ty miałeś w swojej rodzinie arcybiskupa. Czy stawiano ci go za wzór?

FRYDERYK

Nie. Jeżeli już kogoś z rodziny stawiano mi za wzór, to raczej pradziadka Zygmunta, który w 1856 r. uzyskał doktorat na Uniwersytecie Wrocławskim, czy pradziadka Ludwika, który imponował rodzinie ukończeniem aż dwóch fakultetów — a zwłaszcza jego starszego brata, Emiliana Klemensa, profesora Uniwersytetu Warszawskiego.

WŁADYSŁAW

Obserwując cię od dłuższego czasu domyślałem się, że w twojej rodzinie musiało dojść kiedyś do zderzenia się przeciwstawnych tradycji. Tam arcybiskup, tu profesor, stąd — ze zmieszania różnorodnych soków — intelektualny i emocjonalny ferment.

FRYDERYK

Czy to coś złego?

WŁADYSŁAW

Wręcz przeciwnie! Podobnie było i w mojej rodzinie. Zanim ci jednak o niej opowiem, obejrzyj te reprodukcje obrazów. Co możesz o nich powiedzieć?

FRYDERYK

Wiem, że w Zakładzie Psychologicznym przeprowadza się takie eksperymenty. Czytałem pracę uczennicy Pana Profesora, Haliny Sosińskiej *Przyczynek do psychologii uczuć estetycznych,* drukowaną w „Kwartalniku Psychologicznym" z 1935 r. Odgadłem,

że jedną z osób badanych był Pan. To onieśmiela mnie, bo nie potrafię na poczekaniu dać tak głębokiej analizy psychologicznej i estetycznej tego, co widzę.

WŁADYSŁAW

Miło mi, że przeczytałeś tę pracę a jeszcze bardziej, że potrafiłeś rozpoznać mnie wśród osób badanych. A znając cię już prawie rok, nie wierzę ani trochę w twoje onieśmielenie. Z pewnością masz wiele do powiedzenia o tych obrazach.

FRYDERYK

Sądzę, że można je datować na ostatnie lata XIX wieku i ze względu na faliste linie zaliczyć do secesji. Ten obraz, w którym dominują różne odcienie zieleni, błękit i czerń przypomina nastrojem dramaty Maeterlincka.

WŁADYSŁAW

Początek wypadł bezbłędnie. Obrazy te istotnie pochodzą z ostatniego dziesięciolecia XIX wieku, a malarz był przyjacielem Maeterlincka.

FRYDERYK

Wyobraźnię tego malarza pobudzały cmentarze. Obrazy jego są pełne ciszy, smutku i tajemnicy. Pojawiają się na nich blade zjawy i zagadkowe symbole. Dalekie to od realizmu starożytnych Greków, włoskiego Renesansu i malarstwa historycznego. Przedmiotem odtwarzanym nie jest świat rzeczywisty lecz świat marzeń sennych, świat niepokoju i lęku. A ten naszyjnik z czaszek ludzkich to motyw z jakiejś azjatyckiej sztuki sakralnej.

WŁADYSŁAW

O to właśnie chodzi. Dla dokonania przełomu w malarstwie europejskim musiał pojawić się człowiek rozdarty wewnętrznie przez zderzenie różnych tradycji. W tych okresach, kiedy malarstwo rozwija się w sposób ciągły, największe sukcesy osiągają ci, którzy wzorują się na poprzednikach ze swojego kręgu kulturalnego. Najłatwiej przychodzi to tym, którzy do tego kręgu należą także przez swoje pochodzenie. Inaczej w okresach przełomu, kiedy warunkiem dalszego rozwoju malarstwa jest radykalne zerwanie z tradycją i zaproponowanie czegoś, co dla danego kręgu kulturalnego jest nowe i niezwykłe. To zaś najłatwiej przychodzi tym, którzy posiadają domieszkę innej krwi. Przykładem może być Jan Toorop, którego obrazy oglądasz. Ten Holender urodził się na Jawie, w dzieciństwie przejął się sztuką Indonezji, po ojcu miał domieszkę krwi norweskiej a po matce — domieszkę krwi chińskiej. Podobnie grafikę belgijską zrewolucjonizował

Félicien Rops, który w listach do przyjaciół pisał, że „czuje się wnukiem Węgra i Hiszpanki", „że jakaś w nim wstaje tęsknota do niczym nie krępowanej, nieokiełznanej swobody stepów węgierskich" i „musi gwałtem panować nad sobą, żeby nie kopnąć nogą tych kajdan konwenansu, w których zwyczaj przyjęty chodzić każe". W stepy nie pojechał, ale zaczął rysować całymi seriami okładki do książek zakazanych.

FRYDERYK

Można podać wiele innych przykładów. Z wielkich twórców polskiej kultury wystarczy wskazać na domieszkę krwi francuskiej u Fryderyka Szopena i czeskiej u Jana Matejki. A w dziejach filozofii niemieckiej przełom będący dziełem Fryderyka Nietzschego można wiązać z domieszką krwi polskiej.

Czytałem taką pracę Pana Profesora — drukowaną w 1907 r. — w której napisał Pan, że Nietzsche to „może najbardziej Polak między filozofami i może najtęższy filozof między Polakami".

WŁADYSŁAW

Czy stąd wzięło się u ciebie to niespotykane w rodzinach czysto polskich imię: Fryderyk?

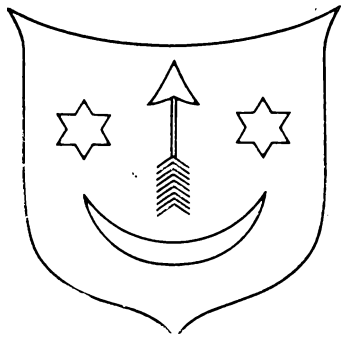
FRYDERYK

Dostałem od rodziców dwa imiona: jedno z rejestru dwunastu apostołów, drugie z kalendarza słowiańskiego. I nawet podobają mi się. Ale nie mogłem pogodzić się z tym, że nadano mi je bez mojego udziału, decydując za mnie, jakich mam mieć w życiu patronów. Postanowiłem więc nadać sobie imię sam — takie imię, w którym świat muzyki splata się ze światem filozofii, imię, które nosili Szopen oraz Nietzsche.

Ale dosyć już mówienia o mnie. Teraz kolej na Pana Profesora, aby opowiedział o swojej rodzinie.

WŁADYSŁAW

Nazwisko mojej rodzinie dała wieś Witwica. W dokumentach nazwisko nasze pojawiło się po raz pierwszy w roku 1500. Wkrótce Witwickich zrobiło się tak wielu, że dla odróżnienia poszczególnych rodzin tak szeroko rozgałęzionego rodu zaczęto je oznaczać rozmaitymi przydomkami wymienianymi przed nazwiskiem. Naliczyłem osiemnaście różnych przydomków: Buzdowicz, Floka, Harmaga, Hatajłowicz, Kockowicz, Koszczyniec, Lejbiniec, Lichacki, Ławrowicz, Menteszewicz, Mirowicz, Pilik, Płytka, Sieczka, Turuła, Waskowicz, Waśkiewicz i Wasylkowicz. Wszyscy oni pieczętowali się herbem Sas, na którym widać półksiężyc, dwie sześcioramienne gwiazdy i skierowaną ku górze strzałę. Mniej więcej tak:



Dlatego właśnie w rejestrze docentów Uniwersytetu Lwowskiego zostałem zapisany jako Władysław Józef Sas Wasylkowicz Witwicki.

Ten sam herb Sas nosiła rodzina Baranieckich, zajmując szczególne miejsce w moim drzewie rodzinnym. Tak się bowiem zdarzyło, że kiedy byłem dzieckiem, to rzadko się w moim domu mówiło o sławnych Witwickich, ponieważ całe drzewo genealogiczne zasłaniał sobą wuj mojej matki, Łukasz Baraniecki. Był on rówieśnikiem Adama Mickiewicza. W tym samym roku 1822, kiedy 24-letni Mickiewicz wydał pierwszy tomik swoich poezji *Ballady i romanse,* Łukasz został wyświęcony na księdza, a w roku 1849, kiedy Mickiewicz wydawał w Paryżu „Trybunę Ludów", Łukasz został arcybiskupem. Piastował to stanowisko dziewięć lat. Zmarł 30 czerwca 1858 r. — dwadzieścia lat przed moimi narodzinami, ale zdążył jeszcze wyprawić huczne wesele swojej siostrzenicy, Urszuli Teodorze Aurelii Woińskiej, wydając ją, wbrew jej woli, za Ludwika Filipa Witwickiego. Wesele odbyło się w Obroszynie, letniej rezydencji arcybiskupów lwowskich.

Mój ojciec urodził się w roku 1830, wkrótce po rewolucji lipcowej we Francji, która obaliła króla Karola X a wraz z nim dynastię Burbonów i wyniosła na tron księcia Orleanu, Ludwika Filipa, mającego opinię liberała. Sądzę, że imiona nadane — w takiej sytuacji — mojemu ojcu mówią bardzo wiele o poglądach i sympatiach politycznych mojego dziadka. Musiał wiązać jakieś nadzieje z tym „królem mieszczańskim" a także ze swoim synem. Ale ojciec mój nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Zaczął studiować prawo, ale nie pozdawał egzaminów i przerwał studia. Był urzędnikiem sądowym i zajmował się swoim majątkiem, ale nic mu się nie udawało. Do tego dołączyły różne klęski żywiołowe, które zniszczyły dobytek.

Przedwcześnie zestarzały, sfrustrowany i schorowany, zmarł w 54 roku życia, kiedy miałem sześć lat. Zostawił w nędzy żonę i pięcioro dzieci.

Najstarszego syna, Stanisława, wzięto na 12 lat do austriackiego wojska. Wychowaniem moim zajęła się matka i dwie starsze siostry, z których jedna, Helena, została zakonnicą, a druga, Eugenia — nauczycielką. Wszystkie trzy były konserwatystkami i dewotkami.

W przeciwieństwie do ojca, który był człowiekiem miękkim i miał wiele cech kobiecych, matka moja była despotyczna i trzymała cały dom silną ręką. Wspomnienia młodych lat, minionego dobrobytu, wysokiej pozycji społecznej i uroczystych nabożeństw odprawianych przez wuja Łukasza splotły się u niej jakoś razem. Wykształcenie odebrała tylko elementarne w klasztorze Sakramentek we Lwowie, jej wyobraźnia poetycka wypowiadała się — z braku wykształcenia — w wierze w cuda, duchy, zjawy, w zabiegach pobożnych i modlitwach, w żarliwym życiu religijnym. W tym duchu wychowała obie córki.

Jako najmłodszy byłem jej ulubieńcem, ale nie wynika z tego wcale, żeby mnie rozpieszczała. Przeciwnie, miłość jej do mnie wyrażała się w wychowaniu bardzo surowym i narzucaniu mi rozmaitych pobożnych umartwień. Wiązała bowiem z moją osobą wielkie nadzieje, pragnąc, abym to ja właśnie wydobył w przyszłości rodzinę z nędzy i poniżenia, odzyskując utracony dobrobyt i pozycję społeczną. A z całego kręgu jej doświadczeń wynikało, że do tego celu prowadzi tylko jedna jedyna droga: stan kapłański, bo według porzekadła kto ma księdza w rodzie, temu bieda nie dobodzie.

Najbardziej kochała mnie, kiedy klęcząc odmawiałem modlitwy. Nazywała mnie wtedy małym arcybiskupem, ciesząc się, że w mojej małej osobie odradza się potężny duch wuja Łukasza, który opromienił cały ród blaskiem nadprzyrodzonego majestatu.

Każdą wolną chwilę spędzała moja matka w kościele, należała do różnych bractw i towarzystw religijnych, a po powrocie do domu organizowała wspólne modlitwy, nowenny do świętego Antoniego, do Najsłodszego Serca Jezusowego, do Matki Boskiej Różańcowej. Nowenny odmawialiśmy wszyscy, klęcząc wieczorami przed ołtarzykiem Serca Jezusowego. Wisiał na ścianie pomiędzy łóżkiem matki i siostry, paliła się w nim wieczna oliwna lampka z czerwonego szkła i rzucała długie promieniste cienie. Nad drzwiami medalik cudowny świętego Benedykta chronił od złodziei pokój, w którym i tak trudno było coś ukraść, bo nędza wyglądała z każdego kąta. Święty Antoni Padewski pomagał szukać rzeczy zgubionych, Matka Boska Nieustającej Pomocy z troskliwie przechowywaną w szafie flaszką cudownej wody z Lourdes ratowała w cięższych i lżejszych chorobach, a cudowny obrazek Pana Jezusa Milatyńskiego miał pomagać na ból zębów, bo kiedyś, przed dwudziestoma laty, kiedy mnie nie było na świecie, odjął był ból zębów mojej matce.

Największy obraz na ścianie to było *Niepokalane Poczęcie* Papuzińskiego — świeckich obrazków w ogóle nie było na ścianach.

W zimie chodziliśmy o wpół do siódmej na roraty przed szkołą, do Trzech Króli śpiewaliśmy w domu kolędy, w poście co niedziela odprawiałem u świętego Mikołaja „Gorzkie żale" od czwartej do ósmej po południu, a w piątki wieczorem obchodziłem na klęczkach czternaście stacyj Męki pańskiej. W maju co wieczór zasypiałem podczas litanii Loretańskiej w kościele Bernardynów lub u świętego Mikołaja. Kościół był nad wyraz duszny, panował ścisk ludzi spoconych i rzadko mytych. Gęsty tłum śpiewał pieśń: „Chwalcie łąki umajone, góry doliny zielone", kiedy skończył ciągnąć litanię — długą i monotonną jak wieczność. W czerwcu śpiewaliśmy wieczorami na moście nad Pełtwią: „Witaj Janie z Bolesława, masz się stawić przed Wacława" na cześć świętego Jana Nepomucena. Prosty lud nie rozumiał tego, co śpiewa, a czasem przekręcał słowa, które w ten sposób stawały się trochę bardziej zrozumiałe. I tak na przykład zamiast śpiewać: „Śliczna Estero..." śpiewał: „Ślicznaś jest tero, o Panienko święta", a zamiast: „Tyś niezwyciężonego plastr miodu Samsona", śpiewał: „Tyś niezwyciężonego plask w mordę Samsona" — co stanowiło dla mnie miłe urozmaicenie tych potwornie nudnych godzin.

Najbardziej świeckie były miesiące letnie. Wtedy już tylko jakieś czterdziestogodzinne nabożeństwo, albo nabożeństwa dziękczynne i ekspiacyjne, dni krzyżowe, Boże Ciało, Święta Trójca, święci Piotr i Paweł, Matka Boska Zielna lub imieniny siostry najstarszej i własne nakazywały nabożeństwa poza niedzielami, zostawiając trochę czasu na strzelanie z łuku, zbieranie — ze starszym bratem Tadeuszem — roślin i owadów, szkice z natury i wędrówki piesze za miasto.

I w lecie jednak dzień, zmrok i część nocy wypełniały myśli i nastroje związane z wiarą religijną. Codzień rano przed śniadaniem trzeba było głośno mówić na klęczkach przed ołtarzykiem „Ojczenasz", „Zdrowaś Mario", „Wierzę w Boga", modlitwę do Anioła Stróża i modlitwę za umarłych. Równocześnie brat się mył, siostra pakowała książki, zamiatano pokój, czekał garnuszek gorącego mleka, spieszył zegar z alabastrowymi słupkami i z popsutą muzyką, stojący na komodzie. Wieczorem na klęczkach ten sam zestaw modlitw.

Zaziemski świat zbliżał się najwięcej o zmroku, kiedy w domu nie było nikogo, a lampy nie należało świecić, bo nafta była droga. W miarę jak gasły barwy i zacierały się kształty znanych przedmiotów w pokoju, wypełniały się kąty za meblami i pod meblami światem nadprzyrodzonym.

Pod łóżkiem mogą siedzieć diabły, przecież to są duchy ciemności, a tam jest bardzo ciemno...

Co to za blask zapalił się w twoich oczach, Fryderyku?

FRYDERYK

Przypomniało mi się coś z mojego dzieciństwa. Wprawdzie nade mną nie pastwiono się w tak okrutny sposób, ale też otrzymałem swoją porcję przymusowych praktyk religijnych. Mam o to trochę żalu do mego ojca, bo sam był wolnomyślicielem, do kościoła nie chodził, nie modlił się, ale pozwolił, żeby moja matka uczyła mnie pacierza. Więc też na klęczkach rano i wieczorem musiałem odmawiać po cztery modlitwy, ale nie o tym chciałem mówić, lecz o diabłach, którymi straszyły mnie moje niańki. A uśmiechnąłem się dlatego, że te diabły też kryły się po rozmaitych ciemnych zakamarkach, urządzały dzikie harce pod łóżkiem i chętnie przeszkadzały mi w czasie odmawiania modlitwy, zachęcając do przekręcania słów lub podsuwając różne bezbożne dodatki. Były na przykład w modlitwie dziwaczne słowa, których nie używało się na co dzień, na przykład „tako", więc diabeł spod łóżka zachęcał, żeby je zmienić na „ptaki". Mówiłem, pod jego wpływem, „ptaki na ziemi, ptaki w niebie" i dzięki temu modlitwa nie była już taka nudna, bo widziałem różne ptaki, na ziemi kury, kaczki, gęsi, perliczki, indyki, bociany, pawie, a na niebie wróble i jaskółki, od czego robiło się weselej. Gorzej, gdy w modlitwie pojawiały się słowa „zstąpił do piekieł", bo diabeł natychmiast podsuwał uzupełnienie: „po drodze mu było" a mnie ogarniało przerażenie, że popełniam straszliwy grzech i zamiast — po trzech dniach — wstąpić po drabinie modlitwy razem z Panem Jezusem na niebiosa, zostanę razem z diabłami w piekle. Ale jeszcze gorsze od diabła były „kościotrupy" i „zmory", bo diabły były zawsze zabawne i wesołe, a kościotrupy z czerwonymi oczkami i tłuste zmory, które starały się mnie udusić, były ponure i groźne. A we śnie straszyły mnie nie diabły, ale zwierzęta: wilki, duże pająki, a najbardziej pędzące na mnie krowy.

Ale przerwałem panu profesorowi interesujące opowiadanie, a bardzo chciałbym się dowiedzieć, co było dalej.

WŁADYSŁAW

Na czym to stanąłem? Aha, mówiłem o tych diabłach ukrytych pod łóżkiem, pod stołem, za szafą i w każdym ciemnym kącie. Gdyby można było zaświecić jasną lampę — myślałem sobie — byłby spokój, bo w jakimś wierszu słyszałem zdanie: „i znikł przed słońcem, jak nocne straszydło!" Zatem straszydła znikają przed światłem. Duchy nie mają ciał, to prawda, ale przecież przyjmować mogą postać widzialną jak wyraźnie uczy Kościół i opisuje Skarga w *Żywotach Świętych*. Szatan ma dostęp do sa-

mego nawet Pana Jezusa, bo go kusił na górze i na dachu świątyni — tym łatwiej mu pokazać mnie małemu a grzesznemu swoje skrzydła nietoperza i szpony krogulca. A choćby tę postać, którą Mickiewicz opisuje w *Pani Twardowskiej.*

FRYDERYK

Tego diabła z *Pani Twardowskiej* znam doskonale z lat dzieciństwa. Nie ma on w sobie nic strasznego. Trudno go się bać, jeśli jego samego łatwo było postraszyć panią Twardowską i można go było zmusić do skąpania się w wodzie święconej. A szatan, który kusił Pana Jezusa, też nie jest straszny, bo przecież spokojnie z Panem Jezusem rozmawia, nie ma wideł, nie pokazuje rogów. W ogóle całe to kuszenie wygląda na rozmowę Pana Jezusa z samym sobą, z jakąś cząstką własnej osobowości, którą Pan Jezus nosił w sobie w taki sam sposób, jak Sokrates dajmoniona.

WŁADYSŁAW

Masz rację. Gdybym kiedyś — jak to planuję — przełożył ewangelie z greckiego na polski i uzupełnił przekład ilustracjami, to postać Szatana z czwartego rozdziału ewangelii według Mateusza potraktowałbym jak odbicie lustrzane tej osoby, która jest przez niego kuszona.

FRYDERYK

Przepraszam, że znowu przerwałem. Co dalej?

WŁADYSŁAW

Pali się lampka przed sercem Pana Jezusa — ale skwierczy i kopci. To może być znak, że za niedbalstwo w służbie bożej — nie dolałem dość oliwy pod knot — Pan Jezus ukarać mnie może ciemnością, aby mnie doświadczyć. On sam nic sobie nie robi z ciemności, jest i tak w niebie, w chwale wiecznej i chce, żebym się nie bał, tylko jemu ufał. Ja ufam, ale podłoga trzasnęła raz koło drzwi do kuchni, a drugi raz o dwa kroki ode mnie. Czy nie idzie do mnie dusza jakiegoś samobójcy albo innego potępieńca, prosić o modlitwy? A co się dzieje za moimi plecami? Czy ja wiem, jakie tam harce wyprawiać mogą diabły? Przecież świętego Antoniego Pustelnika raz diabli tak zmasakrowali, że ledwie żył, a to był przecież święty i wielki cudotwórca. Pan Bóg wszystko może dopuścić, niezbadane są wyroki Jego Opatrzności. Mówię więc do siebie: „Bóg moją ucieczką, mam obrońcę Boga — nie przyjdzie na mnie żadna straszna trwoga". Przyszła jednak! „Ciebie on z łowczych obieży wyzuje..." Włosy się jeżą od tego wyzuwania i serce bije mocno. „I w zaraźliwym powie-

trzu ratuje". Trupy zielonawosine zamiata Zaraza w brudnej płachcie. „W cieniu swych skrzydeł uchowa cię wiecznie — pod jego pióry ulężysz bezpiecznie". Włosy dębem stanęły na głowie. Olbrzymi ptak-góra łopoce i szumi skrzydłami, które mogłyby miasto nakryć. Leżeć pod jego piórami miało być bezpiecznie, a jest okropnie.

Najbardziej jednak bałem się pojawiającego się o zmroku — a także w innych sytuacjach — ducha zmarłego arcybiskupa Łukasza. Ukazywał mi się zawsze jako szkielet potężnego, grubokościstego, sześćdziesięcioletniego mężczyzny w stroju liturgicznym, białym ornacie, haftowanym złotymi nićmi, narzuconym na fioletową sutannę, z wysoką mitrą na głowie i ogromnym, groźnym pastorałem w ręku.

Ukazywał mi się nie tylko w dzieciństwie, ale i później, kiedy miałem dwadzieścia, trzydzieści, czterdzieści i pięćdziesiąt lat — zawsze wtedy przed jego obliczem stawałem się małym, dziesięcioletnim chłopcem, patrzącym na niego wzniesionymi ku górze oczyma.

Udzielał mi rozmaitych nauk, rad i pouczeń, nigdy nie chwalił, natomiast często czegoś zakazywał, zabraniał, ostrzegał, łajał, beształ, gromił, potępiał i wyklinał, a ja trząsłem się przed nim ze strachu.

Przede wszystkim arcybiskup Łukasz wyjaśniał mi, że cały świat posiada strukturę hierarchiczną, od minerałów, roślin i zwierząt, przez niższe stany ludzi do tych, które zajmują coraz wyższą pozycję w hierarchii społecznej aż do biskupów, papieża i cesarza, którzy ciałem przebywają na ziemi, a duszą już za życia obcują z aniołami, archaniołami, cherubinami i serafinami, nad którymi — na Tronach — siedzi Bóg w Trójcy Świętej jedyny. Najwyższą wartością tego świata jest ORDO czyli ustanowiony przez Pana Boga p o r z ą d e k, polegający na tym, że każdemu zostało wyznaczone jego miejsce.

Wynika z tego, że każdy człowiek powinien znać swoje miejsce, swój stan, swoje obowiązki, okazując szacunek i posłuszeństwo starszym, przełożonym, zwierzchnościom, władzom a przede wszystkim Kościołowi.

Wobec Kościoła obowiązuje nie tylko posłuszeństwo woli, ale także posłuszeństwo rozumu. Nie tylko czyny ludzkie są grzeszne. Rodzą się one z grzesznych pragnień i grzesznych myśli.

FRYDERYK

Rozumiem, że taka postać mogła się zjawiać panu profesorowi w dzieciństwie, ale jak to możliwe, żeby odważała się straszyć pana również w późniejszych latach?

WŁADYSŁAW

Moja matka tak często mi o nim opowiadała, tak często przytaczała jego rozmaite powiedzenia, tak często stawiała mi go za wzór, że wreszcie arcybiskup Łukasz zamieszkał we mnie i nie było żadnego sposobu, żeby go się pozbyć. W różnych sytuacjach życiowych nie przychodził do mnie z zewnątrz, ale wyłaniał się — jak to Licho, co mieszkało w Sokratesie — ze mnie samego. To było mniej więcej tak.

Po wykładzie wychodzę zmęczony z Zakładu i żeby się trochę przewietrzyć wracam do domu nieco dłuższą drogą przez Ogród Saski. A ponieważ z przyzwyczajenia rozglądam się i ciekaw świata, obserwuję przechodzących ludzi, biegające po ogrodzie psy i patrzę kto, gdzie i jak siedzi na ogrodowych ławkach, i cieszy mnie, gdy zauważę jakąś zgrabną nogę, zaraz odzywa się głos:

ŁUKASZ

Odwróć oczy, Władku, od tej ławki! Że też kary boskiej nie ma na te bezwstydnice warszawskie, które wkładają coraz krótsze spódniczki.

WŁADYSŁAW

A mówiąc to, tupie kościstą nogą i zamierza się na mnie pastorałem.

Wracam do domu, modeluję sobie w glinie czy plastelinie jakąś figurkę, a potem topię ołów, srebro lub cynę, żeby ulać posążek. I w tym momencie odzywa się duch arcybiskupa, więc przestraszony tym jego nagłym odezwaniem się, dotykam nieuważnie rozpalonego tygla i z krzykiem cofam oparzone palce. Ale jego głos gasi mój krzyk.

ŁUKASZ

A widzisz! Pan Bóg cię skarał, bo złamałeś jego przykazanie. Nie wolno robić sobie bałwanów, a ty z upodobaniem lepisz sobie i odlewasz różne pogańskie bożki i to w dodatku gołe, bez figowego listka.

WŁADYSŁAW

A ponieważ nie należę do ludzi, którzy parzą się tylko raz w życiu, więc duch arcybiskupa pojawia się przy sporządzaniu każdego odlewu.

ŁUKASZ

Ciągle się parzysz i parzysz. Doigrasz się. Znów się sparzyłeś i teraz dmuchasz. A dmuchaj sobie na sparzony palec i tak ci nic to nie pomoże. A jeżeli nie przestaniesz, to przyjdzie czas, że

będziesz dmuchać na wrzącą smołę w tym kotle, gdzie diabeł będzie cię smażył.

WŁADYSŁAW

Albo — mam wykład z anatomii plastycznej i wyjaśniam studentom, że zdrowy, dorosły człowiek stoi zwykle tylko na jednej nodze, podczas gdy druga odpoczywa. Noga pracująca ma mięśnie napięte, więc jest twarda i sztywna, noga spoczywająca jest zwieszona i miękka.

Zupełnie inaczej wygląda człowiek, który stoi na dwóch nogach jednakowo naprężonych. To postawa „mocna". Jak bardzo ustawienie nóg w pozycji stojącej wpływa na wygląd całej postaci — choć patrzący nie zawsze wiedzą, skąd właściwie pochodzi ten wygląd — świadczy znany posąg Afrodyty Milońskiej. Wszyscy od dawna mówią i piszą, że ta Afrodyta ma w sobie coś władczego, boskiego, mocnego, królewskiego. Skądże ten wygląd? Nie głowa i nie tułów robią to wrażenie. Twarz jest łagodnie uśmiechnięta, a tułów spokojnie wyprostowany i nie straszy nikogo kośćmi ani mięśniami. To robią nogi rozstawione śmiało ... I to działa. Ale żeby to działanie zrozumieć, trzeba zdjąć draperię na rysunku i uzupełnić nogi wedle stóp i bioder, które widać ...

Nie zdążyłem dokończyć, a tu arcybiskup Łukasz wyskakuje ze mnie, jak kościotrup z pieca, i zaczyna mnie besztać:

ŁUKASZ

Ty bezbożniku! Ty gorszycielu młodzieży! Nie dosyć ci, że pogańskie boginie oglądasz i rysujesz, ale jeszcze je z draperii rozdziewasz i przyrodzenie im odsłaniasz!

WŁADYSŁAW

I krzyczy coraz głośniej, i wali mnie po karku pastorałem, a ja znów zmieniam się w dziesięcioletniego chłopca, który kiedyś, sam w domu o zmroku, bał go się bardziej niż odciętej głowy samobójcy, która w każdej chwili mogła potoczyć się z ciemnego kąta pod moje nogi i bardziej od diabła, wysuwającego rogi spod łóżka.

Najbardziej gniewało arcybiskupa, kiedy zabierałem się do przekładania dialogów Platona. Przeszkadzał mi wtedy jak mógł, zamykając co chwilę to grecki tekst Platona, to słownik, to znowu łamiąc stalówkę albo przewracając kałamarz.

A jak nie mógł sobie ze mną dać rady, to próbował podbechtać przeciwko mnie moją siostrę, Halinę, przełożoną klasztoru Sióstr Miłosierdzia w Przeworsku. Poduszczona przez niego — a może przez swojego spowiednika — pisywała do mnie długie listy, w których domagała się, abym wszystkie książki tego po-

ganina Platona rzucił w ogień i nie ważył się więcej przekładać na polski jego bezeceństw.

Trudziłem się więc nad przekładem a pokój, w którym pracowałem, był pełen duchów. Przede mną duch arcybiskupa Łukasza i wyrastająca z leżącego na stole listu sylwetka mojej siostry, Haliny, a za nią jeszcze jej spowiednik. Na szczęście, za moimi plecami stał Platon i też coś tam mówił:

PLATON

Kto jest ta niewiasta? Wnosząc z osobliwego stroju, domyślam się, że to rodzaju kapłanki.

WŁADYSŁAW

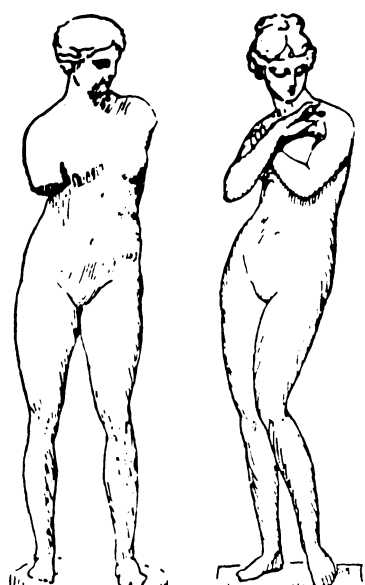
To moja siostra, Mistrzu. O rzeczach boskich rozprawia. Bądźmy jednak ostrożni. Mówi innym językiem i łatwo o nieporozumienie.

HALINA

Zostaw Władka w spokoju! Idź precz, duchu nieczysty, poganinie bezbożny. Zgiń, przepadnij, maro.

PLATON

Widzę, że nie jestem w tym kraju pożądanym gościem. Wracam na Wyspy Szczęśliwe, nie zwlekając.



Nie dosyć ci, że pogańskie boginie oglądasz i rysujesz, ale jeszcze je z draperii rozdziewasz?

Platon: — Kto to jest ta niewiasta?

WŁADYSŁAW

Znikającego Platona zdążył jeszcze spowiednik oblać wiadrem święconej wody, a druga zakonnica wyganiała go święconym kadzidłem. Arcybiskup biegł za nim z pastorałem, a tymczasem siostra brała mnie za kark i niosła do konfesjonału.

FRYDERYK

Nigdy nie przypuszczałem, że tłumaczenie tekstów Platona mogło przysparzać panu profesorowi tyle cierpień. Czy nie było żadnego sposobu na tego arcybiskupa?

WŁADYSŁAW

Ze strony rodziny mojego ojca nie można było liczyć na żadną pomoc. W domu nie mówiło się o tej rodzinie, bo i co tam jacyś Witwiccy przy Baranieckich i Woińskich. Na szczęście jednak, również w rodzinie mojej matki zdarzali się ludzie rozsądni.

Takim człowiekiem do rzeczy był na przykład młodszy o trzy lata brat arcybiskupa Łukasza, Tomasz Baraniecki. Studiował filozofię we Lwowie i medycynę w Wilnie. Ożenił się z Konstancją z Bukarów i mieli bardzo udanego syna, Adriana. Ten Adrian Baraniecki, starszy ode mnie krągło o pół stulecia, studiował medycynę w Kijowie i w Moskwie, a zdobytą tam wiedzę doskonalił na dalszych studiach we Francji i we Włoszech. Brał udział w Powstaniu Styczniowym, a po klęsce powstania wyemigrował do Anglii, gdzie zaprzyjaźnił się z Ruskinem i pod wpływem budzącego się na Zachodzie ruchu w przemyśle artystycznym zaczął gromadzić okazy surowców i rozmaitych wyrobów z dziedziny przemysłu zarówno technicznego jak artystycznego. Po powrocie do kraju, w roku 1868 — na dziesięć lat przed moim pojawieniem się na świecie — założył w Krakowie Muzeum Techniczno-Przemysłowe, a przy nim bibliotekę i gabinet rycin, wkładając w budowę tych instytucji cały swój majątek. Również własnym kosztem prowadził wykłady i kursy naukowe przy Muzeum — istniejące do dziś „Kursy Baranieckiego".

Przy Muzeum założył Adrian Baraniecki odlewnię gipsów, gdzie między innymi wykonano kopię dekoracji całej Kaplicy Zygmuntowskiej. W roku 1881 wydał w Paryżu *Album wzorów rysunku cyrklowego.*

Niestety, o tym wszystkim dowiedziałem się znacznie później, bo moja matka wolała opowiadać mi o Łukaszu, a do Tomasza i Adriana odnosiła się z rezerwą.

Byłoby lepiej, gdyby mi w dzieciństwie stawiano za wzór raczej Adriana niż Łukasza Baranieckiego, ale mimo to coś niecoś i z tej drugiej tradycji do mnie dotarło.

Dialog III

KAZIMIERA
ALBO O RÓŻNYCH OBLICZACH MEFISTA

„Słychać, jak Platon sam ze sobą rozmawia: raz głosem Krytiasza, a raz Sokratesa".

Władysław WITWICKI

Kazimiera
albo o różnych obliczach Mefista

osoby: WŁADYSŁAW, lat 63
KAZIMIERA, lat 76 i 39
FRYDERYK, lat 59 i 22
Warszawa, mieszkanie Fryderyka, sierpień 1978 i mieszkanie Witwickiego, czerwiec 1941 r.

Z panią Kazimierą Jeżewską, ukochaną uczennicą Witwickiego i tłumaczką Homera rozmawiałem w życiu dwa razy: w czerwcu 1941 roku i w sierpniu 1978 roku. Pierwszy raz w mieszkaniu Witwickiego i w jego obecności, drugi raz u mnie, w trzydzieści lat po śmierci Witwickiego, który był również obecny i to bardziej niż kiedykolwiek, ponieważ nastąpiło cudowne zbliżenie dwóch płomieni gorących uczuć skierowanych równocześnie ku jego osobie.

Pierwsza myśl, kiedy pani Kazimiera weszła do mojego mieszkania, była taka, że Czas okazał się wobec niej bezsilny. Miała 76 lat, a była wciąż niezwykle piękna — o spojrzeniu i głosie dwudziestoletniej dziewczyny.

KAZIMIERA

Przepraszam, że nie zaprosiłam pana do siebie. Ale przyjechał do mnie z zagranicy mój brat, zasnął w swoim pokoju z papierosem w ustach i spaliło się całe mieszkanie. Mnie i moim kotom to nie przeszkadza, ale inne osoby nie mogą znieść woni spalonych mebli i ubrań.

Nie wiem jak panu dziękować za przysłanie nadbitki z opublikowanymi przez pana listami Witwickiego. To były cudowne godziny: czytałam wolno, zdanie po zdaniu, a wokół mnie rozkwitały — jak w czarodziejskim ogrodzie — wspomnienia, które w latach czterdziestych życie moje uczyniły pełnym sensu i szczęścia.

Patrzę na pana i nie wierzę własnym oczom: przecież pan się wcale nie zmienił od naszego poprzedniego spotkania, od owej pamiętnej środy 18 czerwca 1941 roku, kiedy Witwicki czytał nam swój przekład XXII księgi *Iliady*.

FRYDERYK

Pamiętam, że powiedział wtedy:

Pani Kazimiera Jeżewska... Czas okazał się wobec niej bezsilny.

WŁADYSŁAW

Miła pani Kazimiero, proszę przyjąć ode mnie ten przekład na pamiątkę tych wszystkich uroczych godzin, które wspólnie spędziliśmy nad Homerem. Marzyłem o przełożeniu całego Homera, ale nie dam rady. Wierzę jednak, że tę pochodnię weźmie pani z mojej ręki i poniesie ją dalej — przekładając całą *Iliadę*, a może i *Odyseję*. I zrobi to pani lepiej ode mnie, bo przecież jest pani poetką, która mówi i myśli wierszami na co dzień.

FRYDERYK

No i wzięła pani tę pochodnię. Mam *Iliadę* w pani przekładzie, a od pani profesor Lidii Winniczuk wiem, że przełożyła pani również *Odyseję*.

KAZIMIERA

To prawda, ale nie wykonałam innych prac, o których marzyłam. I teraz, kiedy czuję, że wkrótce wypadnie mi pochodnia z rąk, pomyślałam sobie, że ... Ale o tym powiem później. Teraz wróćmy jeszcze do tamtej czerwcowej środy.

Początkowo byłam o pana trochę zazdrosna. Liczyłam na to, że te kilka godzin profesor Witwicki poświęci wyłącznie mnie, a tymczasem pan skądś tam przyjechał i musiałam się z panem dzielić tym, co miało być tylko dla mnie.

Później przebaczyłam panu, bo rozmowa była rzeczywiście interesująca. Czy potrafiłby pan ją odtworzyć? Zwłaszcza własne słowa, bo z tego, co mówił profesor Witwicki, nie uroniłam ani jednego okruchu.

FRYDERYK

To było jakoś tak, że po przeczytaniu profesor powiedział:

WŁADYSŁAW

Niestety, z Homerem jest tak jak z Platonem. Nie wystarczy przełożyć z greckiego na polski. Okazuje się, że ludzie czytają, słuchają i ... n i c n i e w i d z ą, nie potrafią zobaczyć tego, co Homer pokazuje. Należałoby więc uzupełnić ten przekład rysunkami, które by pomogły ludziom zobaczyć świat wymalowany przez Homera.

Proszę doradzić, jakie rysunki należałoby wykonać do tej księgi. No, może pani Kazimiera pierwsza powie, co, jej zdaniem, należałoby przede wszystkim pokazać.

KAZIMIERA

Ja sądzę, że w tym tekście Homera są jakby dwie warstwy: jedna to realistyczny opis wyglądu osób i zdarzeń, to łatwo sobie wyobrazić i narysować, zwłaszcza obecnie, w czasie wojny. Kiedy Homer pisze:

„Patrzeć, jak synów mordują, jak córki wloką w niewolę,
Jak nam rabują pokoje, jak niemowlęta o ziemię
Ciska wróg ... Dni pogromu nastają straszliwe",*

to przecież każdy od razu widzi egzekucje i łapanki — codzienną rzeczywistość okupacji. A prócz tego wszyscy wychowywaliśmy się na rysunkach Grottgera i wyobraźnia nasza jest pełna takich obrazów.

Jest i druga warstwa dotycząca tego, co tylko się śni i o czym się marzy, i co jest dalekie od naszych codziennych doświadczeń. Tu więc chyba jest najbardziej potrzebna pomoc ilustratora, ale to właśnie najtrudniej narysować. No, na przykład:

„Tak, jak to we śnie nie sposób dogonić kogoś, co biegnie,
Ani ten uciec nie może, ani go tamten nie dogna",

bo w ogóle nie jest łatwo narysować ruch, a cóż dopiero taki ruch ze snu, wewnętrznie sprzeczny, kiedy ktoś jednocześnie biegnie i trwa nieruchomo w tym samym miejscu.

Albo słowa Andromachy:

„Teraz ty idziesz do domu Hadesa, bezdenne przepaście
Mijasz, a mnie tu zostawiasz, w strasznym cierpieniu po tobie",

bo należałoby pokazać dwa plany, jeden rzeczywistej rozpaczy i drugi, wiary w pośmiertne losy duszy na tamtym świecie.

---

* Wszystkie cytaty z *Iliady* w przekładzie Wł. Witwickiego.

FRYDERYK

Drogę dusz bohaterów do Hadesu pokazał — w swoich ilustracjach do *Iliady* — Stanisław Wyspiański.

KAZIMIERA

Nie powinien pan był wspominać o Wyspiańskim.

FRYDERYK

Nie wiedziałem, że to będzie iskra padająca na beczkę z prochem.

WŁADYSŁAW

I po co ja ci czytałem fragmenty *Iliady*? Czy też nic nie widzisz z tego, co pokazuje Homer? Przecież to jest zupełnie inny świat, z którym rysunki Wyspiańskiego nie mają nic, ale to zupełnie nic wspólnego!

Wypadałoby chociaż odróżniać gotyk i antyk, a Wyspiański bogom i herosom greckie linie z gotycka łamał — co przecież musi razić oczy każdego, co chwyta różnice między stylami epok.

Że też Matejko nie potrafił go tego nauczyć. Porównaj ludzi Matejki i ludzi jego ucznia — Wyspiańskiego. Matejko — jak Michał Anioł — malował olbrzymów o budowie nadludzkiej, patetycznym geście i charakterze głęboko rytym. Mają one w sobie dostojeństwo posągów. A Wyspiański — zamierzając pokazać bogów i herosów Homera — namalował zwykłych dzisiejszych chłopów, z niestartym śladem pracy żmudnej i rasy grubej. W ten sposób wykonanie i temat gryzą się ze sobą jak dźwięki w kociej muzyce.

Mniejszy ból sprawiają próchniejące zęby czy odciski, na które ktoś nam nadepnie, niż oglądanie tych kościstych bóstw, kórych kształty urągają zasadom anatomii.

FRYDERYK

Sądziłem, że pan profesor ceni Wyspiańskiego. Pamiętam entuzjastyczne zachwyty pana nad jego kwiatami.

WŁADYSŁAW

Bo takich kwiatów jak u Wyspiańskiego nie widziało się u nikogo przed nim, choć teraz oczywiście widzi się je u wielu, którzy poszli jego śladami. On pierwszy wziął kwiaty z naszych pól i łąk, żeby nimi akantus zastąpić i winograd.

I takich chat i pastelowych portretów chłopskich dzieci nigdy przed nim nie było, a te ciche głowy dziewczęce w polichromii kościoła Franciszkanów to rzeczywiście coś urzekającego.

Te wielkie osiągnięcia miał wtedy, kiedy trzymał się swoich wrodzonych skłonności i zdolności i nie wkraczał na obcy sobie

teren. Nie powinien był sięgać po zakazane owoce, bo za ten grzech płaci się najwyższą cenę, jaką może zapłacić artysta — powstaje wtedy dzieło chybione, nieudane. Tym większa klęska, im większy malarz. A Wyspiański był malarzem genialnym. Tym większą przykrość sprawia oglądanie tych prac, które mu się nie udały.

FRYDERYK

A jednak gotów jestem bronić jego ilustracji do *Iliady* i to trzema argumentami.

WŁADYSŁAW

Cóż to mogą być za argumenty?

FRYDERYK

Argument pierwszy. Kryształowa podłoga sali, w której Apollo gra na lirze. Zgadzam się, że Apollo nie ma na tym rysunku kształtów greckiego boga, ale ta podłoga naprawdę przenosi nas w inny świat. Nikomu nie udało się w sposób równie przekonywający pokazać „nieba", w którym przebywają bogowie.

Argument drugi. Dlaczego odmawia pan profesor Wyspiańskiemu prawa do konstruowania zbitek z Wawelu i Akropolu, z Wisły i Skamandra, z bogów greckich i polskich chłopów, jeśli sam, w przekładach dialogów Platona, tworzy zbitkę z Aten i Lwowa?

Argument trzeci, najważniejszy. Rysunki Wyspiańskiego do Iliady mają strukturę wielowarstwową; ukrywają w sobie warstwę filozoficzną. Na przykład, dwa spośród tych rysunków pokazują proces religiotwórczej alienacji.

KAZIMIERA

Nie jestem tak bardzo pewna, czy wyraził pan już wówczas tę myśl i to takimi słowami. Podejrzewam, że pamięć pańska uzupełniła wspomnienia własnymi przemyśleniami z późniejszych trzydziestu kilku lat. Ale to nic, niech pan mówi dalej, bo to interesujące.

FRYDERYK

Chodzi mi przede wszystkim o gniewającego się Achillesa. Gdyby rysunek nie posiadał warstwy filozoficznej, wówczas malarz ilustrujący pierwszy werset *Iliady* sięgnąłby do podręcznika anatomii plastycznej, do rozdziału o mimice i przeczytał tam, że „gniew objawia się szerokim rozwarciem oczu, konwergencją gałek na przedmiot gniewu, napływem krwi do głowy, przez co oczy czerwienieją i wybiegają na wierzch, żyły na skroniach i na

czole pęcznieją [...] szczęki zaciskają się mocno, skurcz żwacza staje się widoczny, warga górna drży, a niekiedy odsłania kły w skrzywieniu. Pięści zaciśnięte ..." i tak dalej. Kto ukończył Akademię Sztuk Pięknych umie te objawy pokazać u rysowanych przez siebie postaci. I Wyspiański, gdyby chciał, potrafiłby w taki sposób pokazać, jak Achilles się gniewał.

Ale Wyspiański uważnie przeczytał tekst Homera i zauważył, że Homer nie pisze tam o gniewającym się Achillesie, ale o Gniewie Achillesa czyli takim składniku jego osobowości, który się z niego wyalienował i zaczął nad nim panować jak obca jakaś siła.

Ten Gniew to był taki d i a b e ł, który mieszkał w Achillesie — tak samo, jak dajmonion mieszkał w Sokratesie, a Sokrates w Platonie. A właściwie nie diabeł, lecz diablica, półnaga wiedźma z wężami we włosach. I Wyspiański nam pokazał tę diablicę.

A potem Achilles uspokoił się, ponieważ był istotą rozumną i czasem zdarzało się, że rozum brał w nim górę nad namiętnościami. I znów Wyspiański uważnie przeczytał tekst Homera i zrozumiał, że nie chodzi tu o pokazanie rozumnego wyrazu twarzy, ale trzeba pójść taką samą drogą, jak przy pierwszym rysunku, a więc pokazać Rozum Achillesa jako taki składnik jego osobowości, który się usamodzielnia, wychodzi niejako z Achillesa na zewnątrz i przywołuje go do porządku.

Bo w Achillesie mieszkała nie tylko diablica Menis, ale również jasnowłosa bogini Atena. Obie mieszkały w jego piersi — *Zwei Seelen in einer Brust,* jak by napisał Goethe — i raz jedna, raz druga brała górę.

Ale mniejsza o Wyspiańskiego. Zostawmy go w spokoju i wróćmy do pytania, które postawił pan profesor: jakie ilustracje należałoby sporządzić do księgi XXII. Otóż mnie osobiście najbardziej interesowałyby takie ilustracje, które pokazywałyby r o z s z c z e p i e n i a o s o b o w o ś c i.

WŁADYSŁAW

Jakie fragmenty XXII księgi masz konkretnie na myśli?

FRYDERYK

Przede wszystkim werset o Hektorze:

„Westchnął i tak się odezwał do swojej duszy wyniosłej..."

Mniejsza o to, co tam, oparłszy błyszczącą tarczę o wystający mur, mówił do swojej duszy. Marzę natomiast o tym, żeby pan profesor — tak jak potrafił nam pokazać dajmoniona, który w czasie rozmowy z Hippiaszem wynurza się z Sokratesa — pokazał nam D u s z ę mieszkającą w Hektorze, wychodzącą z jego ciała na zewnątrz i rozmawiającą z nim. Jest tam, u Homera, kil-

kanaście linijek wyżej, werset, który bardziej mi pasuje właśnie do opisu Duszy Hektora niż do Hekuby:

„Suknię otwarła, dłonią podniosła pierś i spłakana mówiła,
a słowa jej lecą jak ptaki..."

Widzę te ptaki — jak gołębie wokół Sokratesa w *Teajtecie*.

WŁADYSŁAW

I widzisz oczywiście również tę odsłoniętą pierś, bo w twoim wieku chętnie się patrzy i myśli o takich widokach.

FRYDERYK

Jest tam również drugi fragment — nieco trudniejszy do narysowania. Chodzi bowiem o Atenę, która przybiera postać Deifoba i staje przy Hektorze. Trzeba ją bowiem narysować tak, żeby równocześnie była młodym Trojańczykiem, boginią i emanacją jakiejś cząstki osobowości Hektora. Najlepiej byłoby tę zbitkę pokazać nie w tym momencie, kiedy się pojawia, ale kiedy znika, bo dopiero wtedy Hektor zauważa, kim był naprawdę Deifobos.

Oto wiersze, które aż się proszą o rysunek:

„Hektor cisnął z rozmachem włócznię...
i trafił w sam środek tarczy — Achillesa.
Odbił się pocisk od tarczy daleko, więc schmurzył się Hektor ...
zgnębiony, bo nie miał pocisku drugiego.
Więc Deifoba na gwałt zaczął wołać ...
Lecz jego już przy nim nie było.
Hektor wtedy zrozumiał, co będzie z nim, i powiedział:
— Ja myślałem, że przy mnie stoi mój brat Deifobos.
On siedzi tam, za murami a mnie ... oszukała Atene.
Teraz to Śmierć mi już z bliska zagląda w oczy ...
Ale bez walki nie zginę ...
Czegoś wielkiego dokonam. Usłyszy o mnie Potomność".

Przytoczone w tym fragmencie słowa „Śmierć" i „Potomność" napisałbym oczywiście dużymi literami i w ten sposób zarysowałaby się taka kompozycja sceny zbiorowej: z prawej strony Achilles, z lewej Hektor, wysoko na zamku trojańskim — prawdziwy Deifobos, w powietrzu rozwiewająca się zbitka, która przestaje być Deifobem i przybiera oblicze wrogiej Hektorowi Ateny; i do tego jeszcze Śmierć zaglądająca Hektorowi w oczy — a wysoko w górze Potomność z wieńcem dla bohaterskiego obrońcy Ojczyzny.

KAZIMIERA

Tak pan plastycznie przedstawił swój projekt, że widzę tę scenę jak żywą: Achillesa, Hektora, Deifoba, Atenę, Śmierć i Potom-

ność. Od siebie dodałabym jeszcze Homera, bo chyba te interesujące procesy rozszczepienia osobowości zachodzą na dwóch piętrach: nie tylko na górnym piętrze takich tworów wyobraźni Homera, jak Hektor czy Achilles, których poeta raz po raz rozszczepia, ale również na dolnym piętrze osobowości samego Homera, który w *Iliadzie* sam się rozszczepia na Achillesa i Hektora, a także na Odysseusza, Parysa i Helenę — bo wszystkich ich w sobie nosi i kiedy toczą oni ze sobą rozmowy, to w rzeczywistości sam Homer rozmawia z wyodrębnionymi składnikami własnej osobowości.

FRYDERYK

To bardzo trafna uwaga. Ale z tego wynika, że również ilustracje Witwickiego do dialogów Platona powinny być w podobny sposób uzupełnione. A więc na przykład na rysunku do *Hippiasza,* w którym Witwickiemu udało się pokazać równocześnie trzy różne światy: jeden, w którym odbywa się spotkanie Sokratesa z Hippiaszem, drugi — w kryształowej kuli, ukazującej nam to, o czym oni rozmawiają i trzeci, w którym Witwicki pokazuje, jak Sokrates rozszczepia się na mieszkające w nim Licho i tę część osobowości, która tego Licha słucha, powinien zostać pokazany jeszcze czwarty świat, w którym się to wszystko dzieje. Tym czwartym światem jest osobowość Platona, która — jak to wyjaśnia Witwicki w swoich komentarzach do dialogów — bardzo często rozszczepia się na Sokratesa i sofistów.

To właśnie stanowi, moim zdaniem, istotny wkład Witwickiego do interpretacji filozofii Platona. Przed nim historycy filozofii sądzili, że Platon zawsze jednoznacznie angażuje się po stronie Sokratesa przeciwko sofistom. Witwicki głębiej niż ktokolwiek wniknął w tekst dialogów i dokonał wielkiego odkrycia: zauważył, że Platon nosił w sobie nie tylko Sokratesa, ale również Krytiasza, Protagorasa, Hippiasza i Kalliklesa; zauważył też, że czasami poglądy sofistów były Platonowi bliższe od poglądów głoszonych przez Sokratesa i dlatego właśnie dialogi te są tak żywe, bo są prawdziwymi dialogami, bo w tych dialogach Platon toczy walkę sam ze sobą. I tak w komentarzach do *Charmidesa* Witwicki dzieli się z nami tym swoim zdumiewającym odkryciem: „Słychać — pisze — jak Platon sam ze sobą rozmawia: raz głosem Krytiasza, a raz Sokratesa".

To — odkryte przez Witwickiego — rozszczepianie się Platona i Sokratesa i sofistów jest poważnym argumentem na rzecz dialektycznej teorii osobowości, która uważa wewnętrzne napięcie wywołane współobecnością zinterioryzowanych przeciwieństw za motor, który wprawia myśl filozofa w ruch. Bez takich wewnętrznych sprzeczności, które rozszczepiają osobowość filozofa, nie byłoby żadnego rozwoju filozofii,

bo myśl stałaby w miejscu jak żaglowiec na morzu w bezwietrznej ciszy.

KAZIMIERA

Czy rozmawiał pan z profesorem Witwickim o tej teorii?

FRYDERYK

To była moja obsesja i stale kierowałem nasze rozmowy na ten temat. A kiedyś usłyszałem z jego ust potwierdzenie moich domysłów.

Mówił o schizofrenii. Dawał przykłady z klinik psychiatrycznych i literatury fachowej a także z *Dobrej Nowiny*, wskazując na psychopatyczne rysy występujących tam postaci. Pokazał mi także wykonany przez siebie rysunek ilustrujący scenę kuszenia. Podszedł do tej sceny tak jak niegdyś do *Hippiasza*, kiedy to na swoim rysunku pokazał, jak z Sokratesa wynurza się mieszkający w nim Demon. Pamięta pani, że ten Demon ma rysy Sokratesa. Podobnie w *Dobrej Nowinie* Pokusa przez wielkie P stanowi składnik świata wewnętrznego osoby kuszonej i wydobywa się z niej na zewnątrz, podobnie jak Diablica Menis z Achillesa. Osoba kuszona rozmawia na tym rysunku ze swoją Pokusą tak, jakby rozmawiała ze swoim lustrzanym odbiciem.

A oto i komentarz Witwickiego do tego rysunku: „Rozszczepienie tej osobowości nie mogło być wymysłem Ewangelistów — ono jest niewątpliwie rysem autentycznym". To nie była „w żadnym razie psychika człowieka pospolitego, codziennego [...] Tu mamy na każdym kroku do czynienia z rozdwojeniem wewnętrznym".

KAZIMIERA

Znam doskonale ten rysunek i to właśnie ja spowodowałam, że został opublikowany — w dziesięć lat po śmierci Witwickiego. Znam także doskonale ten komentarz, bo sama oddawałam rękopis do przepisania a potem maszynopis do druku i sama przeprowadzałam kilkakrotnie korektę. Ale niech pan mówi dalej.

FRYDERYK

Wtedy powiedziałem Witwickiemu, że również Goethe zauważał w sobie jakąś siłę demoniczną, która czasami wydostawała się z niego na zewnątrz i — jak obca jakaś siła — wpływała na jego postępowanie. Znając tę siłę demoniczną z własnego doświadczenia, umieszczał ją również w tworzonych przez siebie postaciach, takich jak: Egmont, Götz von Berlichingen czy Faust. W szczególności Mefisto jest w gruncie rzeczy składnikiem osobowości Fausta.

Jak Sokrates nosił w sobie dajmoniona, Achilles — Diablicę Menis, a Platon — sofistę Krytiasza, tak Faust Goethe nosił w sobie Mefista.

No i wtedy właśnie Witwicki przyznał, że takie rozszczepienie osobowości nie jest bynajmniej zjawiskiem występującym wyłącznie u psychopatów, ale zdarza się również u takich okazów zdrowia psychicznego jak Goethe. I wypowiedział myśl, która mną wstrząsnęła.

WŁADYSŁAW

Tak, to prawda, że Goethe nosił w sobie Mefista. Warto o tym wiedzieć i zwłaszcza pracownicy naukowi powinni brać z niego wzór.

Kimże jest bowiem Mefisto? Tylko ludzie nieoświeceni biorą go za personifikację zła. W rzeczywistości jest on jednak personifikacją wielkiego dobra, personifikacją rozumnej myśli, personifikacją krytycyzmu, personifikacją n e g a c j i tego głupstwa, które się nieopatrznie wypowiedziało lub popełniło.

A więc odpowiednikiem Mefista nie jest bynajmniej Diablica Menis, ale jasnowłosa Atena, mieszkająca w duszy Achillesa. Odpowiednikiem Mefista jest także mieszkający w Sokratesie dajmonion. I właśnie taką Atenę, takiego dajmoniona, takiego Mefista należy stale nosić w sobie, mieć go niejako pod ręką i jeśli się coś pomyśli, powie lub napisze, to należy go przywołać i poprosić, żeby spojrzał na to krytycznym okiem i zakwestionował, jeśli potrafi. Jeśli taki Mefisto, którego nosimy w sobie, wykpi i przenicuje naszą wypowiedź, to nie należy się przy niej upierać i warto rzecz całą przemyśleć na nowo. Jeżeli zaś nie uda mu się tej naszej myśli obalić, to warto ją głosić i rozwijać.

KAZIMIERA

Zdawało mi się, że znam doskonale Witwickiego, że przez te setki godzin, które spędziłam przy nim, słuchając uważnie jego słów, przewinęły się wszystkie jego myśli. A tymczasem tej myśli o korzyściach wynikających z noszenia w sobie Mefista nie pamiętam.

FRYDERYK

Istnieją również drukowane wypowiedzi Witwickiego na ten temat. Przypomnę jedną z nich. Pochodzi ona z bardzo dawnych, zamierzchłych czasów, jeszcze sprzed pierwszej wojny światowej, kiedy nie było mnie na świecie, a wielce szanowne czasopismo „Ruch Filozoficzny", w którym ta wypowiedź została wydrukowana, miało dopiero trzy lata. Chodzi o recenzję Witwickiego z książki Michała Sobeskiego pod tytułem *Interludia z po-*

granicza Sztuki i Filozofii, wydanej w Krakowie, w roku 1912. Dodam, skoro już zacząłem liczyć lata, że obaj panowie — to znaczy Witwicki i Sobeski — byli młodymi docentami i mieli po 35 lat. Sobeski był o kilka miesięcy starszy.

Otóż Witwicki chwalił w tej recenzji Sobeskiego za piękny język i polot — świadczący o natchnieniu zesłanym przez Apollina, ale sformułował także pod jego adresem pewną uwagę krytyczną. I właśnie w tej uwadze pojawił się Mefisto, a Witwicki dokładnie wyjaśnił, w jaki sposób należy rozumieć ten symbol. A oto i jego własne słowa:

WŁADYSŁAW

Sobeski „wie czego chce i mówi jasno. Ale obok Apollina powinien autorowi w pracy pomagać Mefisto, duch, który ciągle wynajduje to, co się nazywa i n s t a n t i a c o n t r a r i a, i w ten sposób granice uogólnień zacieśnia."

KAZIMIERA

Szkoda, że nie znałam tej recenzji. Inaczej wtedy ujęłabym własne widowisko lalkowe *Pan Twardowski.*

FRYDERYK

Znam tę książkę i w postaci tej uroczej kukiełki odkrywam rysy profesora Witwickiego. Jedynie diabeł Rokitka budzi mój sprzeciw. Uczyniła go bowiem pani personifikacją głupoty, zabobonów, lenistwa, obskurantyzmu, egoizmu, niechęci do pracy — czyli tego wszystkiego, co również Witwicki uważał za największe zło. Ale w ten sposób zatraciło się podobieństwo Rokitki do Mefista, a Twardowskiego do Witwickiego.

KAZIMIERA

To właśnie chciałam powiedzieć. Gdybym przed napisaniem *Pana Twardowskiego* znała tę recenzję, uczyniłabym diabła Rokitkę personifikacją odwagi myślowej Witwickiego. Ale teraz już za późno na to, żeby ten tekst poprawiać. Zresztą ... to tylko widowisko lalkowe dla dzieci, a o Witwickim powinna zostać napisana duża książka — dla dorosłych.

I o tym właśnie myślałam, kiedy na początku naszej rozmowy wspomniałam o pochodni. Życie jakoś tak szybko przeszło i okazało się, że nie znalazło się w nim czasu na to, aby taką książkę napisać. Więc teraz, kiedy ręce moje nie mogą już utrzymać tej pochodni, byłaby dla mnie wielką pociechą myśl, że jest ktoś, kto może ją przejąć z moich rąk i wykonać to zadanie, które okazało się zadaniem ponad moje siły.

Zresztą wiem, że nie muszę o to pana prosić. Z pewnością bowiem pan sam — i to od wielu lat — nosi się z myślą napisa-

nia książki o Witwickim. Chodzi tylko o to, żeby tego zadania nie odkładać na później, bo mogłoby się panu przydarzyć to co mnie, że nagle, któregoś dnia okazało się, że czas nie wiadomo jak minął i trzeba szukać kogoś innego do wykonania zadania, którego się nie wykonało.

FRYDERYK

Nie będę ukrywał przed panią, że zamierzam napisać książkę o Witwickim. I jedno w tej chwili wiem, że wzorem — przy pisaniu tej książki — będzie dla mnie Platon. Bo w objaśnieniach do *Uczty* — jeszcze w 1909 roku — napisał Witwicki, że „indywidualność Sokratesa nie da się pomyśleć bez formy dialogu", a to samo odnosi się, moim zdaniem, także do osobowości Witwickiego.

KAZIMIERA

Słusznie. Po powrocie do domu spróbuję zrobić porządki w moich papierach — osmalonych przez pożar, ale nadających się do wykorzystania. Są wśród nich setki listów Witwickiego do różnych osób, setki jego rysunków i rozmaite rękopisy. Są także moje notatki z rozmów, z tego co mówił do mnie w ostatnich miesiącach swego życia. Może te materiały przydadzą się panu przy pisaniu dialogów. A dziś przyniosłam panu rysunek Witwickiego, żeby została panu jakaś pamiątka po tej naszej rozmowie.

*
* *

Było to, niestety, moje ostatnie spotkanie z panią Kazimierą Jeżewską. Do następnego spotkania — zaplanowanego na początek września 1979 roku — niestety nie doszło. Mój list, wysłany do niej 29 sierpnia — spóźnił się o kilka godzin. W kilka dni później znalazłem w gazecie jej nekrolog. Ale dotrzymała danej mi obietnicy. Materiały, o których mówiła, zostały mi przekazane przez jej siostrzeńca.

Dialog IV

BENEDYKT
ALBO O NAUCZYCIELACH

„Sokrates odwodził młodych ludzi od studiów przyrodniczych ... a zwracał umysły do kwestii psychologicznych, etycznych i społecznych".

Władysław WITWICKI

Benedykt
albo o nauczycielach

osoby: KAZIMIERZ, lat 72
WŁADYSŁAW, lat 60
FRYDERYK, lat 19
Warszawa, Zakład Psychologiczny, luty 1938 r.

Przez wiele miesięcy Witwicki przychodził na wykłady w ubraniu popielatym. Zdziwiłem się więc, gdy zobaczyłem, że jest ubrany na czarno. Na twarzy jego nie było widać zwykłego uśmiechu; malował się na niej smutek. Było to w połowie lutego, w kilka dni po śmierci Kazimierza Twardowskiego.

Po wejściu na podwyższenie Witwicki oświadczył, że przerywa na jeden dzień tok wykładu kursowego z psychologii ogólnej, ponieważ zaszły wyjątkowe okoliczności, które skłaniają go do poświęcenia całej godziny na przedstawienie sylwetki Twardowskiego, jako że „dnia 12 lutego 1938 roku przestało żyć jego ciało". Z dalszego toku wykładu wynikało, że „on sam", to znaczy Twardowski, żyje nadal w swoich uczniach. Wykład był tak sugestywny, że w sali odczuwało się jego obecność i dostrzegało „pozapalane przez niego światła".

Okazało się jednak, że 45-minutowa godzina nie wystarcza do powiedzenia o Twardowskim tego wszystkiego, co sam Witwicki uważał za najważniejsze. Toteż pod koniec wykładu ocenił samokrytycznie jego treść i sam wskazał na liczne luki.

Po wykładzie podszedłem do Witwickiego i powiedziałem, że w związku z wykładem mam bardzo wiele pytań, ale oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że dzień dzisiejszy nie jest najbardziej odpowiedni na dłuższą rozmowę i wyjaśnianie wątpliwości. Byłbym przecież niezmiernie wdzięczny, gdyby któregoś dnia zechciał ze mną porozmawiać o Twardowskim.

Minęło kilka dni. Witwicki znów zaczął przychodzić na wykłady w starym ubraniu i pewnego dnia poprosił mnie do swojego pokoju na rozmowę.

WŁADYSŁAW

Cieszy mnie to, że wykład o Twardowskim wzbudził pańskie zainteresowanie. Czy pamięta pan jeszcze pytania, które chciał mi pan zadać w związku z tym wykładem?

FRYDERYK

Mam cztery pytania. Pierwsze dotyczy „lucyferów". Powiedział pan profesor jakoś tak, że nauczycielem Twardowskiego był eksdominikanin Brentano, który znajdował się w bliskim kontakcie myślowym z Tomaszem z Akwinu, przez niego z Arystotelesem, a przez Arystotelesa z Platonem i Sokratesem. Za pośrednictwem Brentany dołączył się i Twardowski do długiego łańcucha tych umysłów lucyferycznych, które za swoją misję życiową uważają budzenie umysłów z uśpienia, „zapalanie świateł", odcedzanie nauki od poezji i od marzeń sennych na jawie". W tym kontekście była także mowa o Kartezjuszu.

W związku z tym rodzi się we mnie następujące pytanie: czy to jest właśnie galeria filozoficznych antenatów pana profesora? Powtarzam: Sokrates, Platon, Arystoteles, Tomasz z Akwinu, Kartezjusz, Brentano i Twardowski — czy to właśnie tych siedmiu nauczycieli stale nosi pan w sobie, tak jak niegdyś Sokrates nosił w sobie swego dajmoniona?

Pytanie drugie. Jeśli tak, to skąd się tam wziął Tomasz z Akwinu? Jakoś mi trudno uwierzyć, że ten średniowieczny teolog również potrafił „odcedzać naukę od marzeń sennych".

Pytanie trzecie. W tym wykazie brak wielu istotnych ogniw. Gdyby mnie zapytano a antenatów pana profesora, na pewno nie pominąłbym Kalliklesa, Hippiasza i Lukiana, a z nowożytnych myślicieli Woltera i Nietzschego.

Pytanie czwarte. A może pomyliłem z sobą dwie zupełnie różne rzeczy: genealogię filozoficzną Twardowskiego z genealogią pana profesora? Może pan nosi w sobie zupełnie innych nauczycieli niż on? Może Twardowski był tylko jednym z wielu pańskich nauczycieli, a inni równoważyli jego wpływ?

WŁADYSŁAW

To interesujące pytania. Spróbuję na nie krótko odpowiedzieć.

Co do pytania pierwszego: uważam się za u c z n i a T w a r d o w s k i e g o, a z tego wynika, że jego antenaci są również moimi filozoficznymi antenatami i — w jakimś tam sensie — noszę ich w sobie, to znaczy pamiętam o nich i staram się korzystać z ich wskazówek.

Z drugiego pytania przezierają jakieś niesłuszne uprzedzenia do Tomasza, a może po prostu słaba znajomość jego filozofii. Namawiam pana do przeczytania cyklu wykładów Twardowskiego o filozofii średniowiecznej a także do przejrzenia *Summy teologicznej* Tomasza. Czy pan wie, że Tomasz postawił w swoich pracach kilka tysięcy pytań? Ten człowiek umiał stawiać pytania i przejrzyście formułować myśli — zarówno własne jak cudze. Kiedy rozważał jakiś problem, rzetelnie referował różne stanowiska i rozważał argumenty przemawiające za i przeciw.

W odpowiedzi na pytanie trzecie, chętnie przyznaję się do tego, że pominąłem wiele ważnych ogniw. Chciałbym jednak wiedzieć, co pana skłania do twierdzenia, że moimi antenatami filozoficznymi są sofiści, Lukian, Wolter i Nietzsche.

FRYDERYK

W objaśnieniach do *Gorgiasza* staje pan profesor wyraźnie po stronie Kalliklesa, twierdząc, że Sokrates nie potrafi przeciwstawić mu racjonalnych argumentów i dla podparcia własnego stanowiska musi odwoływać się do wierzeń religijnych. Z objaśnień do *Hippiasza* można wnioskować, że panu profesorowi imponuje to, że ten sofista nigdy nie natrafił na nikogo, kto by go przewyższył pod jakimkolwiek względem. Nie tylko interesował się wszystkim, ale także umiał wszystko sam zrobić. To przecież jest pański wzór osobowy.

Dalej. Tym, co mnie najbardziej uderzyło przy studiowaniu podręcznika *Psychologii* — a także najbardziej uderza przy słuchaniu wykładów — jest dystans pana profesora wobec wszelkich analizowanych zjawisk. Dla pana nie ma żadnego tabu. Nie uznaje pan żadnych świętości, żadnych ołtarzy. W każdej wypowiedzi pana profesora wyczuwa się ironię a nawet drwinę. A to jest właśnie postawa Lukiana i Woltera.

Wreszcie, jeśli chodzi o źródła filozoficzne teorii k r a t y z m u — będącej fundamentem, na którym wznosi się cały gmach *Psychologii* pana profesora — to z pewnością należy ich szukać w filozofii Fryderyka Nietzschego i pan sam na nią wskazuje.

A jeśli chodzi o Tomasza, to nie jestem jeszcze całkowicie przekonany. To wcale nie jest tak, że Tomasz rzetelnie zestawia różne stanowiska, z równym obiektywizmem traktując wypowiedzi „za" i „przeciw". To tylko z daleka wygląda tak pięknie, że Tomasz po przedstawieniu jakiegoś stanowiska rozgląda się za tym, co przemawia przeciwko niemu i zawsze odnajduje jakieś „sed contra". W rzeczywistości bowiem już sama struktura każdego rozdziału jego *Summy* przesądza o kwalifikacji rozważanych stanowisk. To, co umieszczone jest pod hasłem *„videtur quod"*, zanim jeszcze zostanie przez niego zreferowane, już z góry zostaje napiętnowane przynależnością do tego, „co się tylko w y d a j e", a więc w dalszym ciągu rozważań zostanie obalone. Natomiast to, co znajdujemy pod hasłem *„sed contra"* nie jest wcale jakimś drugim, równorzędnym stanowiskiem, ale uznane zostaje z góry za a u t o r y t e t, który przerywa swoim wyrokiem dyskusję.

WŁADYSŁAW

Muszę stanowczo zaprotestować przeciwko imputowaniu mi postawy Lukiana, bezbożnika i szydercy, który chce rozwalać ołta-

rze. Ten dystans, o którym pan mówi, to najbardziej zwykła i normalna rzecz w pracy naukowej każdego chemika i botanika, i geologa. Jeżeli biolog na wykładzie opisuje zachowanie małp, to nie wolno oskarżać go o to, że wyśmiewa małpy. Jako psycholog opisuję zachowanie różnych ludzi i nie jest moją winą to, że kogoś niemądrego to śmieszy. Nie drwiłem sobie — ani w podręczniku, ani na wykładach, ani w *Wierze oświeconych* — z ludzi wierzących, a tym bardziej z żadnych świętości. Mój był opis, a jeżeli pan się z tego opisu śmiał, to pański śmiech obciąża tylko pana, a nie mnie.

Ale mniejsza o to. Przejdźmy do pytania czwartego. Pański domysł jest trafny. Twardowski nie był moim jedynym nauczycielem.

FRYDERYK

Czy pozwoli pan profesor, że zacznę notować? Chcę zapisać sobie nazwiska nauczycieli pana i zapoznać się bliżej z ich życiem i pracami.

WŁADYSŁAW

Proszę bardzo. Niech pan notuje, jeśli pan chce. A więc w gimnazjum historii i geografii uczył mnie wybitny historyk, członek korespondent Akademii Umiejętności, profesor Ludwik Kubala, historii naturalnej — Ludomir Sykutowski, religii i łaciny — doktor teologii, ksiądz Jan Ślósarz, greckiego — Stanisław Romański, matematyki i fizyki — Łucjan Czechowicz. Najgorsze stopnie miewałem z matematyki, ledwie, że dobre z greki, najlepsze z nauk przyrodniczych, rysunków, religii, łaciny, polskiego, historii a później logiki i psychologii. Uczyłem się na ogół łatwo i chętnie; rzeczy zajmujących przez ciekawość, nudnych — z poczucia obowiązku, niczego chyba dla ambicji.

Celującym uczniem trafiło mi się w gimnazjum być tylko raz jeden, w klasie trzeciej. We wszystkich innych szkodził mi stopień z matematyki: dostateczny, mimo najszczerszych usiłowań. Miałem zawsze dużo lekcyj prywatnych — musiałem zarabiać na życie, mało czasu mogłem poświęcać na naukę własną.

Na Uniwersytecie we Lwowie studiowałem początkowo nauki przyrodnicze. Miałem tam siedmiu nauczycieli: botanika, Teofila Ciesielskiego; geologa, Emila Dunikowskiego; antropologa, Benedykta Dybowskiego; zoologa, Józefa Nusbauma; chemika, Bronisława Radziszewskiego; paleontologa, Józefa Siemiradzkiego; i jeszcze odkrywcę źródeł leczniczych, Rudolfa Zubera. A 4 grudnia 1900 roku złożyłem egzamin państwowy na nauczyciela historii naturalnej jako przedmiotu głównego oraz matema-

tyki i fizyki jako przedmiotów pobocznych. A potem przez kilkanaście lat uczyłem tych przedmiotów w gimnazjach lwowskich.

Wystarczy? Czy też interesuje pana coś jeszcze?

FRYDERYK

Wyjaśnię o co mi chodzi. W przeciwieństwie do Freuda i Adlera, którzy uważają, że podstawy osobowości formują się w najwcześniejszym dzieciństwie, gdzieś do piątego roku życia, przypuszczam, że znacznie bardziej doniosłym okresem dla procesu formowania się osobowości są lata późniejsze, między czternastym a dwudziestym drugim rokiem życia, ostatnie lata gimnazjum i lata studenckie. Jeżeli w tym okresie ma się nie jednego nauczyciela, ale wielu, a wśród tych nauczycieli są jakieś wybitne indywidualności, różniące się zainteresowaniami, poglądami, temperamentem, stylem życia, to w świecie wewnętrznym ucznia wytwarza się p o l e n a p i ę ć — korzystne dla rozwoju intelektualnego.

Różnorodność nauczycieli powoduje r o z s z c z e p i e n i e o s o b o w o ś c i, czyli pewnego rodzaju dezintegrację, która jest zjawiskiem korzystnym, ponieważ umożliwia osiągnięcie wyższego szczebla integracji, obejmującego większą liczbę rozwiniętych składników.

Chciałbym w związku z tym postawić takie pytanie: Który z wymienionych nauczycieli był najsilniejszą indywidualnością? Czyj wpływ może być porównywany z siłą oddziaływania osobowości Twardowskiego?

A jeżeli był taki nauczyciel, to chciałbym o nim usłyszeć coś więcej.

WŁADYSŁAW

Takim nauczycielem był Benedykt Tadeusz Nałęcz Dybowski, uczestnik powstania styczniowego, więzień carski, zesłaniec, badacz Syberii, geograf, topograf, klimatograf, limnolog, geolog, paleontolog, botanik, zoolog, antropolog, etnograf, językoznawca, lekarz, społecznik, filantrop, działacz wolnomyślicielski, moralista, człowiek, który pracował twórczo przeszło osiemdziesiąt lat, a żył prawie całe stulecie.

Początkowo sądziłem, że urodził się tego samego dnia, co i ja, mianowicie 30 kwietnia, ale były to daty z dwóch różnych kalendarzy. Jego kalendarz różnił się od mojego o dwanaście dni, a więc według mojego kalendarza prawdziwą datą jego urodzin był 12 maja 1833 roku. Różnica wieku między nami wynosiła 45 lat.

Poglądy jego miały w sobie coś fascynującego. Był płomiennym obrońcą teorii Darwina, szermierzem wolnej myśli, krytykiem przesądów, pionierem etyki świeckiej.

FRYDERYK

Czy to znalezienie się w polu sprzecznych oddziaływań, pomiędzy filozofem Twardowskim i przyrodnikiem Dybowskim, wytwarzało jakieś wewnętrzne konflikty, rozdwojenie, rozdarcie?

WŁADYSŁAW

A dlaczego miałoby wytwarzać?

FRYDERYK

Pamiętam objaśnienia pana profesora do *Obrony Sokratesa*. Było tam napisane, że „Sokrates odwodził młodych ludzi od studiów przyrodniczych [...] a zwracał umysły do kwestii psychologicznych, etycznych i społecznych". Wiadomo zaś, że po odbyciu studiów przyrodniczych zajął się pan profesor psychologią i etyką — świadczą o tym tytuły prac: najpierw *Analiza psychologiczna ambicji*, potem *Analiza psychologiczna objawów woli*, następnie *Analiza psychologiczna pragnień jako podstawa etyki* i *Z psychologii stosunków osobistych*, wreszcie *W sprawie przedmiotu i podziału psychologii* — a nie ma tam prac o ptakach ani o rybach.

WŁADYSŁAW

Twardowski uważał, że naukowa filozofia jest przede wszystkim teorią nauki. Wysoko cenił nauki przyrodnicze i z pewnością nie można mu postawić zarzutu, jakoby chciał kogokolwiek odwodzić od studiów przyrodniczych.

FRYDERYK

A Dybowski?

WŁADYSŁAW

Uważał filozofię za relikt niższego stadium umysłowego rozwoju ludzkości, za coś, co przeszkadza rozwojowi nauki. Dlatego obrzucał filozofów niewybrednymi wyzwiskami, Kanta nazywał mamutem, Spinozę fałszerzem, Paulsena farbowanym lisem...

Kiedy dowiedział się, że pracuję nad tekstem Platona, przekładam jego dialogi z greckiego na polski i piszę do nich obszerne objaśnienia, nie omieszkał mnie poinformować, co sądzi o Platonie.

Pamiętam wtedy, że nazwał Platona i c h t i o z a u r e m i skończonym głupcem. Wystąpiłem wtedy w obronie greckiego filozofa, no i posprzeczaliśmy się na dobre.

FRYDERYK

A więc posiadanie tak różnych nauczycieli działało na pana profesora rozszczepiająco.

WŁADYSŁAW

To nie jest odpowiednie słowo. Nie przestałem cenić ani olbrzymiej wiedzy, ani rzetelnych osiągnięć naukowych, ani odwagi cywilnej Dybowskiego. Pozostałem zwolennikiem darwinizmu. Zajmowałem się nadal naukami przyrodniczymi. Wygłaszałem odczyty z zakresu botaniki i zoologii, między innymi o tym, co dzieje się jesienią w liściach i o tym, jakie są obyczaje bobrów. Równocześnie pracowałem nad Platonem i nie zamierzałem przerywać tej roboty tylko z tego powodu, że siedemdziesięcioletni profesor woli niepiśmiennych Kamczadali od wykształconych Ateńczyków.

Dialog V

KAROL
ALBO O SPOSOBACH WIDZENIA

„Znamy i lubimy rozmaite tonacje wzrokowe [...] a jeśli ktoś uważa [...] że w każdym obrazie Jana Bulasa jest mnóstwo niespokojnie giętych linii, niby poplątane węże, albo pełzające płomienie, albo i pomotane chaotycznie druty, niech nie zapomina, że na ich autora nie sama tylko natura oddziałuje, ale i sztuka. A te płomyki i węże, tak bardzo charakterystyczne dla rysunku Bulasa, są dobrego pochodzenia [...] Bez nich nie byłoby Matejki, a bez Matejki nie byłoby Mehoffera, Krzesza, Wyspiańskiego, Sichulskiego, Bulasa i wielu innych. W rysunku każdego z nich żyją dalej ruchy ręki naprawdę nieśmiertelnego mistrza, mimo że jeden tymi ruchami witrażowe sylwety oplata, drugi dekoratywne kwiaty stylizuje."

Władysław WITWICKI

Karol
albo o sposobach widzenia

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60 i 50
HALINA, lat 25
HANKA, lat 20
FRYDERYK, lat 20 i 10
Rzecz dzieje się w czwartek, 26 maja 1938 r. w Zakładzie Psychologicznym UW.

Witwicki uczył nas nie tylko psychologii, greckiego i kaligrafii, ale także rysunków. Dowodził, że umiejętność narysowania tego, co się widzi i tego, co się kiedyś widziało, jest tak samo elementarną podstawą wykształcenia jak umiejętność czytania i pisania. Lekcje rysunków ujmował jako równoczesne kształcenie oka i ręki, powiadając, że „oko ludzkie i ręka są tak ze sobą powiązane, że kształcąc jedno, kształcimy i drugie".

Z tego powiązania oka i ręki wyciągał wniosek, że sposób rysowania mówi nam o sposobie widzenia, a więc oglądając czyjeś rysunki widzimy — przez kreski i plamy — indywidualne wnętrze psychiki tego człowieka.

W czwartek, 26 maja 1938 r. po wykładzie z psychologii miała być kolejna lekcja rysunków. Zostało dziewięć osób. Rozłożyliśmy kartony i węgle, czekając na Witwickiego i zastanawiając się, jakie zadanie postawi przed nami na tej lekcji. Po chwili Witwicki wyszedł ze swego gabinetu w palcie i już myśleliśmy, że lekcja zostanie odwołana, ale w rękach jego ujrzeliśmy wielką wypchaną sowę. Postawił ją na postumencie i powiedział:

WŁADYSŁAW

Zostawiam was na jakieś półtorej godziny. Jeżeli to dla kogoś zbyt wiele czasu, to może zrobić nie jeden, ale kilka portretów tego pięknego ptaka. Tylko jeden warunek: własny podpis należy umieścić na odwrocie, a dlaczego, o tym dowiecie się, kiedy wrócę.

*
* *

Zabraliśmy się do rysowania. Przez długi czas nic mi nie wychodziło i zniszczyłem kilka arkuszy, a kiedy wreszcie zacząłem szkicować coś, co mogło przypominać sowę, okazało się, że minęły dwie godziny. Profesor był już w swoim gabinecie, ale przed przyjściem do nas zadzwonił na asystentkę i chwilę z nią rozmawiał. Wkrótce potem dr Estera Markinówna przyszła do nas

i sprawdziła, czy podpisy zostały prawidłowo umieszczone na odwrocie rysunków. Następnie pokazała nam w jaki sposób wykonane przez nas rysunki należy rozwiesić, a krzesła, na których siedzieliśmy w czasie rysowania, przestawić na drugą stronę pracowni. Kiedy wystawa naszych rysunków była gotowa, poszła po Witwickiego. To, co nastąpiło potem, zakrawało na czary, zwłaszcza że Witwicki zachowywał się jak jasnowidz na okultystycznym seansie. A oto i jego własne słowa — odtwarzane przeze mnie po przeszło czterdziestu latach z pamięci:

WŁADYSŁAW

Ach, cóż za piękna wystawa! Ile różnych portretów jednego i tego samego ptaka! Ile różnych sposobów rysowania! Ile różnych sposobów widzenia! Ile różnych objawów waszego życia psychicznego! Jaki bogaty materiał dla psychologa!

Bo o życiu psychicznym mówi nam nie tylko mimika, nie tylko skomplikowana gra mięśni ludzkiej twarzy. Jeszcze więcej mogą o życiu psychicznym powiedzieć wytwory ludzkich rąk — jeśli tylko potrafimy je prawidłowo odczytać.

W ten sposób człowiek, który stara się sporządzić portret sowy, nie zdaje sobie z tego sprawy, że równocześnie tworzy autoportret: wykonany przez niego rysunek staje się — dla psychologa — zwierciadłem jego życia psychicznego. Więc, jeżeli was trochę znam, to powinienem odgadnąć, czyje to są rysunki.

O, na przykład ten. Najjaśniejszy, najmniej kontrastowy, najbledszy, jak gdyby osoba, która go rysowała, lękała się nacisnąć mocniej węgiel, żeby nie zwrócić na siebie uwagi. To osoba, która zawsze mówi bardzo cicho. Kreski krótkie, pogięte, zdradzające nieśmiałość, niepewność. Mały rozmiar sowy i słabo zaznaczone oczy wskazują na skromność autorki. Tak, to na pewno pani Zofia...

Rumieniec na twarzy pani Zofii i wasze brawa stanowią potwierdzenie, że odgadłem. Odwróćmy rysunek i sprawdźmy podpis. Tak, zgadza się.

Teraz ten rysunek, na którym sowa jest zaokrąglona, wygładzona, z połyskami na piórach, tak, że chciałoby się ją pogłaskać jak małe, grzeczne dziecko. Rysowała ją osoba, która do wszystkich odnosi się z nadmierną ufnością, ma silnie rozwinięty instynkt opiekuńczy, lubi zwierzęta i małe dzieci. To na pewno pani Hanka ... Sprawdźmy. Zgadza się.

Ta sowa jest bardzo czarna, ma czarne pióra a na nich czarny welon. W czarnych oczach czają się lęk i rozpacz. Również czarne tło zapowiada coś strasznego. Osoba, która to rysowała, pewno często rozmyśla o śmierci, a może nawet pisze i pracę magisterską na temat śmierci? Prawda, pani Emilio? Tak. Odgadłem.

Zupełnie inna jest ta sowa. Pierwsza była nieśmiała, druga

dziecinna, trzecia tragiczna, a ta jest najwyraźniej zalotna, przekrzywiła główkę, podniosła skrzydełko, mruga wesoło oczkiem — to na pewno pani Celina. Czy tak? Oczywiście.

Na tym rysunku — w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych — jest nie tylko sowa. Bardzo starannie wyrysowany został postument i zwisająca draperia. Za sową widać okno, a za oknem kopułę ewangelickiego zboru. Rysunek ujawnia zaciekawienie rozmaitością zjawisk w świecie, sowa została potraktowana jako cząstka szerszego kontekstu, w którym wszystko jest ważne: postument, sukno, szkło, metal — jakby autorkę bardziej interesowały wytwory ludzkiej pracy niż ptak. A z samej sowy najstaranniej zostały wyrysowane jej szklane oczy. Sądzę, że to rysunek pani Krystyny.

Kiedy przyniosłem do tej sali sowę i zaproponowałem, żeby ją narysować, zastanawiałem się, czy znajdzie się wśród was ktoś, kto w czasie rysowania będzie pamiętał o tym, że sowa była ptakiem bogini Ateny, personifikacją uśmiechniętego rozumu. I chyba ktoś taki się znalazł. Ta sowa jest trochę kanciasta, ale ma w sobie coś boskiego. Wierzch głowy przypomina grecki hełm, tors wygląda jak pancerz, za którym kryje się dziewczęca pierś, a twarz tej sowy — zamyślona i jakby, nie wiem dlaczego, zagniewana — ma rysy ludzkie. To nie jest, Fryderyku, rysunek do oglądania, ale do czytania; są tu znaki, które czytelnik musi uzupełniać tym, co wie, żeby cieszyć się tym, czego nie widzi...

*
* *

Ukryta w ostatnim zdaniu ironia osłodzona została uśmiechem, więc jej wówczas nie zauważyłem. Nie dotarło do mnie, to, że moja sowa jest po prostu źle narysowana. Byłem zachwycony, że na temat mojego rysunku miał w ogóle coś do powiedzenia i że tym razem nie mówił o żukach gnojakach, ale o greckiej bogini, dziewczęcej piersi i uśmiechniętym rozumie. Pochlebiało mi, że wyróżnił mnie, mówiąc o moim rysunku na samym końcu — jako że przy omawianiu prac uczniów dwa miejsca, pierwsze i ostatnie są zawsze najbardziej zaszczytne. Przede wszystkim jednak zarówno mnie, jak wszystkie pozostałe osoby, wprawił Witwicki w podziw swoją umiejętnością bezbłędnego odgadnięcia autorstwa każdego rysunku.

Po lekcji sześć osób wyszło. Zostały Halina i Hanka. Zapytałem Witwickiego, czy zechce porozmawiać z nami o rysowaniu i malowaniu.

WŁADYSŁAW

Ależ z największą rozkoszą. Najpierw jednak chciałbym zapytać, kto cię uczył rysunków.

FRYDERYK

W gimnazjum naszym nauczycielem rysunków był Feliks Roliński.

WŁADYSŁAW

Roliński? Z czarną grzywą i czarnymi krzaczastymi brwiami w marynarce z ciemnozielonego aksamitu? Postać przeniesiona w nasz świat żywcem z historycznych płócien Matejki? Pamiętam go doskonale! Był moim kolegą. Wykładaliśmy razem — tuż po wojnie — na kursach dla nauczycieli rysunków w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych na Wybrzeżu Kościuszkowskim. Roliński wykładał perspektywę a ja psychologię rysunku. Było to wkrótce po mojej przeprowadzce ze Lwowa do Warszawy — jedyne miłe godziny w owych trudnych dla mnie latach.

Więc to Roliński wprowadzał cię w arkana zasad perspektywy?

FRYDERYK

Jeżeli mam być szczery, to przyznam, że nie za bardzo przykładałem się do tego przedmiotu i właściwie zapamiętałem tylko jedną lekcję: komponowanie szlaczków z barwnych pieczątek. Roliński kazał nam przynieść do szkoły kartofle, scyzoryki i akwarele. Wyrzynaliśmy scyzorykami pieczątki z kartofli i maczaliśmy je w karminie i ultramarynie. A jak się Roliński odwrócił, rzucaliśmy w siebie tymi kartoflanymi pieczątkami. A zapamiętałem tę lekcję, ponieważ Rolińskiemu spodobał się mój szlaczek. To był jedyny raz — w ciągu kilku lat — kiedy mnie pochwalił. Mniej zachwycona była moja mama, bo nie tylko ręce i twarz, ale i nowe ubranie było pochlapane wszystkimi barwami znajdujących się w handlu akwarel.

A jeśli chodzi o perspektywę, to pierwszej lekcji — choć to rzecz niewiarygodna — udzielił mi pan profesor, prawie dziesięć lat temu.

WŁADYSŁAW

Niemożliwe! Przecież poznałem cię dopiero na Uniwersytecie w październiku zeszłego roku.

FRYDERYK

I ja tak myślałem, ale teraz sobie przypomniałem, że nasze pierwsze spotkanie miało miejsce w lipcu 1929 roku. Miałem wtedy dziesięć lat.

WŁADYSŁAW

A czy wiesz, gdzie ja byłem w lipcu 1929 roku?

FRYDERYK

Z pewnością tam, gdzie i ja wówczas byłem, skoro sobie przypominam nasze spotkanie. To było na wakacjach w Truskawcu.

Kupiłem sobie blok rysunkowy, komplet kolorowych ołówków i po napiciu się „Józi" siadałem na ławeczce, próbując narysować drzewa, drewnianą budkę, a w budce Józię.

WŁADYSŁAW

Czy miała na imię Józia?

FRYDERYK

Nie pytałem jej o imię. To było przecież oczywiste, że skoro źródło nazywa się „Józia", to i panienka z tego źródła musi mieć na imię Józia.

Pewnego dnia, kiedy siedziałem na ławeczce i — pomagając sobie wysuniętym czubkiem języka — rysowałem z przejęciem budkę, podszedł do mnie pewien wysoki pan, przyjrzał się uważnie mojemu rysunkowi i powiedział: „To bardzo pięknie i mądrze, że właśnie w taki sposób spędzasz wakacje, rysując to, co widzisz, żeby potem pokazać kolegom, co widziałeś. Ale przy rysowaniu należy uwzględniać zasady perspektywy..."

Z wyrazu mojej twarzy łatwo można było odgadnąć, że słowo „perspektywa" słyszę w życiu po raz pierwszy i nie mam najmniejszego pojęcia o tym, co to może być. Wtedy ów pan usiadł obok mnie, a następnie własnym, ostro zatemperowanym ołówkiem wykreślił na moim rysunku najpierw poziomą linię horyzontu, później linię głównego pionu, a potem gęstą sieć linii prostych biegnących rzekomo od mojego oka w głąb narysowanego przeze mnie zakątka Truskawca, poprawiając mocniejszą kreską błędnie naszkicowane krawędzie budki. Wyjaśnił mi przy tym, że „każdy punkt rzeczywisty przysyła nam jeden promień oczny. Te promienie przebijają papier, jakby przebijały szybę szklaną i tworzą na tej płaszczyźnie obrazu obrazy punktów rzeczywistych, daleko poza tymi obrazami schowanych. Obraz każdego punktu rzeczywistego musi powstać na płaszczyźnie obrazu tam, gdzie ją przebija promień oczny, od tego punktu rzeczywistego do punktu oka dochodzący. To jest zasadnicze prawo perspektywy."

WŁADYSŁAW

Teraz i ja zaczynam sobie coś niecoś przypominać. Powiedz mi tylko, czy ten chłopiec miał białe skarpetki, białe ubranko — jak do pierwszej komunii — a do tego czerwono-złoto-zieloną huculską krajkę i ciupagę z własnym monogramem? Jeśli tak, to tego chłopca spotkałem również następnego dnia, kiedy poma-

gał jakiemuś zakazanemu włóczędze sprzedawać gobeliny. Ubawiło mnie to widowisko, ponieważ wydało mi się przeniesione do Truskawca żywcem z Neapolu czy Palermo. Towar spod ciemnej gwiazdy, na którym nawet ktoś całkowicie pozbawiony smaku nie zechciałby zatrzymać swojego wzroku, żeby go sobie tym brzydactwem nie zapaskudzić, zaczął nagle jaśnieć niezwykłym blaskiem dzięki potędze surrealistycznej reklamy. Proszę to sobie wyobrazić — na trawie, tuż obok deptaku, po którym spacerowały setki bogatych letników chorych na wątrobę, trzustkę, śledzionę, żołądek i nerki, ulokowało się kilkunastu przekupniów rozłożywszy przed sobą osobliwe zbiory najtańszej jarmarcznej tandety. Ostra woń brudu i łażące po przekupniach robactwo wzbudzało we mnie tak silny wstręt, że przyspieszałem kroku, żeby jak najszybciej minąć ten zaimprowizowany targ. Ale tym razem zatrzymałem się, bo obok najbrudniejszego, nieogolonego, ubranego w poplamione i podziurawione przez mole łachmany, stał — nie pasujący do tej hałastry — grzeczny chłopczyk w białym ubranku, przepasany krajką i wykrzykiwał coś piskliwym głosikiem. A wokół niego stłoczyli się zaciekawieni przechodnie, tak że ledwie zdołałem się przez ten tłum przecisnąć. Chłopiec ten podnosił z ziemi poszczególne gobeliny i trzymając je wysoko nad głową opowiadał zebranemu tłumowi ich treść. A więc tak jak na południu Włoch zwykła sprzedaż stała się pretekstem do teatralnej improwizacji. Chłopcu temu z pewnością nie zależało na sprzedaniu tych gobelinów, reklamowanie ich było dla niego sztuką dla sztuki. Mimo to ludzie kupowali, ponieważ uwierzyli, że na tych gobelinach jest coś interesującego, czego wprawdzie nie widać, ale jeśli się wie, co tam miało być, to patrząc na nie można się tym cieszyć. Nawet moja żona kupiła wtedy jeden gobelin, który po wypraniu służył nam przez pewien czas jako szmata pod słomianką.

HANKA

Przepraszam, ale chciałabym się upewnić, że dobrze zrozumiałam myśl pana profesora, wypowiedzianą dziś już po raz drugi. Czy chodzi o to, że są dwa rodzaje obrazów, mianowicie dobre obrazy, które służą do oglądania i tak wiernie pokazują to, co widział artysta, że oglądającemu mogą zastąpić oglądanie świata, oraz złe obrazy, które w najlepszym przypadku służą do czytania, ponieważ ich twórca nie potrafi pokazać tego, co chce i wobec tego umieszcza na obrazie znaki odsyłające oglądających do tego, co kiedyś widzieli lub do tego, o czym wiedzą.

WŁADYSŁAW

To właśnie miałem na myśli.

HANKA

Ale w takim razie rodzi się kilka wątpliwości. Pierwsza związana jest z podstawowym odróżnieniem dwóch sposobów odbioru dzieła sztuki. Istnieje odbiór bierny i odbiór aktywny. Jeżeli osoba oglądająca obraz widzi na tym obrazie, bez żadnego własnego trudu to, co zostało jej pokazane, odbiera obraz biernie. Jeżeli zaś obraz nie pokazuje wszystkiego, ale wymaga od odbiorcy trudu w celu uzupełnienia tego, co widzi, tym, co musi sobie dodatkowo wyobrazić i tym, o czym powinien wiedzieć, to mamy do czynienia z odbiorem aktywnym, który przekształca odbiorcę w aktywnego współtwórcę dzieła. Sądzę więc, że obrazy tego drugiego rodzaju są lepsze od tych pierwszych. A w każdym razie: ich rola kulturotwórcza jest o wiele większa.

Druga wątpliwość dotyczy zasadności przeciwstawiania sobie oglądania i czytania. Bo przecież kiedy pan profesor oglądał nasze rysunki, to przedmiotem jego zainteresowania nie były wcale narysowane przez nas sowy, ale ukryte w sposobie rysowania nasze życie psychiczne. Nie było to więc oglądanie rysunków, lecz odczytywanie z nich naszych myśli i naszego usposobienia. A jeśli dla psychologa dzieła ludzkie są objawami, wyrazami, znakami przeżyć psychicznych, to kto jak kto, ale psycholog nie powinien lekceważyć tych obrazów, które służą nie tylko do oglądania, ale także do czytania.

WŁADYSŁAW

Cieszy mnie, kiedy młody człowiek nie przyjmuje na wiarę słów starego nauczyciela, ale wysuwa wątpliwości i zarzuty świadczące o tym, że jest istotą myślącą. Nie wynika z tego jednak, że są to zarzuty słuszne.

W kwestii pierwszej — owo uzupełnianie oglądanego dzieła to chyba jakieś echo teorii profesora Ingardena. Ale chyba i on zgodziłby się z potrzebą odróżniania tego, co nie zostało pokazane przez zwykłą nieudolność, a więc po prostu dlatego, że człowiek nie potrafił pokazać tego, co chciał, od tego, co zostało przez artystę świadomie przemilczane, niedopowiedziane, niedokończone, zaznaczone ledwie po to, aby myśl odbiorcy została wprawiona w ruch w określonym przez artystę kierunku.

Po drugie — nie wszystkie wasze rysunki były doskonałymi arcydziełami, których twórcy pokazali to, co chcieli pokazać. Niektóre osoby nie umiejąc narysować sowy zastąpiły jej obraz znakami odsyłającymi oglądającego do takiego obrazu sowy, jaki posiada — jeśli posiada — w pamięci. Słabość tych rysunków wynikała stąd, że ani ręka nie była właściwie ćwiczona w rysowaniu, ani oko nie było właściwie ćwiczone w patrzeniu. Te same osoby, po pewnym czasie, jeśli będą przykładać się do tych lek-

cji, potrafią więcej zauważyć i lepiej pokazać to, co zauważyły. Wtedy psycholog potrafi więcej wyczytać z ich rysunków.

Objawem przeżyć psychicznych są wszystkie wytwory człowieka i z każdego wytworu psycholog potrafi coś wyczytać. Ale wśród tych wytworów szczególne miejsce zajmują dobre obrazy, które nie tylko informują o życiu psychicznym artysty, ale także pokazują piękno widzialnego świata. I te lubię oglądać. Bo do czytania są książeczki, a obrazy są do oglądania.

HANKA

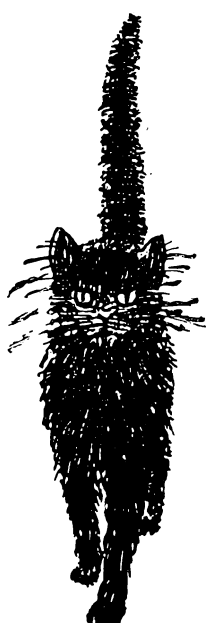
Czy mówiąc o tym, że obrazy są do oglądania, a nie do czytania, wypowiada pan profesor te słowa jako esteta czy jako psycholog?

WŁADYSŁAW

Jaki jest sens tego pytania?

HANKA

Sądzę, że psychologa powinny interesować obrazy nie dlatego, że pokazują piękno świata, ale dlatego, że są znakami, z których można wyczytać to, co się dzieje we wnętrzu człowieka. Esteta patrząc na obraz widzi obraz, psycholog patrząc na obraz chce



Jeśli kot jest blisko...

zobaczyć przez obraz — jak przez szybę — życie psychiczne artysty.

HALINA

To trafne odróżnienie, ale wyczuwam za nim pewną niebezpieczną tendencję, której chciałabym się sprzeciwić. Tendencję do redukcji bogactwa wielowarstwowej osobowości ludzkiej do jakiejś jednej warstwy, a w szczególności do uprawianego zawodu. Dlaczego profesor ma być tylko psychologiem, skoro jest i ma prawo być także malarzem, historykiem sztuki i po prostu człowiekiem, którego szczerze cieszy piękno widzialnego świata?

WŁADYSŁAW

Droga pani Halina, zawsze gotowa do obrony praw człowieka. To krzepiące mieć w pobliżu tak znakomitego adwokata. A jeżeli mógłbym dodać coś do jej słów, to dorzuciłbym jeszcze i to, że człowiek będący tylko psychologiem i niczym więcej, byłby potworem, nie człowiekiem. Przecież to straszne wyobrazić sobie takiego człowieka, dla którego wszyscy inni ludzie, a więc dzieci, bracia, przyjaciele nie są dziećmi, braćmi, przyjaciółmi, ale tylko przedmiotami badania.

Wróćmy jednak do perspektywy. Fryderyku, jak się zakończyło to nasze pierwsze spotkanie w Truskawcu?

FRYDERYK

Miałem dziesięć lat i nic z tego nie zrozumiałem. Stosowanie perspektywy uznałem za niedorzeczny sposób deformacji obrazu przedmiotów.

Profesor powiedział mi, że jeśli kot jest blisko a człowiek daleko, to na obrazie kot powinien być większy od człowieka. Dlaczego, skoro w i e m, że naprawdę człowiek jest większy od kota.

WŁADYSŁAW

Czy i dzisiaj tak uważasz?

FRYDERYK

Dzisiaj wiem, że istnieją różne perspektywy. Istnieje perspektywa prawdy i perspektywa złudzenia. Ta perspektywa, której zasady wykłada pan profesor, każe malować świat nie takim, jakim ten świat jest, ale takim, jakim się wydaje.

WŁADYSŁAW

Takim, jakim go widzą nasze oczy.

FRYDERYK

A dlaczego nie takim, jakim go widzi nasza wiedza albo takim, jakim go widzą nasze uczucia?

WŁADYSŁAW

Co rozumiesz przez sposób widzenia uczuć? Czy uczucia mogą widzieć?

FRYDERYK

Jeżeli oczy mogą słyszeć, a uszy mogą widzieć, to nie ma racji dostatecznej dla twierdzenia, że uczucia nie mogą widzieć i dotykać.

HANKA

Mówi się jednak, że miłość jest ślepa.

FRYDERYK

Mówi się także, że nienawiść bywa jasnowidząca. Sądzę jednak, że może być i odwrotnie. Nienawiść może zaślepiać, a miłość — wyostrzać wzrok. A wzrok „wyostrzony" daje obraz „ostry".

Otóż z tej perspektywy, której zasady wykłada pan profesor, zarówno ostrość jak wielkość przedmiotów zależy od ich miejsca w przestrzeni. Te, które znajdują się bliżej nas, powinny mieć większe rozmiary od tych, które znajdują się dalej, powinny także mieć bardziej ostre kontury i bardziej nasycone barwy, a te, które znajdują się daleko, powinny być małe, szare i zamglone.

HANKA

Powiedziałeś, że miłość wyostrza wzrok, ale Hanka Ordonówna mówi — w piosence, którą lubisz — że oznaką miłości są „oczy zamglone". A przez oczy zamglone obraz świata jest również zamglony.

FRYDERYK

Zaraz wyjaśnię o jakie zamglenie tu chodzi. Otóż w przeciwieństwie do wspomnianej perspektywy liniowo-powietrznej, w której wielkość i ostrość są zależne od przestrzennej bliskości lub przestrzennego oddalenia, p e r s p e k t y w a e m o c j o n a l n a różnicuje wygląd przedmiotów zależnie od relacji uczuciowych, jakie nas z nimi łączą. Pamiętam, że kiedyś, w czasach gimnazjalnych poszedłem na bal w nadziei, że zobaczę koleżankę, która wzbudziła we mnie żywsze uczucia. Wchodzę na salę, widzę kilkadziesiąt panienek, jedne stoją bliżej, inne dalej, ale tylko tę jedną widziałem ostro i wyraźnie, a wszystkie inne — niezależnie od tego, w którym miejscu stały — były dla mnie przesłonięte

jakąś mgłą. I tak właśnie rozumiem wyrażenie „oczy zamglone" z piosenki, o której wspomniała Hanka. Emocjonalna mgła zamazuje wszystko to, co nas w danej chwili nie interesuje, żeby wyodrębnić, uwyraźnić, wyostrzyć i nasycić soczystymi barwami to, w czym jesteśmy zaangażowani uczuciowo.

Więc jeśli mówi się malarzowi, żeby malował tak, jak widzi, a jego sposób widzenia jest zdeterminowany nie przez geometrię, lecz przez jego uczucia, to dobrym obrazem nie będzie ten, który stosuje się do zasad perspektywy liniowo-powietrznej, ale ten, który opiera się na perspektywie emocjonalnej.

Jeden rysunek zrobiony jest z horyzontu dziecka, a drugi z horyzontu dorosłego.

Dla ilustracji tego, o czym mówię, chciałbym powołać się na kilka rysunków pana profesora. Akurat, tu na półce jest pierwszy tom *Psychologii*. Oto na tablicy IX widzimy mgłę, która przesłania część obrazu, wyraźnie wyodrębniając to, co stanowi przedmiot zainteresowania patrzącego. Na tablicy XXXIV widzimy dwa rysunki z tymi samymi ludźmi na placu, ale jeden rysunek zrobiony jest z horyzontu dziecka, a drugi z horyzontu dorosłego. Różnica między tymi rysunkami polega nie tylko na tym, że w pierwszym przypadku horyzont znajduje się niżej, a w drugim wyżej, ale także i przede wszystkim na tym, że została tu zastosowana — przez pana profesora — perspektywa emocjonalna. Wzrok dziecka wyodrębnia z pola widzenia to, co budzi jego zainteresowanie: dziecko z balonikiem, żołnierza, natomiast wzrok ojca tego dziecka wyodrębnia sylwetki przechodzących kobiet.

HANKA

To mnie przekonuje. Czytałam niedawno, że taka perspektywa emocjonalna charakteryzuje również sposób widzenia dzikich zwierząt: widzą ostro to, co może zaspokoić ich głód i to, co może zagrażać ich życiu, a wszystko inne jest jakby nieobecne.

FRYDERYK

Taką perspektywę emocjonalną zauważamy także na obrazach Jana Matejki. Lekceważy on i łamie bez żadnych skrupułów zasady perspektywy powietrznej, starając się, aby wszystko to, co ważne, było pokazane jasno, ostro, wyraźnie i miało nasycone barwy. Za to atakował go Stanisław Witkiewicz i za to atakują Matejkę do dziś wszyscy ci, którzy twierdzą, że w malarstwie liczą się wyłącznie wartości „czysto malarskie", a wszystko inne jest literaturą i teatrem. Czytałem recenzję pana profesora z książki Witkiewicza o Matejce i spodobało mi się to, że pan profesor bierze Matejkę w obronę.

HANKA

Czy pan profesor ceni Matejkę jako malarza, czy też z powodów pozamalarskich, ze względu na jakieś inne wartości jego płócien?

FRYDERYK

Sądzę, że pytanie to jest źle postawione. Z wypowiedzi pana profesora wynikało wyraźnie, że — z wyjątkiem tak zwanego malarstwa abstrakcyjnego, które ma wyłącznie jeden cel: kreowanie wartości czysto malarskich — całe pozostałe malarstwo, skoro coś przedstawia, a więc ukazuje to, co istnieje także poza płótnem, powinno być oceniane także ze względu na wartość poznawczą. Wynika z tego wniosek, że jeśli cenimy Matejkę za wartości poznawcze jego dzieł, to uważamy go tym samym także za dobrego malarza, w tym sensie, że wie i potrafi pokazać, jak wyglądają konie, jak zbudowane są ciała ludzkie, w jakich strojach chodzili w Polsce ludzie różnych stanów w różnych stuleciach.

HANKA

Sądzę, że pominąłeś sprawę najważniejszą.

No bo gdyby się nawet zgodzić na to, że wartości pozamalarskie podnoszą wartość malarstwa i że Matejkę należy cenić za umiejętność przekazywania nam pewnej wiedzy o świecie, to należałoby wyraźniej określić o jaką dziedzinę wiedzy chodzi tu przede wszystkim. Z punktu widzenia zoologa czy anatoma ważna jest u Matejki przede wszystkim jego umiejętność przekazywania prawdziwej wiedzy o budowie ciał. Z punktu widzenia kostiumologa — umiejętność przekazywania wiedzy o ubiorach. Z punktu widzenia historyka — umiejętność przekazywania wiedzy o wydarzeniach historycznych, ale tu właśnie można mieć najwięcej zastrzeżeń i sama pamiętam uwagę profesora, że historii Polski lepiej się uczyć od historyków niż z płócien Matejki czy Grottgera.

Wracam do mojego poprzedniego pytania. Z jakich pozycji pan profesor ocenia obrazy? Z pozycji estety, artysty malarza, zoologa, anatoma, kostiumologa, historyka czy psychologa?

Zastanawiając się nad tym problemem doszłam do przekonania, że pan profesor oczywiście łączy te pozycje i ocenia obrazy Matejki ze wszystkich siedmiu pozycji jednocześnie ale jeden punkt widzenia zdecydowanie góruje nad wszystkimi pozostałymi. Z pierwszych sześciu pozycji pan profesor ma do obrazów Matejki wiele rozmaitych zastrzeżeń, a to że żaden człowiek nie napina wszystkich mięśni naraz, a to, że przy malowaniu koni Matejko — zamiast patrzeć na nie swoimi własnymi oczami — naśladuje Rafaela „proporcjami i formą oczu i głowy pomimo olbrzymich, strasznych członków, pomimo napęczniałych mięśni i żył nabiegłych", a co gorsza traktuje konia tylko jako dodatek do jeźdźca, w tym sensie, że koń Witolda służy Matejce tylko do podkreślenia cech osobowości Witolda, a koń wielkiego mistrza krzyżackiego mówi nam więcej o przeżyciach tego krzyżaka niż o budowie konia.

Dopiero spojrzenie na płótna Matejki z pozycji psychologa skłania pana profesora do przebaczenia mu jego wad i potknięć we wszystkich innych dziedzinach poza psychologią. A to dlatego, że pan profesor odkrył w Matejce znakomitego p s y c h o l o g a, umiejącego odgadywać i pokazywać skomplikowane uczucia uczestników wielkich wydarzeń historycznych.

Z tego, co pan profesor mówił o Matejce na wykładach z psychologii, największe wrażenie zrobiło na mnie nie to, że pan profesor potrafił z pamięci odtwarzać fragmenty *Bitwy pod Grunwaldem, Hołdu Pruskiego* czy *Batorego pod Pskowem,* ale to, że pan rozkładał je na elementy w taki sposób, jak tego nikt przedtem nie potrafił.

Nikt przedtem nie wiedział, że portrety Matejki oparte są na s z t u c e k o n t r a p u n k t u, że wyraz twarzy jest skomplikowanym akordem, z którego można wydobyć poszczególne dźwięki składowe. Przypuszczam, że dałoby się znaleźć jeszcze kilku takich malarzy o doskonałej pamięci wzrokowej, którzy — po latach ćwiczeń — potrafiliby, tak jak profesor Witwicki, narysować z pamięci na tablicy jakiś fragment obrazu Matejki. Ale profesor Witwicki jest nie tylko malarzem, lecz także i przede wszystkim psychologiem, który potrafi coś więcej, niż tylko kopiować portrety. Potrafi je analizować, rozkładać na części, z których zostały przez Matejkę złożone. Pokazywał więc nam pan profesor nie jakąś jedną twarz Potockiego czy Naszczukina, ale kilka. Na każdej z tych twarzy malowało się wyraźnie jakieś jedno proste uczucie. Następnie te twarze z prostymi uczuciami nakładał pan profesor na siebie, łącząc je w taki sposób, jak muzyk łączy różne dźwięki w jeden akord i w rezultacie otrzymy-

waliśmy na tablicy twarze o mieszanym wyrazie uczuć. I tak na jednym rysunku bojar Naszczukin ma „wyosobnione uśmiechy", na drugim „wyosobnione wyrazy trosk", a po nałożeniu jednych na drugie otrzymujemy taką właśnie twarz, jak na obrazie Matejki — ma ona „równocześnie i jedne rysy i drugie, a do tego gest pełen obawy, uniżenia, poddania. Stąd postać jest tak wymowna i tak bogata w wyrazie".

FRYDERYK

To, co powiedziałeś, przemawia mi do przekonania. Zgadzam się z tobą, że w profesorze Witwickim — kiedy jest malarzem — siedzi psycholog i wywiera od wewnątrz wpływ na ruchy ręki. A ponieważ profesora — jako psychologa — interesuje problem warstwowej struktury osobowości, więc kiedy patrzy na płótna Matejki równocześnie oczami malarza i psychologa potrafi zauważyć, zbadać i pokazać wielowarstwową strukturę osobowości bohaterów płócien Matejki.

Ale skoro mówimy już o problemie rozszczepienia osobowości, to chciałbym zadać panu profesorowi pytanie, które mnie już od dawna dręczy. Uczyniłem założenie, że motorem aktywności ludzkiej są zwykle wewnętrzne sprzeczności czyli jakieś rozdwojenie wytwarzające napięcie. Sądzę, że dotyczy to zarówno aktywności naukowo-badawczej pana profesora jako psychologa, jak twórczości artystycznej — jako malarza. Pytanie dotyczy przyczyn tego rozdwojenia. Szukałem ich kolejno w uwarunkowaniach biologicznych, a więc w odmienności genów pochodzących od różnych pradziadków i prababek, następnie w przebiegu studiów, a więc w zderzaniu się oddziaływań wychowawczych ze strony różnych nauczycieli. Teraz chciałbym postawić pytanie o to, jak formowała się osobowość pana profesora jako artysty malarza i rzeźbiarza, a w szczególności, jakich miał pan profesor nauczycieli rysunku i rzeźby.

WŁADYSŁAW

Moim nauczycielem rysunków był wybitny artysta malarz, Karol Młodnicki, starszy ode mnie o 43 lata. Ciężko chory od 1893 roku, zmarł na serce 1 marca 1900 roku w wieku 65 lat, ja miałem wtedy 22 lata. Młodnicki uczył się malarstwa sześć lat w Monachium, w Paryżu, w Lipsku i w Dreźnie. Przyjaźnił się z Matejką i Grottgerem, a po śmierci Grottgera ożenił się z jego narzeczoną, Wandą Monné. Jako malarz znajdował się pod przemożnym wpływem Grottgera i Matejki — wyraziło się to zarówno w historycznej i patriotycznej tematyce licznych jego płócien *(Kopernik, Kościuszko)* i rysunków, ale również w tym, że na twarze ludzkie, zwierzęta, architekturę i drzewa patrzał często ich oczyma, a w ruchach jego pędzla, kredki, ołówka można było wykryć uta-

joną obecność ich ruchów. To on zachęcał mnie do kopiowania ich dzieł i wkrótce nauczyłem się robić to tak dokładnie, że kiedyś nawet profesor Jan Bołoz Antoniewicz dał się nabrać i wziął moją próbę odtworzenia jednego z obrazów Grottgera za cudownie odnaleziony oryginał.

Można więc powiedzieć, że pośrednio — przez Młodnickiego — jestem w jakiejś mierze uczniem Matejki i Grottgera, a częściowo także Hiltenspergera, Pilottiego, Schwinda i Kaulbacha, u których czegoś tam nauczyłem się w Monachium. Podobały mi się także obrazy Wojciecha Kossaka, Zygmunta Rozwadowskiego i wielu innych polskich malarzy; oglądałem je bardzo uważnie i nauczyłem się od nich tego i owego. Natomiast abecadła rzeźby, skręcania drutów, obchodzenia się z gliną i gipsem oraz sporządzania odlewów uczył mnie Zygmunt Kurczyński, o którym wówczas śpiewano w szopce, że jest autorem

„wszystkich kariatyd i wszystkich głów,
którymi został przystrojony Lwów"

i że gdy tylko nadarzała się okazja

„aby zarobić pięćdziesiąt guldenów
pracował z energią dziesięciu Rodinów".

W jego pracowni zrozumiałem, na czym polega tak zwana stylizacja. Kurczyński nie kopiował tego, co widział, ale całą uwagę koncentrował na wydobywaniu z modela jego cech najbardziej charakterystycznych. Świadomie więc pomijał to, co uważał za nieistotne, wybierając i akcentując tylko te elementy, które wzbudziły jego zainteresowanie. Jednakże tę wielką energię ruchów dłoni, szkicujących ogólny zarys, łączył Kurczyński z niezwykłą subtelnością dotknięć i dlatego tworzył rzeźby piękne, oddając piękno modela. Kurczyński nie łamał swoim modelom kości, nie dawał im dwóch lewych nóg, nie gubił proporcji, jak to czynią ci rzeźbiarze, którzy przede wszystkim, za wszelką cenę chcą być oryginalni.

I jeszcze jedno. Kurczyński nie powtarzał się, nie kopiował samego siebie. Na wystawie zbiorowej jego prac można się było przekonać, że każda jego rzeźba żyje innym życiem i żyje naprawdę. Patrząc na jego znakomite głowy, widziało się i czuło, że artysta o każdej z nich ma coś innego do powiedzenia, a to, co ma do powiedzenia, mówi zwięźle, jasno, wyraźnie, energicznie. I w każdej ze swoich rzeźb akcentował to, co stanowiło jej piętno i charakter indywidualny, wydobywając z gipsu takie a k o r d y, jakich inni nie potrafiliby wydobyć nawet z marmuru.

FRYDERYK

Czy posiadanie takich właśnie nauczycieli, Młodnickiego i Kurczyńskiego, działało na pana profesora rozszczepiająco?

WŁADYSŁAW

Nie. Uzupełniali się wzajemnie i wpływy ich sumowały się. Jeżeli coś kiedyś podziałało na mnie, jak mówisz, „rozszczepiająco", to przejściowa fascynacja niektórymi elementami wiedeńskiej secesji, poprzez wprowadzenie do ornamentyki motywów z otaczającej nas żywej przyrody, które dotąd uważane były za zbyt pospolite, a więc kształtów jaszczurek, kaczek, gęsi, wróbli, ostów, rumianków, a zwłaszcza linii łabędzich szyj.

FRYDERYK

Nie wiem, które z własnych prac plastycznych lubi pan profesor najbardziej. Mnie, jako historyka filozofii, najbardziej interesują oczywiście ilustracje do dialogów Platona. Naliczyłem ich około setki. Często je sobie oglądam i przerysowuję. Niektóre z nich podobają mi się tak bardzo, że gdyby to ode mnie zależało, kazałbym je reprodukować na znaczkach pocztowych, aby na całym świecie były podziwiane i budziły zainteresowanie dialogami Platona.

WŁADYSŁAW

Bardzo to miłe z twej strony. Cieszy mnie, że podobają ci się moje rysunki.

FRYDERYK

Ale właśnie w związku z tymi rysunkami mam pytanie. Czy zdanie pana profesora, że w rysunkach ucznia żyją ruchy ręki jego nauczyciela, dotyczy także tych ilustracji? Czy jest w tych ilustracjach do Platona jakaś cząstka osobowości Karola Młodnickiego?

WŁADYSŁAW

To bardzo trudne pytanie. Trzeba się nad nim zastanowić. Przede wszystkim zacznijmy od dat. Młodnicki zmarł w roku 1900, a ja zacząłem ilustrować dialogi Platona dopiero w roku 1917.

FRYDERYK

To nie ma żadnego znaczenia. Pamiętam takie zdanie z objaśnień pana profesora do któregoś z dialogów Platona: „Uczeń z nasienia mistrza rodzi nawet wtedy, kiedy ich obu tylko pamięć wiąże".

WŁADYSŁAW

Rzeczywiście. Napisałem kiedyś coś takiego. Trudno jednak byłoby mi odnaleźć jakieś nici wiążące te moje rysunki z Młodnickim.

Rzecz jasna, że wpływ nauczyciela nie ogranicza się do naśladowania go. Może wyrażać się także i w tym, że chce się zrobić coś inaczej, niż on to robi. Na przykład Młodnicki zrobił wiele ilustracji do *Pana Tadeusza*, do *Balladyny*, do *Tłumaczeń Szopena* Kornela Ujejskiego ...

FRYDERYK

Nie wiedziałem o tym! Muszę te rysunki koniecznie zobaczyć. Myślałem, że to Stanisław Wocjan był pierwszym malarzem, usiłującym przenosić na płótno preludia i nokturny Szopena.

HANKA

Przerwałeś profesorowi wątek, a bardzo chciałbym usłyszeć coś więcej na temat relacji pomiędzy uczniem i nauczycielem. Bardzo proszę, niech pan profesor mówi dalej.

WŁADYSŁAW

A więc, kiedy oglądałem ilustracje Młodnickiego do Mickiewicza i Słowackiego, to ogarniały mnie przy tym mieszane uczucia: podziw, zazdrość a jednocześnie sprzeciw, bo w i d z i a ł e m te same sceny z *Pana Tadeusza*, z *Balladyny* czy z *Marii* Antoniego Malczewskiego inaczej, niż je widział Młodnicki. Myślałem więc o tym, żeby wykonać własny cykl ilustracji do tych utworów. Nie zrobiłem tego dotąd, ale chyba coś takiego jeszcze zrobię.

HALINA

Widziałam niedawno jak pan profesor szkicował ilustracje do *Pana Tadeusza* i to nawet dwa razy. Raz na seminarium i raz na posiedzeniu Towarzystwa Filozoficznego.

WŁADYSŁAW

Zauważyłem, że zagląda mi pani przez ramię do szkicownika. Ale nie wiem, co takiego pani zauważyła.

HALINA

Pamiętam, że na seminarium ktoś wygłaszał referat na temat pamięci, a potem w czasie dyskusji zabrał głos pan Gustaw Radwański i powiedział, że Mickiewicz pisząc *Pana Tadeusza* zapominał czasem o tym, co sam napisał wcześniej i że na przykład trudno byłoby narysować dwór w Soplicowie, bo są tam przynajmniej dwa różne, sprzeczne z sobą opisy. Zauważyłam, że ucieszyło to pana profesora, bo pochwalił pan Radwańskiego za jego spostrze-

gawczość, a mówiąc to wyrysował pan profesor w swoim szkicowniku dwa różne dworki.

WŁADYSŁAW

To prawda.

HALINA

A na posiedzeniu Towarzystwa Filozoficznego wywiązała się kiedyś tak żywa dyskusja, że ktoś — chyba Karol Irzykowski — przyrównał ją do sejmiku szlacheckiego czy też do sporu o zamek Horeszków w *Panu Tadeuszu*. Wtedy pan profesor naszkicował tę scenę i wśród osób w strojach szlacheckich można było rozpoznać kilku uczestników dyskusji, w szczególności profesora Tadeusza Kotarbińskiego.

FRYDERYK

Bardzo chciałbym obejrzeć ten rysunek. Pasjonują mnie takie anachronizmy. Na przykład *Hołd Pruski* Matejki ma dla mnie szczególny urok przez ten fakt, że w lewym kącie obrazu Matejko wymalował samego siebie, dając tym dowód, że człowiek — bez wehikułu czasu, wymyślonego przez Wellsa — może przenieść siebie w inną epokę, o kilka stuleci wstecz.

HANKA

A jak to było z ilustracjami do Platona? Czy nikt przedtem nie ilustrował jego dialogów? Przecież była chyba jakaś tradycja w zakresie plastycznego odtwarzania postaci Sokratesa?

WŁADYSŁAW

Rzecz jasna, że przed przystąpieniem do sporządzania ilustracji zebrałem wiele reprodukcji starożytnych posągów przedstawiających Sokratesa. Zacząłem je zbierać jeszcze w szkole średniej, kiedy na greckim czytaliśmy Platona. Pamiętam, że kiedy w ósmej klasie zacząłem tłumaczyć fragmenty dialogów z greckiego na polski, to postawiłem sobie na biurku reprodukcję jakiegoś starożytnego popiersia Sokratesa i to pomagało mi w przekładaniu jego słów, bo miałem go przed sobą, widziałem go, a więc słowa te nie miały charakteru bezosobowego, lecz były właśnie jego słowami, prawdziwego człowieka, który mówi do mnie po prostu i od serca.

Ale decyzja o ilustrowaniu dialogów zapadła później, kiedy na wystawie ujrzałem wielki obraz olejny, pokazujący wejście pijanego Alkibiadesa do domu poety Agatona. Tak. Postanowienie uzupełnienia przekładu dialogów Platona zrodziło się we mnie pod wpływem obrazu Anzelma Feuerbacha.

Podobnie jak przy oglądaniu ilustracji Młodnickiego do *Pana Tadeusza,* również wobec obrazu Feuerbacha miałem mieszane uczucia. Przede wszystkim szczerze podziwiałem go, bo to naprawdę dobry obraz. Przyglądałem mu się bardzo długo, bo było tam bogactwo zajmujących szczegółów i rzeczywiście było na co patrzeć. Pamiętałem doskonale tę scenę z *Uczty* Platona i niejedno w obrazie Feuerbacha budziło mój sprzeciw. I wtedy powiedziałem sobie: A dlaczego sam nie namalujesz tej sceny tak jak ją widzisz, kiedy czytasz Platona?

HALINA

Czy ta twarz, którą pan profesor w tej chwili naszkicował, to twarz Feuerbacha?

WŁADYSŁAW

Tak.

FRYDERYK

A co przede wszystkim wzbudziło sprzeciw pana profesora przy oglądaniu obrazu Feuerbacha?

Postanowienie uzupełnienia przekładu dialogów Platona zrodziło się we mnie pod wpływem obrazu Anzelma Feuerbacha.

WŁADYSŁAW

Najbardziej to, że na tym obrazie rzuca się w oczy postać Agatona, następnie postać Alkibiadesa, a potem jeszcze kilkanaście innych osób i dopiero na samym końcu zauważa się Sokratesa, a przecież to on jest najważniejszą osobą w dialogach Platona.

FRYDERYK

A więc jednak najważniejsza jest perspektywa emocjonalna.

WŁADYSŁAW

Po drugie. Obraz Feuerbacha wydał mi się zbytnio przeładowany pięknymi szczegółami, skupiającymi na sobie uwagę. Wyglądało na to, że Feuerbach chciał powiedzieć coś ważnego o występujących w dialogu Platona osobach, a potem, zafascynowany urokiem malowanych przez siebie przedmiotów zapomniał o ludziach. Waza, kwiaty, draperie są na tym obrazie ważniejsze od ludzi i odwracają uwagę od treści dialogu.

FRYDERYK

Ale to dotyczy również kilku rysunków pana profesora. Na przykład rysunki do *Fajdrosa* też urzekają bogactwem pięknych szczegółów — są to zresztą te, które najbardziej lubię.

WŁADYSŁAW

To możliwe, że w niektórych rysunkach są jakieś reminiscencje z Feuerbacha. Ale chyba tylko w tych najwcześniejszych. W późniejszych starałem się eliminować to, co zbędne.

Główna różnica polega zresztą na czym innym. Patrząc na obraz Feuerbacha doszedłem do przekonania, że osobowości Sokratesa nie może pokazać jakiś jeden — nawet najlepszy — obraz. Osobowość ta ujawniała się w pełni w rozmowach z wieloma ludźmi na różne tematy i dlatego powinna być pokazywana w różnych sytuacjach, nie tylko w domu Agatona, ale także na rynku, nie tylko na sali sądowej, ale także w lesie, nie tylko z Alkibiadesem czy Agatonem, ale także z Hippiaszem, Gorgiaszem, Kalliklesem, ze starym Kritonem i z małym Lyzisem. Że należy go pokazać, jak sobie drwi z Eutyfrona i jak się cieszy ze spotkania z Fajdrosem i jak marzy o spotkaniu — na tamtym świecie — z Orfeuszem, Hezjodem, Homerem czy Odyseuszem.

HANKA

Sądzę, że dotyczy to tylko połowy rysunków. Tych, na których pan profesor pokazał Sokratesa. Oprócz nich są jednak i takie rysunki — drugie tyle — na których nie ma Sokratesa. A więc celem ilustrowania dialogów było nie tylko pokazanie osobowości Sokratesa.

FRYDERYK

Sądzę, że w dialogach należy wyróżniać dwie warstwy: podmiotową i przedmiotową. Przez warstwę podmiotową rozumiem to, kto z kim, kiedy i gdzie się spotyka, natomiast przez warstwę przedmiotową — to, o czym się w czasie spotkania rozmawia. Ta druga jest chyba ważniejsza, natomiast ta pierwsza stanowi jej konieczny kontekst i osobowy, psychologiczny fundament.

Na obrazie Feuerbacha pokazana jest tylko warstwa pod-

miotowa. Widzimy tam różnych ludzi, którzy się ze sobą spotkali. Natomiast na rysunkach profesora Witwickiego widzimy także to, o czym się rozmawia. Czasem, na jednym rysunku widzimy obie warstwy. Mam na myśli rysunek, na którym Sokrates wyjaśnia Fajdrosowi platońską koncepcję rozszczepienia duszy na trzy składniki: dwa konie i woźnicę, a także rysunek, na którym obok Sokratesa i Hippiasza widzimy — w kryształowej kuli — to wszystko, o czym ze sobą rozmawiają.

HANKA

Czy były jakieś precedensy? Czy znasz jakiegoś malarza, który też potrafił pokazywać na jednym obrazie obie te warstwy?

FRYDERYK

W tej chwili przychodzi mi na myśl tylko jeden malarz: Rafael.

HANKA

Nie rozumiem. Przecież w jego *Szkole Ateńskiej* ukazana jest tylko warstwa podmiotowa. Rafael pokazuje nam wielu filozofów, ale nie wiadomo, o czym rozmawiają.

FRYDERYK

To prawda, ale w tej samej stanzy Pałacu Watykańskiego znajduje się inny obraz Rafaela: *Dysputa o Sakramencie*. Na dole widzimy tam warstwę podmiotową: dyskutujących teologów. Górną połowę obrazu wypełnia warstwa przedmiotowa: świat będący tworem wyobraźni tego teologa w zielonej szacie, który właśnie zabiera głos i podniesioną do góry prawą ręką pokazuje zasłuchanemu papieżowi i wszystkim innym, uczestniczącym w dyspucie osobom, swoje dzieło: nie książkę, ale jej treść.

I w tej chwili coś mi błysnęło, jakiś pomysł, który trzeba schwytać, żeby nie uciekł. Mam! Przecież dziś już była mowa o Rafaelu i powiedziane zostało coś bardzo ważnego. Tylko co? Nie mogę sobie tego przypomnieć, ale wiem, że tu właśnie kryje się odpowiedź na postawione przeze mnie pytanie.

Niestety. Pomysł uciekł. Zdawało mi się, że odkryłem jakąś wielką tajemnicę, ale zgubiłem ją, zanim zdążyłem się jej przyjrzeć.

HANKA

Szkoda tego pomysłu. Może uda się jeszcze sprawić, że pojawi się po raz drugi i wtedy zostanie schwytany.

Gotowa jestem pomóc. To ja mówiłam o Rafaelu. Przypomniałam zarzut profesora Witwickiego, że ruchami ręki Matejki, kiedy malował konie, kierował Rafael ...

Nie wiem, jak ci dziękować. Już wiem, co takiego odkryłem: d r o g ę prowadzącą od *Dysputy o Sakramencie* do rysunku profesora Witwickiego ilustrującego rozmowę Sokratesa z Hippiaszem. Jeżeli rysunek ten ma podobną strukturę dwuwarstwową jak obraz Rafaela z Pałacu Watykańskiego, to może przyczyna jest taka, że ta cząstka osobowości Rafaela, którą nosił w sobie Matejko, przeleciała jak iskra — przez Karola Młodnickiego — do oka i ręki jego ucznia.

Może w rysunku profesora Witwickiego do platońskiego Hippiasza żyje jakaś cząstka myśli i ruchu ręki Rafaela?

Dialog VI

BEATA
ALBO O POLSKIM CHARAKTERZE NARODOWYM

„Jest ogień, ruch, żywość, buta i odwaga w ruchu junackim modela i w ruchu pędzla artysty, jest gracja i delikatność w formach, jest żywość wschodnia w kolorycie.
Takimi nas zna świat, tak nas stylizują i przedrzeźniają obcy, takimi byliśmy w historii, bywamy w życiu."

Władysław WITWICKI

Beata
albo o polskim charakterze narodowym

Osoby: BEATA, lat 48
FRYDERYK, lat 27
Pompeje, wiosna 1946 r.

Wiedząc, że jestem we Włoszech, Witwicki napisał do mnie list, prosząc abym odszukał tam dwie szczególnie bliskie jego sercu osoby, Lelę Pawlikowską i Beatę Obertyńską — wnuczki jego nauczyciela rysunków, Karola Młodnickiego.

Panią Beatę spotkałem przypadkowo w Cervinarze pod Casertą. Okoliczności tego spotkania nie stwarzały odpowiedniej atmosfery do dłuższej rozmowy. Charakter mojego pobytu w Cervinarze nastrajał ją do mnie niechętnie i nieufnie. Jednakże chęć rozmowy o Witwickim przeważyła. Powiedziała zatem: — Zamierzam jutro zwiedzić Pompeje. Jeżeli zależy panu na rozmowie ze mną, proszę tam być o dwunastej w południe. Stawiam jeden warunek. Niech pan przyjdzie na to spotkanie sam, bez tych osób, które panu towarzyszą. Miejsce spotkania: Villa dei Misteri.

Wracając samochodem z Cervinary do Neapolu zastanawiałem się, co robić. Miałem przecież zarezerwowane miejsce na wieczorny samolot do Rzymu, a następnego dnia czekało mnie w Rzymie kilka ważnych spotkań. Ostatecznie jednak zrezygnowałem z samolotu, oświadczyłem, że zamierzam zostać kilka dni w Neapolu, zwiedzić miasto i muzea. Poprosiłem, żeby odwołano moje jutrzejsze spotkania i wróciłem z lotniska do hotelu.

Długo nie mogłem zasnąć. Przypominałem sobie stopniowo wszystko to, co Witwicki opowiadał o malarzu Karolu Młodnickim i jego żonie Wandzie, niegdyś narzeczonej Artura Grottgera, a także o ich córce, poetce Maryli Wolskiej, matce Leli i Beaty. Kiedyś, pod wpływem tych opowiadań, wziąłem z biblioteki cztery tomiki wierszy Beaty Obertyńskiej: *Pszczoły w słoneczniku, O braciach mroźnych, Głóg przydrożny* i *Klonowe motyle* — na szczęście zapamiętałem wynotowane wówczas fragmenty i własne uwagi. Próbowałem sobie także wyobrazić Pompeje a zwłaszcza Pałac Tajemnic związany z misteriami dionizyjskimi.

Sam nie wiem, kiedy zasnąłem, ale, jak zwykle w podobnych sytuacjach oczekiwania na coś ważnego sen stanowił przedłużenie snutych na jawie przypuszczeń i domysłów. Znajdowałem się w Pałacu Tajemnic, który był dziwną zbitką z loży masońskiej i loży w operze — ściany przesłonięte czarnymi, aksamitnymi

kurtynami, na stoliku biała czaszka, piszczele i oprawione w skórę księgi z wytłaczanymi, złoconymi tytułami wierszy pani Beaty: *Strych, Droga, Stojąca woda, Sowa, Ćma i płomień, Jedyny sposób.* W tej scenerii rozwijały się kolejne możliwe warianty antycypowanego przeze mnie spotkania z panią Beatą. Wariantów tych było kilkanaście, ale żaden z nich nie był podobny do tego spotkania, które rzeczywiście odbyło się następnego dnia.

Przede wszystkim sceneria spotkania na jawie była całkowitym przeciwieństwem tej ze snu: żadnych mroków i posępnych kotar, z błękitnego, bezobłocznego nieba słońce wylewało na nas wiadra złotego żaru. I może dzięki temu pierwsze lody pękły znacznie wcześniej, niż się tego mogłem spodziewać po atmosferze pierwszej rozmowy.

Nie wszystko w tej rozmowie było dla mnie miłe, ale to w relacji ze spotkania pomijam. Skracam też swoje własne wypowiedzi.

BEATA

Powiedział pan, że to profesor Witwicki kazał panu odszukać mnie i spotkać się ze mną. W jakim celu?

FRYDERYK

Nie wiem. Nie zastanawiałem się nad tym. Mogę się tego tylko domyślać.

BEATA

Czy z tego wynika, że nie ma pan mi nic do przekazania od profesora?

FRYDERYK

Tak. Nie wziąłem ze sobą tego listu, ale pamiętam, że była tam taka formuła: „Gdybyś spotkał ..." albo „A może spotkasz ..." a potem „kłaniaj im się ode mnie" albo „ukłony piękne im przesyłam".

BEATA

I nic więcej?

FRYDERYK

Nic. List miał wprawdzie cztery strony i dotyczył bardzo wielu różnych spraw. Wiadomość o tym, że jestem we Włoszech, pobudziła profesora do wspomnień, które — jak pisał w liście — „wracają misz masz, jedno przez drugie, ni w pięć ni w dziewięć". Pojawiały się w tych wspomnieniach nie tylko rzeźby, obrazy, rysunki, arcydzieła architektury, ale także glicynie, blaszane stoliki, wyplatane krzesełka, wino z Frascati i słowa neapolitań-

skich piosenek. „Twoimi ścieżkami chodziłem przed dwudziestu laty", teraz ogarnia mnie „wielka radość, że się w twoich oczach zapala i świeci to, co w mojej pamięci przygasa". Nie chciałbym, żeby te wspomnienia „umierały razem ze mną", to „dobrze, że jesteś w Italii", że słuchasz „mowy włoskiej na co dzień" — bo ja niewiele już widzę i słyszę. „Dopiero 14 listopada 1945 zoperowałem kataraktę na oku prawym, a już 17 grudnia zagłuchłem na ucho lewe — grypa zatkała mi ucho środkowe — lewe oko zostało zgaszone, jak było. W ogóle maszyneria się rozłazi i życie zrobiło się ciężarem bez smaku".

BEATA

To cudne, a zarazem straszne i przygnębiające. W każdym razie przez słowa tego listu — powtórzone teraz przez pana — widzę profesora Witwickiego, jak gdyby tu stał w tej chwili za panem.

No dobrze, a nikt inny nie kazał panu ze mną rozmawiać? Wypytywać mnie o różne sprawy albo namawiać, żebym wróciła do kraju? Jeżeli tak, to próżny trud. Nic nie powiem, a do kraju nie powrócę.

A jeśli chce pan wiedzieć dlaczego, to odpowiem panu na to słowami profesora Witwickiego: „Każdy człowiek żyje i działa w jakimś ograniczonym świecie i bywa, że się kończą te cząstkowe światy. Tak w piątym wieku nastąpił koniec świata dla cesarstwa rzymskiego, w wieku szesnastym dla państwa Montezumy", a ten świat, w którym ja żyłam, zawalił się w gruzy we wrześniu 1939 roku. Tego świata już nie ma. Nie mam domu, nie ma ogrodu, obrazy zostały zniszczone, lustra rozbite, książki spalone. Nie mam dokąd wracać ...

Miejsce naszego spotkania ma w sobie coś symbolicznego. Czy zauważył pan — wchodząc tu — gipsowe odlewy zwłok ludzi zalanych przez lawę w roku 79? Wtedy skończył się świat mieszkańców tego miasta. Ale oni byli szczęśliwsi od nas — ich świat konał tylko kilka godzin. Mój świat konał pięć lat ... w niezliczonych obozach, z głodu, mrozu, od tortur, za drutami kolczastymi.

Ja przeszłam przez to piekło. Sił do przetrwania dodawała mi nadzieja, że jakiś cud wyprowadzi mnie z „domu niewoli", przywracając do życia świat, w którym żyłam. Teraz nie mam nawet tej nadziei.

Ale nie odpowiedział mi pan na pytanie. Dlaczego profesorowi Witwickiemu zależało na tym, żeby się pan ze mną spotkał?

FRYDERYK

Powiedziałem, że tego mogę się tylko domyślać. Przez długi czas myślałem, że tylko uczeń odczuwa w sobie obecność swojego nauczyciela — szczególnie wyraźną w momentach podejmowa-

nia ważnych decyzji życiowych. Z listu profesora Witwickiego wynika, że również nauczyciel odczuwa to, że jest jakoś obecny w swoich uczniach, że może coś oglądać ich oczami i coś słyszeć ich uszami. Sprawia mu to radość. Dlatego właśnie w liście wymienia dokładnie miejsca, do których powinienem się udać: pod łuk Tytusa, do portyku Berniniego, na Piazza del Popolo, do Marka Wipsaniusza Agryppy w Muzeum Kapitolińskim i do Afrodyty Kyrenejskiej w termach Dioklecjana. Pisząc te słowa profesor Witwicki antycypuje w jakiś sposób radość związaną z ponownym obejrzeniem tych miejsc moimi oczami.

Równie silnym pragnieniem — jak to, żeby spotkać się jeszcze raz z ulubionymi posągami i dziełami architektury włoskiej — było niewątpliwie, w chwili pisania listu, pragnienie spotkania kilku szczególnie mu bliskich a nie widzianych od lat osób, a zwłaszcza wnuczek swojego nauczyciela: Leli i Dziodzi. Przepraszam, że pozwoliłem sobie wymienić imię „Dziodzia", ale takim właśnie imieniem profesor nazywał panią, pani Beato. Pisząc w liście „a może je spotkasz?", profesor antycypował radość z wyobrażanego sobie spotkania.

BEATA

Jeżeli wierzy pan, że moja rozmowa z panem może sprawić choremu profesorowi przyjemność, ponieważ — w jakiś tajemniczy sposób — uczestniczy w niej, korzystając z pańskich oczu i uszu, to zgadzam się na kontynuowanie tej rozmowy. Wypowiedziane przez pana imię „Dziodzia" świadczy o tym, że musiały pana łączyć z profesorem Witwickim bardzo bliskie stosunki, jeśli mówiąc o mnie używał tego imienia. Czy zechciałby mi pan powtórzyć, co panu mówił na mój temat?

FRYDERYK

Nie potrafię tego powtórzyć dokładnie. Pamiętam jedynie ogólną atmosferę jego wspomnień o jakimś Zaświeciu i o Medyce. To Zaświecie było dla profesora Witwickiego jakąś cudowną Świątynią Muz ukrytą w czarodziejskim ogrodzie, w pobliżu lwowskiej Cytadeli.

W tej świątyni było wiele bezcennych pamiątek po Arturze Grottgerze, Matejce, Rodakowskim. Bywali tam wybitni poeci: Kornel Ujejski, Jan Kasprowicz, Leopold Staff. Jak niegdyś Soplicowo, było Zaświecie krynicą polskości, w której wszystko, co rdzennie polskie: język, obyczaje, tradycje, pamiątki historyczne i dzieła sztuki otoczone były żarliwym kultem.

O mieszkańcach Zaświecia opowiadał profesor Witwicki zawsze z taką tkliwością i takim szacunkiem, jak gdyby mówił o swojej własnej rodzinie. Najczęściej wymieniał: swojego nauczyciela rysunków, wybitnego malarza, Karola Młodnickiego,

jego żonę, Wandę Monné — podobno ilustrował swoimi rysunkami jej bajki dla dzieci, następnie Marylę Wolską — opowiadał o jej *Dzbanku malin,* dodając, że podobają mu się jej wiersze. Z wielkim szacunkiem wyrażał się także o pani ojcu, poecie, filozofie, inżynierze, przemysłowcu, wydawcy, Wacławie Wolskim, dzięki któremu — przed pierwszą wojną światową — mógł ukazywać się „Ruch Filozoficzny" a także dziennik „Słowo Polskie", w którym Witwicki publikował dziesiątki artykułów o Matejce, Grottgerze, Siemiradzkim, Chełmońskim, Malczewskim, Wyspiańskim, Fałacie, Gierymskich, Mehofferze, Bulasie, Sichulskim, Pautschu, Ruszczycu i wielu innych. Pamiętam też, że często wspominał pani braci, Luka i Kazimierza, którego odwiedzał w Perepelnikach i pani siostrę, Lelę Pawlikowską, którą odwiedzał w Medyce — będącej w opisach profesora drugą świątynią polskości, ośrodkiem równie żarliwego jak Zaświecie kultu Muz.

W opowiadaniach tych pojawiało się jeszcze trzecie miejsce — dom pani Heleny Dąbczańskiej, znajdujący się w pobliżu Zaświecia, na Cytadelnej.

BEATA

Pamiętam ten dom. Dom, nie dom, muzeum, nie muzeum, biblioteka, antykwarnia? Jasne pokoje pierwszego piętra, pełne najwyszukaniej cudownych mebli, luster, obrazków, kryształów, porcelany. Skrzynie ciężkie od starych brokatów, adamaszków, ornatów, haftów. W witrynkach drobiazgi rozczulające, kruche i cenne ... Otwarty klawikord ... Parter był ciężki i ponury długimi szeregami szaf jednego z najwybredniejszych prywatnych księgozbiorów. Pamiętniki, listy, życiorysy, wspomnienia, historie różnych lat, wojen, epok i ludzi, oprawione w ciemny szkarłat. A w domu dobra wróżka, przedziwna pani Helena.

To dziwne, ale kiedy myślę o profesorze Witwickim, to widzę go właśnie tam, w ogrodzie pani Heleny — olbrzyma o twarzy mądrego, dobrodusznego niedźwiedzia Baloo, o niskim, uroczym głosie. Tak jak tamten znał prawa puszczy, Witwicki znał prawa piękna i prawdy.

A propos. Czy widział pan ilustracje Witwickiego do *Drugiej księgi dżungli* Rudyarda Kiplinga? Prawda, że cudowne? Miał dwadzieścia cztery lata, kiedy je robił. W Wiedniu. Ale ilustracji tych było więcej niż te, reprodukowane w książce. Otóż wśród tych ilustracji, które nie weszły do książki, był także niedźwiedź Baloo. Pamiętam — byłam wtedy małą dziewczynką — kiedy zobaczyłam ten rysunek, zawołałam, że to jest autoportret profesora. Było wiele śmiechu, ale profesor był zadowolony, dodał, że coś trafnego w tej mojej uwadze jest, a potem, ile razy spotkaliśmy się, przypominał, że nazwałam go niedźwiedziem ...

Ile razy spotkaliśmy się, Witwicki przypominał, że nazwałam go niedźwiedziem Baloo.

FRYDERYK

To zdumiewające! Zapomniałem pani powiedzieć, że do listu profesora Witwickiego — pisanego w styczniu bieżącego roku — dołączony był rysunek z datą: 1947. Długo zastanawiałem się, w jakim celu profesor przysłał mi ten rysunek — bez żadnego związku z treścią listu.

Teraz wiem! To było prawdopodobnie tak, że kiedy napisał słowa: „A może spotkasz panią Beatę Obertyńską ...", przerwał na chwilę pisanie listu i pogrążył się we wspomnieniach o Zaświeciu. Przypomniał sobie, że nazwała go pani niedźwiedziem i — nie zdając sobie sprawy z tego, co robi — narysował z pamięci tego niedźwiedzia, w którym pani rozpoznała jego autoportret. Potem dokończył list, włożył rysunek z niedźwiedziem do koperty, zapominając dodać, że to dla pani wykonał ten rysunek.

BEATA

Czy to prawda? Czy profesor rzeczywiście przysłał panu ten rysunek? Gdzie pan go ma? Kiedy go będę mogła zobaczyć?

FRYDERYK

Rysunek mam w Rzymie, w kopercie z listem profesora. Każę zrobić z tego rysunku odbitkę fotograficzną i prześlę na wskazany przez panią adres.

BEATA

Będę panu za to niezmiernie wdzięczna. Straciłam w czasie wojny wszystko. Nie mam żadnej pamiątki związanej z profesorem Witwickim. Wyobrażam sobie radość Leli, kiedy pokażę jej ten rysunek.

FRYDERYK

Profesor mówił mi kiedyś, że uczył pani siostrę rysunków.

BEATA

Miałam właśnie panu o tym opowiedzieć. Powróćmy zatem do ogrodu pani Heleny. Było południe. „Cień gałęzi szczupłej jabłoni na stoku spływał z pochyłości w dół". I jeszcze dwa cienie, jeden wielki — cień niedźwiedzia Baloo i drugi mały — cień małej dziewczynki z dużym szkicownikiem w ręku.

FRYDERYK

Podziwiałem rysunki pani siostry, te w pani książkach.

BEATA

Zdumiewa mnie pan. Kiedy wczoraj widziałam pana w towarzystwie, na temat którego mam swoje zdanie i wolę się w tej chwili nie wypowiadać, nie wyglądał mi pan na człowieka odczuwającego potrzebę czytania wierszy i to właśnie takich jak moje. Czyżby to profesor Witwicki zachęcił pana do ich przeczytania?

FRYDERYK

Pamiętam, że o pani wierszach rozmawiałem z profesorem dwa razy. Po raz pierwszy było to na lekcji rysunków. Profesor przyniósł wypchaną sowę i kazał robić nam szkice węglem. Potem wyszedł, a kiedy wrócił, zgadywał kto jest autorem każdego szkicu. Uważał te sowy za nasze duchowe autoportrety.

Kiedy stanął przed moim szkicem, powiedział, że to jest sowa z wiersza pani Beaty Obertyńskiej — ma taki niesamowity wygląd, jakby oglądała „zlot wiedźm i nietoperzy". Wobec tego zaraz po lekcji poszedłem do Biblioteki Uniwersyteckiej, poprosiłem o *Klonowe motyle* i znalazłem tam tę *Sowę*. A ponieważ spodobały mi się także inne wiersze z tego tomu, zwłaszcza *Pejzaż Stanisławskiego,* będący znakomitym przekładem barw na dźwięki, przeczytałem również inne tomy, wydane przez Bibliotekę Medycką.

W kilka dni później, na seminarium była dyskusja o *Teajtecie* Platona. Jedna ze studentek przytoczyła słowa Sokratesa o tym, że w każdej duszy znajduje się pewnego rodzaju gołębnik, a w nim różnorodne ptaki. Jedne latają pojedynczo, inne po kilka sztuk razem, a jeszcze inne dużymi stadami. Te ptaki to wiado-

mości, cząstki wiedzy. I są dwa rodzaje polowania, najpierw trzeba złapać wiele ptaków i umieścić je w gołębniku, a potem, kiedy już są w tym gołębniku, trzeba umieć w nim odnaleźć tego ptaka, który w danej chwili jest nam potrzebny. Na tym polega różnica między zdobywaniem wiedzy i umiejętności korzystania z niej.

Wtedy powiedziałem, że podobne metafory spotykamy w wierszach pani Beaty Obertyńskiej. W jednym z nich pod tytułem *Strych* czytamy, że „pamięć jest jak strych mroczny, w którym śpią nietoperze", a w innym wierszu pod tytułem *Mój przepis,* pisze pani, że „pomysł łapie się w locie jak skrzącą libellę", a potem się tę ważkę „słowami do papieru ostrożnie przyszpila". I że to jest właściwie „jedyny sposób", żeby „zatrzymać i jakoś przechować na potem — to, czym świat w swej cudności do ciebie zagadał — Wiersz o tem!"

BEATA

To podnosi na duchu — wiedzieć, że trud życia nie poszedł całkowicie na marne. Że po straszliwej wojnie, która przyniosła zagładę tego świata, w którym żyłam, jest na świecie jeszcze ktoś, kto czytał, zapamiętał i potrafi powtórzyć jakieś okruchy z tego, co kiedyś napisałam.

Nieraz myślałam sobie, leżąc na obozowej pryczy, że w tej poniewierce, na samym dnie egzystencji ludzkiej, opuszczona przez ludzi i Boga, który przecież mógł i powinien był temu wszystkiemu zaradzić, a jak Piłat „umył ręce", nie mogę mieć nawet z tego pociechy, że przed wojną wydrukowałam kilka książek. Jeżeli nawet ocalały gdzieś jakieś egzemplarze, to leżę w nich jak martwa — bez nadziei na zmartwychwstanie. To jest zresztą myśl profesora Witwickiego, wykaligrafowana po łacinie — jako wzór romańskiej uncjały z pierwszych wieków naszej ery: *Animus in litteris non lectis dormit, in lectis resurgit.**

No dobrze. Mnie ta rozmowa pokrzepiła nieco, przypomniała dawne lata, kiedy byłam szczęśliwa. Być może również profesor Witwicki czuje w tej chwili, że rozmawiamy o nim i dzięki temu zwiększa się trochę rozmiar gasnącego płomienia jego egzystencji. Cóż jednak pan będzie miał z tej rozmowy?

FRYDERYK

Marzy mi się napisanie kiedyś książki o Witwickim. W moim życiu odegrał on rolę Sokratesa i chciałbym spłacić zaciągnięty wobec niego dług wdzięczności — jak Platon — serią dialogów.

---

* Duch w książkach nie czytanych śpi jak martwy, a wstaje z martwych dopiero wtedy, kiedy je ktoś czyta.

BEATA

Dlaczego właśnie dialogów?

FRYDERYK

To się wiąże z taką, wymyśloną przeze mnie, teorią osobowości, według której człowiek nie jest bytem izolowanym, posiadającym własną istotę — gotową i całkowicie określoną — w samym sobie, ale istnieje tylko dzięki spotkaniom z innymi ludźmi, które konstytuują jego osobowość. Inaczej mówiąc, człowiek jest ruchomą i rozwijającą się siecią relacji międzyludzkich i może być określany, charakteryzowany jedynie poprzez te relacje. Tak więc najlepszym sposobem sporządzenia czyjegoś portretu jest seria dialogów, w których dochodzi do rozmaitych spotkań, a każde z nich odsłania jakiś inny aspekt jego osobowości.

Naszkicowałem sobie wstępny konspekt takich dialogów. W każdym dialogu Witwicki spotyka się z kimś innym i każde takie spotkanie coś odsłania, uzupełniając portret o nowy rys. Żeby to się udało, trzeba dwóch rzeczy: wybrać trafnie osoby i temat do rozmowy dla każdej z nich, a po drugie poznać te osoby tak dokładnie, żeby móc je sobie dokładnie wyobrazić w momencie rozpoczęcia dialogu.

BEATA

No tak. Teraz już rozumiem, że mam panu posłużyć jako materiał do książki o Witwickim. Nie wiem tylko, dlaczego do tego celu wybrał pan sobie właśnie mnie. Jest tyle innych osób, profesorów, którzy byli jego kolegami na uniwersytecie, i uczniów, którzy przez wiele lat mieli z nim codzienny kontakt.

Moje spotkanie z profesorem Witwickim miało miejsce trzydzieści lat temu. Trwało kilka tygodni. Miałam wtedy chyba 18 lat, a profesor interesował się bardziej piętnastoletnią Lelą niż moją osobą.

Wkrótce potem stosunki między nami zostały gwałtownie zerwane. Przyczyny były dwie. Jedną z nich było napisanie złośliwej, napastliwej recenzji z książki mojego ojca *O poznaniu a priori*. Recenzję tę wydrukował profesor Witwicki w roku 1919, w „Ruchu Filozoficznym". W tym samym czasie rozwiódł się ze swoją pierwszą żoną a pragnąc ożenić się po raz drugi zmienił wyznanie rzymskokatolickie na ewangelicko-reformowane. Wtedy moja matka oświadczyła, że ten pan nie przestąpi już nigdy progów naszego domu, ponieważ — podobnie jak jego kolega, Leopold Staff — „okazał się dekadentem bez czci i wiary".

FRYDERYK

Ale Staffowi przebaczyła ...

BEATA

Przede wszystkim ustalmy, że Staff postąpił z kochającą go Halką w sposób cyniczny i nikczemny. Zrujnował biednej dziewczynie życie. Tego nie usprawiedliwia nawet wyjątkowość jego talentu poetyckiego. Był niewątpliwie wielkim poetą, ale jako człowiek był lekkomyślny i nieodpowiedzialny. Pożyczał pieniądze i zapominał o tym, że należy je oddać. Matka moja miała jednak dobre serce i kiedy dostała od niego list, w którym spowiadał się ze swoich uczuć i wyjaśniał przyczyny zerwania, zrobiło jej się go żal i próbowała go zrozumieć. Nastąpiło więc wznowienie stosunków, ale nie miały one już tej serdeczności, co dawniej. Można powiedzieć, że były poprawne i lodowate i przez dwadzieścia kilka lat matka moja traktowała wszystko, co pochodziło od Staffa, z uprzedzeniem i nieufnością.

Podobnie było z profesorem Witwickim. Również i w tym przypadku stosunki zostały wznowione; traktowała go z wielkim szacunkiem jako wybitnego psychologa, ale odnosiła się do niego nieufnie jako do człowieka z moralną skazą. Być może lękała się także o Lelę i wolała trzymać Witwickiego od niej z daleka.

FRYDERYK

A pani?

BEATA

Cóż. Kochałam ojca i pamiętam, jaki ból sprawiła mu recenzja Witwickiego. Przez dwadzieścia lat odnosił się do niego z wielką życzliwością otworzył przed nim łamy wydawanych przez siebie pism, swój dom i swoje serce, a tę recenzję odczuł jak cios od przyjaciela nożem w plecy. Tego się nie spodziewał. Było mu przykro nie tylko z tego powodu, że został znieważony i ośmieszony jako autor, ale także i przede wszystkim dlatego, że to właśnie Witwicki okazał się człowiekiem niewdzięcznym.

Po wielu latach zrozumiałam, że Witwicki nie mógł postąpić inaczej. Uważał, że w sprawach nauki trzeba być bezwzględnym, nie zważając na więzy przyjaźni. Nieco trudniej było mi wybaczyć to, co wiedziałam o rozkładzie jego małżeństwa. Być może kobiety patrzą na te sprawy inaczej niż mężczyźni, zwłaszcza kobiety, które zostały skrzywdzone przez mężczyznę, do którego odnosiły się z zaufaniem i szacunkiem. Ale po co ja o tym wszystkim mówię? Pan chce zapewne wystawić swojemu nauczycielowi pomnik, jaśniejący wszystkimi możliwymi światłami, a ja niepotrzebnie rzucam na niego cień.

Zresztą, wyjaśniłam chyba, że nie jestem tą osobą, której pan szuka. Poza tym nie widzę, co rozmowa ze mną mogłaby wnieść do wiedzy o Witwickim, jaki aspekt jego osobowości — wart utrwalenia — może odsłonić.

Przedstawię koncepcję, która zaczyna mi się rysować. W naszej rozmowie pojawiły się dwie niezwykle interesujące myśli: jedna o niedźwiedziu, druga o sowie. Okazało się, że rysunek zwierzęcia może być autoportretem malarza. Nie tylko przez rysy zwierzęcia ale także i przede wszystkim przez sposób posługiwania się pędzlem, piórkiem czy węglem, kształt kresek, rozmieszczanie plam, świateł i cieni prześwieca oblicze duchowe osoby usiłującej pokazać widziane lub wyobrażane przez siebie zwierzę. Pisał o tym Witwicki w 1909 roku w swoich rozważaniach nad polskością w sztuce. Po scharakteryzowaniu malarstwa włoskiego, niemieckiego, holenderskiego, francuskiego i angielskiego, zaczął uważnie przyglądać się obrazom polskich malarzy, żeby wykryć, co w tych obrazach jest „polskie, śmiałe, szerokie", w których obrazach można znaleźć „naszą własną duszę, nasz własny styl", „odbicie naszego temperamentu w wykonaniu", „rzeczy dziarskie, butne a wykwintne".

Po tym wstępie Witwicki dochodzi do nieoczekiwanego wniosku, że najwięcej polskości jest w obrazach przedstawiających konie. A oto jego własne słowa: „Nie przypadek to zrządził, że malowanie koni zajmuje taką dużą kartę w dziejach naszego malarstwa. Koń arabski może najwięcej spośród wszystkich zwierząt wyraża w formach i ruchach nasz narodowy temperament, koń zżył się z naszą historią, wrósł nam w upodobanie i to jest przedmiot zachwytów dzieci naszych, podobnie jak okręcik bawi i rozmarza dzieci Holendrów".

W dalszym ciągu Witwicki opowiada o tym, jak malowali konie tacy malarze, jak Leonardo da Vinci, Rafael, Rubens, Van Dyck, Wouwerman, Velazquez i Horace Vernet. Potem omawia te konie które malowali Juliusz Kossak, Artur Grottger, Józef Brandt, Władysław Szerner, Wacław Pawliszak, Alfred Wierusz Kowalski, Józef Chełmoński, Jan Matejko, Józef Krzesz-Męcina, Władysław Podkowiński i wreszcie dochodzi do wniosku, że tymi malarzami polskimi, którzy najdoskonalej potrafili pokazać polski temperament narodowy w malowanych przez siebie koniach byli Wojciech Kossak i Zygmunt Rozwadowski. To właśnie w ich obrazach są nasze cechy. „Jest ogień, ruch, żywość wschodnia w kolorycie. Takimi nas zna świat, tak nas stylizują i przedrzeźniają obcy, takimi byliśmy w historii, bywamy w życiu".

Stąd bierze się mój domysł, że kiedy w ilustracjach Witwickiego, najpierw do *Zbioru powieści i gawęd* Franciszka Krczeka a później do dialogów Platona, pojawiają się konie, to należy w nich widzieć te autoportrety, w których najpełniej wyraziła się polskość Witwickiego.

Ale jak mitologiczny Anteusz potrzebował kontaktu z zie-

mią, tak Witwicki odczuwał potrzebę zanurzania się — od czasu do czasu — w tę atmosferę polskości, która emanowała z Zaświecia i Medyki. Dlatego właśnie zależało mi na spotkaniu z panią, żeby coś z tej atmosfery uchwycić, zrozumieć, co w niej fascynowało Witwickiego.

Nie o to chodzi, że ja sam nigdy nie byłem w Zaświeciu ani w Medyce, ale o to, że nie potrafię utożsamić się z Witwickim i nie potrafię w sobie samym odnaleźć tej potrzeby. Wynika to prawdopodobnie z różnicy pokoleń. Kiedy Polska po stu kilkudziesięciu latach niewoli odzyskała niepodległość, Witwicki miał czterdzieści lat, a mnie nie było jeszcze na świecie. Dla mnie więc niepodległe państwo polskie było zastaną oczywistością, czymś, o czym się nie myśli, bo to po prostu jest. Natomiast Witwicki przez pierwsze czterdzieści lat życia — spędzonych w niewoli — potrzebował jakiejś oazy życia polskiego, z której mógłby czerpać soki umacniające polskość jego osobowości. W późniejszych latach taka potrzeba umacniania i potwierdzania własnej polskości przez Zofię Stryjeńską czy przez rodzinę Pawlikowskich zaczęła wydawać mu się czymś podejrzanym.

BEATA

Przyszło mi w tej chwili coś na myśl, co może przyda się panu do podparcia tej konstrukcji. Jak pan wie, moja matka, Maryla Wolska, była poetką i to, że jej córka również pisze wiersze, sprawiało jej wielką radość. Starała się więc przekazać mi swoje doświadczenia poetyckie, udzielając mi cennych rad i wskazówek. Oto jedna z takich wskazówek, która najmocniej wryła się w moją pamięć: „Pamiętaj, córeczko, że nie ma takiej rzeczy, której by się po polsku nie dało wyrazić. P o l s z c z y z n a t o n a j c u d o w n i e j s z e t w o r z y w o!"

I to właśnie wytwarzało najgłębszą więź pomiędzy moją matką a profesorem Witwickim. Był znakomitym rzeźbiarzem, ale od wszystkiego, co zrobił w drzewie, glinie, gipsie, brązie i srebrze nieporównanie większą wartość ma to, co wyrzeźbił w tym najcudowniejszym tworzywie, jakim jest język polski.

Dialog VII

LEOPOLD
ALBO O RELIGII ŚWIATŁA I BARWY

„Jak perły, mienią się te dzieła urokiem barw przepięknych, a różnią się od pereł brylantowymi połyskami słońca, co oślepiającymi plamami obrzuca ich jasny, uroczy pejzaż".

Władysław WITWICKI

Leopold
albo o religii światła i barwy

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60
HANKA, lat 62
FRYDERYK, lat 19 i 62

Początek rozmowy dnia 20 maja 1938 roku w mieszkaniu prof. Witwickiego w Warszawie, ciąg dalszy w Instytucie Psychoneurologicznym, we wrześniu 1981 r.

Były takie lata w moim życiu, puste i mało interesujące, o których trudno byłoby napisać nawet dwie lub trzy strony. Ale za to w innych latach zdarzały się dni tak bogate w treść, że należałoby je utrwalić w kilku pękatych tomach. Do takich dni należał piątek 20 maja 1938 roku — dzień mojej pierwszej wizyty w mieszkaniu profesora Witwickiego.

Z barwnej tkaniny naszej ówczesnej rozmowy można w nieskończoność wyciągać i przypominać różne wątki. Na przykład wątek dotyczący p o e z j i.

WŁADYSŁAW

Podoba mi się twój wiersz, zwłaszcza tytuł: *Godzina ciszy*. To dobrze, że wybrałeś taki temat. Wzdrygam się na myśl, że mogłeś przynieść mi jakiś inny wiersz, na przykład *Godzinę hałasu, Zgrzytanie nożem po szkle* albo *Prucie nożem brzucha*. Teraz pisze się i takie wiersze. A przez twój wiersz prześwieca uśmiech Ateny, oczekiwanie na chwilę, w której zdejmie pancerz i odsłoni dziewczęcą pierś.

Podoba mi się też to, że — nawiązując do tradycji sarmackiej — wplotłeś do swego wiersza wiele słów łacińskich, pragnąc w ten sposób uczynić swój wiersz bardziej dostojnym i majestatycznym, wytworzyć wokół procesu myślenia nastrój sakralny. Szkoda tylko, że są błędy w akcentach. Jeżeli występujące w wierszu słowa łacińskie będą prawidłowo akcentowane, to zburzą rytm wiersza.

FRYDERYK

Istnieje prawo poety do transakcentacji. Korzystał z niego Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* i Charles Baudelaire w wierszu łacińskim, sławiącym piękno ukochanej Franciszki.

WŁADYSŁAW

To miłe, że zna pan *Franciscae meae laudes*. Ale szkoda, że właśnie jego wziął pan sobie za wzór. W akcentowaniu słów łaciń-

skich. To był znakomity poeta, ale z łaciny należał mu się stopień niedostateczny.

FRYDERYK

Czy mogę o coś zapytać?

WŁADYSŁAW

Proszę, pytaj.

FRYDERYK

Czy mógłby mi pan profesor opowiedzieć o swoich spotkaniach z poetami? Czyje wiersze najbardziej pan lubi? Czy miał pan profesor wśród poetów jakichś przyjaciół?

WŁADYSŁAW

Zacznijmy od tego, że pisać wierszy nie próbowałem nigdy; wydawało mi się, że ci, którzy to robią, udają coś i coś bezwstydnie pokazują przed drugimi czy przed sobą; nie miałem też nigdy żadnych ambicyj ani aspiracyj pisarskich.

Niełatwo więc przychodziło poetom przełamać moje opory, rozbudzić moje zainteresowanie i pozyskać moje zaufanie. Przeważnie traktowałem pisane przez nich wiersze jako materiał do badań psychologicznych nad nieszczerością, zakłamaniem, sprzecznościami wewnętrznymi i zaburzeniami psychicznymi. To dobry materiał do badań, ponieważ wiersze należą do takich wytworów ludzkich, w których odsłaniają się ukryte skłonności, marzenia, upodobania.

Ale jak wszyscy młodzi ludzie z mojego pokolenia wychowałem się na trzech wieszczach i Sienkiewiczu. Zdawało mi się, że spośród trzech Mickiewicz najmniej pozuje i najwięcej prawdy mówi. Z niego też najwięcej uczyłem się na pamięć. Serdeczny i trwały stosunek nawiązałem w klasie ósmej z Horacym i Platonem. Spośród wszystkich poetów na świecie najbliższy mi był zawsze Platon, z którym obcuję bez przerwy już 42 lata.

W czasie studiów uniwersyteckich zaprzyjaźniłem się z moim rówieśnikiem, Leopoldem Staffem. Ja kierowałem kółkiem filozoficznym a on kółkiem literackim. On należał do najgorliwszych uczestników kółka filozoficznego, a ja wygłaszałem często referaty o sztuce u niego, w kółku literackim. Nasza przyjaźń trwa już czterdzieści lat, a utrwaliła ją współpraca w „Sympozjonie". To Staff zamówił i wydrukował mój przekład *Uczty* w redagowanej przez siebie serii. Z tego przekładu napisał w 1910 roku piękną recenzję Bolesław Leśmian, ale jego poezja jakoś do mnie nie przemawiała.

Stykałem się także z Janem Kasprowiczem. Był redaktorem tygodnika, w którym ukazywały się moje pierwsze prace. To był

taki poeta, który nie udawał filozofa i nie uprawiał nauki, a nie bardzo miał z czego żyć. Pod wpływem Twardowskiego napisał pracę doktorską i habilitacyjną i został profesorem na katedrze literatury. Byliśmy więc na Uniwersytecie Lwowskim kolegami.

W latach lwowskich zaprzyjaźniłem się także z rodziną Wolskich. Tam wszyscy pisali i drukowali wiersze. Przede wszystkim Maryla Wolska, autorka pięknego *Dzbanka malin*. Okropne były wierszé jej męża, Wacława Wolskiego, który był zdolnym inżynierem i przemysłowcem, a koniecznie chciał być także poetą i filozofem. Za to córki były bardzo dobrze wychowane, Beata poszła w ślady matki i raz po raz wydaje jakiś tomik wierszy, a Lela odziedziczyła talent malarski po dziadku, Karolu Młodnickim.

Oto i wszystkie moje kontakty z poetami w latach lwowskich. Po wojnie poezja zeszła na psy, podobnie zresztą jak malarstwo. Nie wystarcza okropna treść, zerwano także z ortografią i gramatyką. Czy widziałeś co ci futuryści wyprawiają z polską mową, jak starają się ją zeszpecić i okaleczyć? To powinno być sądownie karane!

Albo taki arogant Słonimski czy Tuwim. Powiedz sam, po có taki Tuwim zabiera się do pisania o Sokratesie, nie mając w ogóle żadnego pojęcia o jego życiu i filozofii.

Kiedy się przegląda wiersze współczesnych poetów, jakże się wtedy zaczyna cenić dobrą starą poezję: Kochanowskiego i Reja, Ignacego Krasickiego, Mickiewicza i Słowackiego. Zacząłem sobie na nowo odczytywać ich wiersze, odkrywać dyskretny urok ukrytych aluzji, głębię obserwacji psychologicznych. Nabrałem chęci do ilustrowania takich arcydzieł jak *Pan Tadeusz* czy *Beniowski*.

W zestawieniu z upadkiem współczesnej poezji polskiej nawet taki Staff zaczyna rosnąć w oczach i może wydawać się olbrzymem. Leopold zna dobrze poetyckie rzemiosło, pracuje solidnie nad swoimi wierszami, ma swój zawodowy honor i pilnuje się, żeby nie oddawać do druku wierszy lichych. A to, co pisze, jest sympatyczne.
Poeta kocha:

„Koronkowość srebrnych firanek;
Złote brzęczenie pszczelich skrzydełek;
Wodno-tęczowych niestałość szkiełek ...
Cyzelowany pięknie filigran ...
poezję starych studni, zepsutych zegarów —"

no, dla mnie osobiście więcej poezji mają w sobie zegary nie zepsute, dobrze pracujące. Ale to kwestia upodobań.

Staff kocha szczerze starożytną Grecję i renesansową Ita-

lię — „ziemię rodzącą włoskie wino i greckie posągi", „ziemię cudów". Kocha „otchłanne piękno wszechświata". Dusza jego przepełniona jest:

„bezgranicznym oddaniem
W wielkiej i świętej miłości
Dla wszystkiego, co przestwór pięknością wypełnia".

Bliska mi jest religia Staffa, którą w *Hymnie do barw* nazwał „religią światła i barwy". To jest religia, którą wyznaje każdy prawdziwy malarz i każdy człowiek, który potrafi właściwie korzystać z tego cudownego daru, jakim są oczy.

*
* *

Dalszy ciąg tej rozmowy o poezji miał miejsce czterdzieści trzy lata później. Moja książka o Witwickim była już napisana, liczyła pięćset stron maszynopisu, ale przed oddaniem jej do Wydawnictwa postanowiłem jeszcze raz zobaczyć się z osobami, które pomogły mi „odzyskiwać utracony czas" i wydobywać z „mrocznych głębin zapomnienia" to, co należało ocalić od ostatecznej zagłady, utrwalić i przekazać potomnym — aby sprawdzić, czy nie pogubiłem się w ich opowieściach o Witwickim i nie poplątałem prawdy ze zmyśleniami.

Z Hanką chciałem się spotkać nie tylko z tego powodu. Czułem, że książka jest niby już gotowa, a przecież czegoś jej jeszcze brakuje. I to nie jakiegoś drobiazgu, ale czegoś bardzo ważnego, o czym zapomniałem, a co miało stanowić rację jej istnienia.

O czym zapomniałem?

Było tak, jak po przebudzeniu się z interesującego snu. Wiemy, że śniło się nam coś bardzo ważnego i chcemy to sobie przypomnieć, ale resztki snu rozwiewają się i coraz trudniej je schwytać.

A może należałoby pójść do psychiatry? Do kogoś, kto potrafi naprowadzić nas na zgubiony trop i spowodować przypomnienie sobie tego, co powinno być przypomniane?

Do psychiatry? No właśnie. Zamierzałem spotkać się z Hanką, żeby odczytać jej kilka dialogów, a zapomniałem o tym, że jest docentem psychoneurologii i że przede wszystkim do niej powinienem się zwrócić w tej sprawie o pomoc. Powiedziałem więc na samym początku rozmowy tak:

FRYDERYK

Dwa lata temu bardzo mi pomogłaś przy odtwarzaniu wspomnień o Witwickim i o Baleyu. Po spotkaniu z tobą, we wrześniu 1979 roku zabrałem się do pracy i książka, którą wtedy chciałem napi-

sać, jest już w zasadzie gotowa i chyba nawet ma taki kształt, jaki wówczas sobie wymarzyłem. Miałem więc już wysłać ją do Wydawnictwa, ale coś mnie jeszcze od tego powstrzymuje. Jakieś takie niejasne odczucie, że czegoś ważnego nie dopowiedziałem. Postanowiłem więc zwrócić się do ciebie jako do psychiatry z prośbą o pomoc.

HANKA

Nie sądzę, żeby potrzebna ci była pomoc psychiatry. Nie myśl, że należę do tych psychiatrów, którzy uważają wszystkich ludzi za psychopatów i u każdego gotowi są wykryć jakieś zaburzenia psychiczne. Przeciwnie. Im dłużej zajmuję się rehabilitacją osób uważanych za psychicznie niepełnosprawne, tym bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że choroby psychiczne — we właściwym znaczeniu tego słowa — są zjawiskiem niezwykle rzadkim. Najczęściej mamy do czynienia z nieprzystosowaniem się człowieka do środowiska, a w przeważającej większości przypadków wina nie leży bynajmniej po stronie człowieka nieprzystosowanego, toteż najlepszą terapią jest przekształcanie środowiska.

FRYDERYK

Kiedy o kimś mówi się, że jest mu potrzebna pomoc psychiatry, to ma się zwykle na myśli to, że ten ktoś ma jakieś problemy ze swoim własnym wnętrzem. Kiedyś rozmawiałem na ten temat z Witwickim, że u podstaw zainteresowania psychologią leżą zwykle jakieś własne kłopoty psychiczne.

Zdarzyć się więc może — i już teraz zaczyna mnie to trochę irytować — że kiedy książka moja zostanie wydrukowana, wystawiona na witrynach i ludzie zaczną ją czytać, to znajdą się również tacy czytelnicy, którzy powiedzą: — Cała książka poświęcona jest problemowi rozszczepienia osobowości, w każdym dialogu powraca ten sam wątek, najwidoczniej więc autor tej książki miał jakąś lekką schizofrenię, nie mógł sobie dać rady z własną dezintegracją i stąd właśnie jego obsesja.

Otóż w tym sensie psychiatra nie jest mi potrzebny. Moje własne wnętrze nie przysparza mi żadnych kłopotów; ma oczywiście rozmaite mankamenty, ale w sumie jest dość dobrym narzędziem do realizowania tych zadań, które przed sobą stawiam. W tej książce zadaniem, które przed sobą postawiłem, jest istotnie problem policentrycznej struktury osobowości, a konsultacja psychiatry jest mi potrzebna z tego powodu, o którym mówił Witwicki twierdząc, że psychiatra ma wiele do powiedzenia historykom kultury, psychologom i w ogóle przedstawicielom wszystkich nauk humanistycznych, ponieważ to, co pojawia się na badanych przez nich obszarach, psychiatra ma przed sobą niejako

w powiększeniu, w postaci wyolbrzymionej, a dzięki temu łatwiejszej do zbadania.

A to, co powiedziałaś o dwóch kategoriach psychiatrów, utwierdza mnie w przekonaniu, że trafiłem pod właściwy adres. To jest bowiem główna myśl mojej książki, że zjawisko rozszczepienia osobowości nie ma w sobie nic chorobliwego. Nie o to chodzi, żeby je leczyć, ale o to, żeby zaakceptować jego istnienie i właściwie wykorzystać dla rozwoju osobowości każdego człowieka i dla rozwoju całej kultury.

Co za szczęście! Przypomniało mi się w tej chwili to, o czym zapomniałem. To, co mnie tak dręczyło, że czegoś jeszcze brak mojej książce. Teraz już wiem, że brakuje podsumowania. A przypomniało mi się to w tym momencie, kiedy wypowiedziałem słowa „to jest główna myśl". No bo o to właśnie będą pytać czytelnicy po przeczytaniu tej książki: — Jaka jest główna myśl tej książki? Co z tego wszystkiego wynika?

HANKA

Jak to możliwe, żeby przy pisaniu książki zapomnieć akurat o tym, co najważniejsze?

FRYDERYK

Od czterdziestu kilku lat, a ściśle od tego dnia, w którym jako uczeń szkoły średniej wziąłem do ręki jakąś książkę Freuda i przeczytałem kilkanaście stron o pomyłkach i zapomnieniach w życiu codziennym, przyjąłem — jako fundament mojego psychologicznego myślenia — ten aksjomat psychoanalizy: nie ma żadnej przypadkowości w procesach zapominania. Jeżeli więc zapomniałem o czymś tak bardzo ważnym, to i przyczyna tego zapomnienia musi być czymś niezwykle poważnym. Trzeba było przecież jakiejś potężnej siły, żeby taka ważna rzecz została ruszona z miejsca, przesunięta ze światła w cień, zrzucona z góry w przepaść.

HANKA

Czy udało ci się odkryć, co to była za siła?

FRYDERYK

Tak. To była główna myśl jednej z moich poprzednich książek. W ten sposób stałem się areną, na której doszło do zderzenia dwóch istotnych składników mojej osobowości.

Było to mniej więcej tak. Napisałem już pięćset stron, książka zbliżała się do zakończenia i właśnie trzeba było dopisać to zakończenie, a więc wyłożyć główną myśl, wyciągnąć wnioski z nagromadzonych przesłanek, wyeksplikować to, co w tej książce było ukryte między wierszami. I oto kiedy zabierałem się do

pisania podsumowania, wynurzył się ze mnie — jak dajmonion z Sokratesa w czasie rozmowy z Hippiaszem — drugi ważny składnik mojej osobowości i powiedział: — Nie czyń tego! Pisałeś przecież w swoich poprzednich książkach, że w czytelniku należy widzieć partnera, który ma prawo do własnej aktywności myślowej. Nie wolno więc pisać wszystkiego, trzeba zostawiać w książce p u s t e p o l a, aby czytelnik mógł dopowiedzieć to, co zostało niedopowiedziane, odnaleźć to, co zostało ukryte, uzupełnić to, czego brakuje i w ten sposób stawać się w toku czytania tej książki z odbiorcy — współtwórcą. Parafrazując złośliwe powiedzenie świętego Augustyna: *Faciat aliquid et lector**.

Ten drugi głos podziałał na mnie hipnotyzująco i zmusił mnie do zapomnienia o pierwotnym zamiarze podsumowania książki.

HANKA

Przypomnij mi coś, o czym zapomniałem, chociaż wiem, że kiedyś już zadawałam ci to pytanie. W latach, kiedy razem chodziliśmy na wykłady Witwickiego, pasjonowałeś się psychologią, entuzjazmowałeś się Witwickim, łączyły cię z nim niezwykle serdeczne stosunki, jakże więc to się stało, że ostatecznie pracę magisterską pisałeś nie u niego, ale u Tatarkiewicza?

FRYDERYK

Mówiłem ci już kiedyś, że decyzję zostania historykiem filozofii podjąłem jeszcze w szkole średniej, kiedy miałem 13 lat. Z takim postanowieniem zapisywałem się w pięć lat później na uniwersytet, wiedząc, że studiować będę przede wszystkim pod kierunkiem Tatarkiewicza. Uważałem jednak — i uważam tak nadal — że kto chce być dobrym historykiem filozofii, musi znać się na psychologii, ponieważ nie ma myśli niczyich, każda myśl jest czyjąś myślą i dla jej adekwatnego zrozumienia trzeba umieć odtworzyć o s o b o w o ś ć, która stanowi psychologiczny kontekst tej myśli — a także sytuację psychologiczną, w której dana myśl pojawia się i biegnie, jak iskra, od człowieka do człowieka. Dlatego zacząłem chodzić na wykłady Witwickiego. Nie przewidywałem tylko tego, że zostanę Witwickim zauroczony i że dzięki fascynacji jego osobowością moje studia psychologiczne przekroczą granice tego, co było przeze mnie zaprojektowane jako minimum niezbędne historykowi filozofii. W związku z tym zacząłem nawet pisać pracę magisterską z psychologii...

HANKA

Na jaki temat?

---

* Niechże i czytelnik coś uczyni.

FRYDERYK

To miała być praca o marzeniach sennych. Przez wiele miesięcy, dzień po dniu, notowałem własne sny i dokładnie je analizowałem.

HANKA

I do jakich wniosków doszedłeś?

FRYDERYK

Dokonałem kilku odkryć. Najważniejsze z nich były trzy. Odkrycie pierwsze dotyczyło rozmiarów marzeń sennych. Przystępowałem do badań z przekonaniem, podzielanym przez wszystkich, którzy sami nie przeprowadzali takich badań, że sny są krótkie i zdarzają się co kilka dni. Pierwszy okres badań wydawał się to potwierdzać. Plony pierwszego tygodnia były bardzo mizerne: było kilka takich dni, kiedy rano nie mogłem sobie nic przypomnieć i wydawało mi się, że w nocy w ogóle nic mi się nie śniło, i jakieś trzy dni, kiedy uchwycone strzępki snu dały się opisać w dwóch, trzech zdaniach. Dwa następne tygodnie były zupełnie inne. Nastawienie na przypominanie sobie snów i trochę praktyki w chwytaniu strzępów zaczęło dawać wyniki. Przypominałem sobie coraz więcej i wkrótce notatki poranne z kolejnych snów zaczęły się rozrastać: najpierw z kilku do kilkunastu zdań, potem z kilku do kilkunastu stron. W następnych miesiącach zdarzało się, że budziłem się po kilka razy w ciągu nocy, żeby pospiesznie zanotować to, co w czasie snu wydało mi się godne szczególnej uwagi i zapamiętania. A rano dokładne opisywanie tego wszystkiego, co śniło mi się w ciągu całej nocy, zajmowało po dwie, trzy i cztery godziny. Czasem na zanotowanie jednego snu nie wystarczał już jeden zeszyt. To był pierwszy cenny wynik przeprowadzanych badań: marzenia senne mają ogromne rozmiary, tylko trzeba nauczyć się je obserwować, przypominać sobie, notować.

Odkrycie drugie dotyczyło czasu. Przed rozpoczęciem badań sądziłem, że czas jest podobny do prostej, cienkiej strzałki, porządkującej wydarzenia według zasady wcześniejszości i późniejszości. Tymczasem okazało się, że marzenia senne mają inną strukturę czasową. Miałem w życiu kilka takich przebudzeń, w których cała bogata treść snu dana mi była jednocześnie. To, co wcześniejsze i to, co późniejsze było — na jednym obrazie — obok siebie, splecione ze sobą. Nie wiedziałem jak to notować, bo jakakolwiek kolejność opisu stanowiła wyraźnie subiektywną deformację jednoczesności. To samo zresztą występuje u mnie czasem w pracy naukowej i dydaktycznej. Zdarzają mi się takie kłopoty na wykładach: czuję, że należałoby o pewnych sprawach

mówić nie kolejno, ale naraz, ponieważ omawianie jednego elementu po drugim stanowi rozbicie ich dialektycznej jedności.

Odkrycie trzecie dotyczyło sensu marzeń sennych. Przed rozpoczęciem badań sądziłem, że marzenia senne są terenem regresu: z wysokich pięter jasnego, przytomnego, racjonalnego, krytycznego myślenia schodzimy w podziemia nieracjonalnych, nielogicznych kojarzeń; człowiek cywilizowany staje się w marzeniach sennych człowiekiem pierwotnym, wierzącym w czary i cuda, a jednocześnie pozbawionym moralnych hamulców. W obfitości zebranych materiałów znalazły się jednak i takie sny, w których podmiot budujący marzenia senne okazywał się mądrzejszy od tego podmiotu, którym byłem na jawie. Nie tylko mnie, również wybitnym artystom i uczonym zdarzało się, że właśnie we śnie pojawiało się rozwiązanie jakiegoś problemu, nad którym na próżno męczyli się na jawie. Jeszcze częściej sny przynosiły ze sobą interesujące pomysły. Doszedłem więc do przekonania, że jeśli w ciągu dnia myślimy intensywnie o jakiejś sprawie, to po zaśnięciu — chociaż o tym nie wiemy — mózg pracuje w dalszym ciągu i w procesie nieświadomej cerebracji może rozwiązywać te zadania, nad którymi zaczął się męczyć przed zaśnięciem.

HANKA

Opowiedz mi kilka swoich snów.

FRYDERYK

Chętnie. Opowiem trzy, których zaletą jest to, że były krótkie i że jak soczewka pokazują w postaci skoncentrowanej i ostrej to, co ważne. Spośród setek rozmaitych snów te trzy utkwiły mi najsilniej w pamięci. Pierwszy śnił mi się bardzo dawno, drugi śnił mi się kilka razy, a trzeci dobrze pamiętam, bo śnił mi się dzisiejszej nocy. Można je zaopatrzyć tytułami: pierwszy był snem o Nieliczce, drugi — snem o wyśnionym zeszycie, trzeci — snem o zielonej anestezjolożce.

Tło pierwszego snu było następujące. Zacząłem odczuwać pociąg seksualny do osoby, która z pewnych względów powinna była stanowić dla mnie tabu. Było więc dla mnie rzeczą oczywistą, że pociąg ten musi zostać stłumiony, a osoba ta nigdy nie powinna się o tym dowiedzieć. Starałem się o niej nie myśleć i sądziłem, że mi się to udało. Okazało się jednak, że ten podmiot, który we mnie wytwarza moje marzenia senne, nie zamierzał bynajmniej podporządkować się temu zakazowi. Bezpośrednią okazją była wieczorna rozmowa o kimś, komu lekarz nie pozwolił dodawać do potraw soli. Ten zakaz lekarza skojarzył się komuś z kopalnią soli w Wieliczce, a mnie przypomniało się wtedy, że kiedy zwiedzałem Wieliczkę, to był tam cudzoziemiec, ro-

dem z dalekiego Ekwadoru, z którym nawiązałem interesującą rozmowę: ja mówiłem po włosku, on po hiszpańsku.

A teraz treść snu. Byłem na dnie kopalni soli w małej, cudownej kryształowej komnacie, mieniącej się tęczowymi światłami. Była tam także Ona, piękniejsza niż kiedykolwiek na jawie i — jak się okazało — również zakochana we mnie. Sądziłem, że o moich uczuciach do niej nikt nie wie, a tymczasem Ona odgadła, co czuję. Wyciągnęła do mnie ręce, ale ja cofnąłem się, bo pamiętałem, że „nie wolno". I wtedy wypowiedziała słowa, które rozproszyły moje skrupuły: — Chodź, nie obawiaj się, jesteśmy przecież w N i e l i c z c e.

Oto i cały sen. Po przebudzeniu długo jeszcze było we mnie obecne wspomnienie niewysłowionej rozkoszy, w której drogą analizy wyodrębniłem trzy różne składniki: pierwszy — związany z podnieceniem erotycznym, z zaspokojeniem pragnienia, drugi — związany z brakiem wyrzutów sumienia, ponieważ uznawany przeze mnie zakaz nie miał na terenie snu mocy obowiązującej, i wreszcie trzeci składnik — podziw dla własnej pomysłowości, dla umiejętności wymyślenia sposobu obejścia moralnej cenzury, a także i przede wszystkim zachwyt nad stworzonym przez siebie słowem: Nieliczka, czyli taka cudowna kraina, w której każde pragnienie może zostać zaspokojone, ponieważ nie obowiązują w niej żadne zakazy, a to, co się robi, nie liczy się, w tym sensie, że nie ponosi się za to żadnej odpowiedzialności, nie trzeba się tego wstydzić, nie trzeba nic ukrywać.

Ta wymyślona przeze mnie Nieliczka była potrójną zbitką: po pierwsze z kopalni soli w Wieliczce, która znajduje się głęboko pod powierzchnią ziemi, a więc w świecie podziemnym, gdzie nie obowiązują prawa świata ziemskiego; po drugie z Ekwadoru, który znajduje się gdzieś na drugiej półkuli, a więc tam, gdzie wszystko jest odwrócone do góry nogami: to, co dla nas jest na dole, dla nich znajduje się na górze, a więc i to, co u nas jest zakazane, to u nich jest dozwolone; po trzecie z dźwięku słowa „Wieliczka", kojarzącego się z liczeniem i z nieliczeniem się z zakazami.

Gdybym kiedyś napisał książkę o marzeniach sennych, to na pewno umieściłbym na okładce tytuł: Nieliczka, bo słowo to znakomicie odsłania istotę wyzwalającej i kompensacyjnej funkcji snów.

HANKA

Czy wiesz, że pod kierunkiem profesora Witwickiego prowadził badania nad marzeniami sennymi doktor Bagno?

FRYDERYK

Tak. Czytałem jego pracę, referującą wyniki badań. Była wydrukowana w *Księdze pamiątkowej ku czci profesora Witwickiego* i początkowo miałem nawet taki zamiar, żeby w książce o Witwickim uczynić doktora Bagno główną postacią jednego z dialogów. Miał to być oczywiście dialog o marzeniach sennych. Ale nie mogłem sobie przypomnieć ani rozmów, które z nim prowadziłem, ani jego wyglądu i ostatecznie, zamiast o snach napisałem dialog o poezji sądząc, że czytelników bardziej zainteresują związki łączące Witwickiego z Leopoldem Staffem niż mało znany szerszym kręgom doktor Bagno.

HANKA

Witwicki często mówił o tym, że poezja jest czymś zbliżonym do marzeń sennych. Zauważyłam, że LEOPOLD jest znacznie krótszy od pozostałych dialogów, możesz więc jeszcze uzupełnić rozważania o poezji rozważaniami o snach.

Na razie jednak opowiedziałeś mi dopiero jeden sen. A dwa pozostałe?

FRYDERYK

Drugi sen śnił mi się, jak już powiedziałem, kilka razy. Przychodził zawsze w podobnych okolicznościach, kiedy kończyłem jakąś większą pracę. Bo kiedy piszę książkę, to zwykle jest tak, że początek jest trudny i przypomina pchanie ciężkiego wozu pod górę. Zdarza się, że mam czas, dużo „czasu w jednym kawałku" jak mawiała Beata Obertyńska, czy też może jej matka, Maryla Wolska, a więc jakieś trzy czy cztery dni przeznaczone wyłącznie na pisanie. Niestety, układanie zdań idzie opornie, a kiedy po całym dniu siedzenia przed maszyną do pisania odczytuję dwie wystukane stroniczki, dochodzę do przekonania, że należało napisać jakoś inaczej. I tak to się ciągnie mniej więcej do połowy książki. Wtedy nagle wszystko się zmienia. Jakbym wjechał na szczyt góry i teraz zjeżdżał na dół. Wóz zjeżdża sam, książka pisze się sama. Zaczynam pisać dziennie po dziesięć i dwadzieścia stron, a zdarzają się dni rekordowe: trzydzieści stron maszynopisu dziennie. I oczywiście to, co jest pisane w taki sposób, jest znacznie lepsze od tego, co posiada taką samą objętość a było pisane kilka tygodni. W pierwszym okresie zastanawiałem się nieraz, czy nie zaplanowałem zbyt wielu arkuszy i czy potrafię je wszystkie wypełnić interesującą treścią, a w ostatniej fazie pracy przekraczam zwykle limit o kilkadziesiąt stron, a ponieważ nadchodzi termin oddania maszynopisu do wydawnictwa, oddaję tekst z żalem, że nie starczyło miejsca na to, co miałem jeszcze do powiedzenia.

I w takiej właśnie sytuacji zjawia się ów sen. Noc. Jestem

sam w małym pokoiku. Byłoby zupełnie ciemno, gdyby nie cudowny blask bijący od zeszytu leżącego na stole. To jest właśnie ten „wyśniony zeszyt", w którym znajduje się coś najcenniejszego, jakieś moje wiersze czy myśli, przewyższające odkrywczością, głębią, trafnością sformułowań wszystko, co kiedykolwiek w życiu napisałem. Ogarnia mnie wtedy uczucie niewysłowionego szczęścia, wyrastające z przekonania, że nie żyłem na próżno, że zrealizowałem to zadanie, dla którego przyszedłem na świat. Wydaje mi się, że mam skrzydła. Zbliżam się do okna i przyglądam się szafirowemu niebu z milionami maleńkich brylantów. I płynę przez to niebo, między gwiazdami, cudownie lekki, bo nie dźwigam już żadnego ciężaru, bo wykonałem zadanie, które miałem wykonać.

Budzę się i przez pewien czas rozkoszuję się tym szczęściem, jakie daje latanie we śnie i poczucie, że stworzyło się coś doskonałego. Potem, zdając sobie sprawę, że to nie sen chcę się upewnić, że ten zeszyt, który widziałem we śnie, istnieje rzeczywiście. Będę więc mógł za chwilę wziąć go do ręki i odczytać sobie jeszcze raz tekst, będący najwyższym osiągnięciem mojego życia. I wtedy pojawia się niepokój, czy ten tekst istnieje, czy rzeczywiście udało mi się zapisać to, co chwilami pojawiało się w ostatniej fazie pracy nad książką, ale zaraz znikało, zanim zdążyłem zanotować. Potem niepokój przechodzi w pewność. Niestety, to był tylko sen, tego doskonałego tekstu nie ma. Miejsce szczęścia zajmuje żal za czymś, co było tak blisko i zostało utracone.

HANKA

Czy w ostatnich dniach też miałeś taki sen?

FRYDERYK

Jeszcze nie. Ale mój stan na jawie przypomina to, co przed chwilą opisałem. O napisanej przez siebie książce myślę z mieszanymi uczuciami: jedną cząstką mojej osobowości cieszę się z tego, co napisałem, bo to, co wyszło, jest mniej więcej tym, co zostało zaprojektowane i, być może, jest lepsze od tego wszystkiego, co napisałem w poprzednich latach. Niestety, drugą cząstką mojej osobowości odczuwam dziwny niepokój, że jeszcze czegoś w tej książce brak, że w ostatniej fazie pracy, wtedy właśnie, gdy wystukiwałem na maszynie po dwadzieścia kilka stron dziennie, obrazów i pomysłów było znacznie więcej, a ponieważ pojawiały się nie po kolei, ale wszystkie naraz, więc tylko niektóre zdążyłem utrwalić, a inne — i to właśnie te najcenniejsze, najbardziej niezwykłe i odkrywcze — rozwiały się. Więc żal, że utraciłem je, być może, na zawsze.

I chyba na tym tle pojawił się ten trzeci sen, który chciałem ci opowiedzieć. Ten sen, który śnił mi się dziesiejszej nocy.

Początek był nawet dość przyjemny. Rozmawiałem z jakąś miłą panienką: ona po jednej, ja po drugiej stronie biurka. Ona była u siebie, a ja przyszedłem do niej w jakiejś sprawie, która wydawała mi się mało ważna, a wkrótce miała się okazać groźna. Panienka była ubrana na zielono. Miała nie tylko zieloną sukienkę, ale także zielone oczy i pomalowane na zielono powieki. Przypomniało mi to pewną sytuację sprzed trzech lat. Byłem w szpitalu, na stole operacyjnym, za chwilę miałem zostać uśpiony, a przy mnie stała anestezjolożka i też wszystko było zielone: ściany, światło, kitle lekarzy, zabawne czapeczki na ich głowach, a przede wszystkim ona była zielona i to właśnie były moje ostatnie słowa wypowiedziane przed operacją, że podobają mi się jej zielone powieki, bo wytwarzają pogodny, spokojny nastrój, którego nic nie zakłóca i nie rozprasza.

A więc rozmawiam we śnie z lekarką i zamierzam wstać, pożegnać się, odejść, ale z jej słów wynika, że muszę zostać, że trzeba będzie natychmiast przeprowadzić różne badania. Nie mogę wrócić do domu, muszę zostać w szpitalu, położyć się do łóżka, bo „rośnie we mnie jakieś ciało gąbczaste" — tak właśnie to określiła, a ja od razu domyśliłem się, że to jest rak.

— Ależ ja nie mogę zostać — protestowałem — mam wiele ważnych spraw do załatwienia. Przyjdę za kilka dni.

— Nie. Badania trzeba przeprowadzić natychmiast. To ciało gąbczaste rośnie bardzo szybko. Nie ma już czasu. Wszystko inne nie ma już żadnego znaczenia.

HANKA

I co było dalej?

FRYDERYK

Nic. Obudziłem się i uprzytomniłem sobie całą potworność tego snu.

HANKA

Lęk przed rakiem?

FRYDERYK

Może to się wyda nieprawdopodobne, ale do tego raka ze snu miałem zupełnie inny stosunek, niż przypuszczasz. Odczuwałem, że to jest m ó j rak, składnik mojej osobowości, który wywołał pewne zamieszanie, ponieważ rośnie zbyt szybko i chce osiągnąć przewagę nad innymi składnikami. Buntowałem się przeciwko operacji, bo nie chciałem utracić czegoś, co nie tylko przebywa we mnie, ale j e s t w jakimś sensie m n ą. A potworność snu polegała na czymś innym, na tym, że „nie ma już czasu" na dokończenie czy poprawienie prac, które rozpocząłem.

Nie chodziło w tym śnie o mnie, o moje zdrowie ani o to „ciało gąbczaste", ale o te sprawy, które znajdowały się na zewnątrz mnie i zaczynały się jakoś ode mnie uniezależniać, bo zielona anestezjolożka zadecydowała bezapelacyjnie, że od tej chwili nie mogę już się nimi zajmować.

HANKA

Jak interpretujesz ten sen?

FRYDERYK

Nie mam żadnych wątpliwości co do tego, że był to sen o Witwickim, a nawet więcej, sen o centralnym problemie tej książki.

HANKA

Jak to możliwe?

FRYDERYK

Mówiłem już o tym, że w ostatnich tygodniach żyłem wyłącznie pisaną przez siebie książką. Wszystko inne straciło dla mnie w tym okresie znaczenie: chodziło tylko o to, żeby rozpoczętą książkę dokończyć i nadać jej kształt możliwie najdoskonalszy. Rzecz jasna, że w takiej sytuacji również sny zostały wciągnięte w ten sam nurt. Nic dziwnego, że kilka razy śnił mi się Witwicki i te osoby, które — jak na seansie spirytystycznym — wywoływałem kolejno ze Świata Cieni.

Mówiłem także o tym, że po ukończeniu książki pojawił się niepokój. Czułem, że o czymś zapomniałem, że coś bardzo ważnego, co powinno było znaleźć się w tej książce, znaduje się wciąż jeszcze poza napisanym przeze mnie tekstem, chociaż kilkakrotnie pojawiało się — na jedno oka mgnienie — w mojej świadomości. Nie mogę jednak przypomnieć sobie, co to właściwie było.

Kilka dni temu odczytałem fragmenty książki moim asystentom. Wywiązała się dyskusja. Padło wiele pytań, a wśród nich jedno, które zmusiło mnie do ponownego przemyślenia całej koncepcji pracy. Nie czyniłem tego zbyt chętnie, bo przecież praca była już gotowa i nie było już czasu, żeby ją w sposób zasadniczy przerabiać.

HANKA

Cóż to było za pytanie?

FRYDERYK

Dotyczyło ono wzajemnych stosunków pomiędzy Witwickim a jego uczniami. Moim asystentom nie podobał się stosunek Witwickiego do asystentki. Zauważono, że był czasem niegrzeczny,

że zbyt często podnosił głos i krzyczał na nią z byle powodu, albo i bez żadnego powodu.

HANKA

Ale tak przecież było. Ja też pamiętam, że jego zachowanie wobec pani Estery, a także wobec niektórych studentów i studentek, już wtedy budziło moje zastrzeżenia. Ale to nie powód, żeby przerabiać książkę.

FRYDERYK

W postawionym pytaniu nie chodziło tylko o to, że krzyczał. Nawiązując do tych fragmentów, które odczytałem zapytywano, czy we wszystkich dialogach występuje tylko jeden kierunek oddziaływania: z góry na dół. Postawiono mi zarzut, że to nie są prawdziwe dialogi, takie, w których dochodzi do zderzenia różnych stanowisk, ale hagiograficzna gloryfikacja olbrzyma, którego wypowiedzi uważane są przez uczniów za wyrocznię. Uczniowie z oczami wzniesionymi do góry słuchają tego, co powie Witwicki i nie mają własnego zdania.

HANKA

Jeżeli to prawda, to rzeczywiście należy napisać książkę na nowo. Pamiętasz, że w czasach studenckich nie podzielałam twojego entuzjazmu dla Witwickiego. Sądziłam jednak, że z upływem lat zdobyłeś pewien dystans i potrafisz krytycznie ocenić jego osobę i poglądy.

FRYDERYK

Myślę, że nie o to chodzi. Pomijam także i to, że zarzut był postawiony na podstawie powierzchownego zapoznania się z drobnymi i nie najlepiej dobranymi fragmentami kilku dialogów. Sens pytania był nieco inny: czy spotkania z Witwickim były czynnikiem, który jednostronnie wpływał na formowanie się osobowości jego uczniów, czy też zdarzało się i odwrotnie, że pod wpływem uczniów Witwicki zmieniał swój pogląd na jakąś sprawę?

HANKA

To rzeczywiście interesujące pytanie. O ile znam Witwickiego, sądzę, że takie rzeczy nie zdarzały się. Witwicki zbyt wyraźnie górował wiedzą, autorytetem i umiejętnością dyskutowania nad swoimi uczniami, aby mogło zachodzić jakiekolwiek wzajemne oddziaływanie. A jeśli tak było, to trudno, trzeba się z tym pogodzić. To wina sytuacji, a nie twojej książki. Co najwyżej mógłbyś ją uzupełnić dialogami, w których młody Witwicki uczy się czegoś od Twardowskiego, Dybowskiego i jakichś innych swoich

nauczycieli. To mogłoby w jakiejś mierze przywrócić równowagę.

FRYDERYK

To nie zdałoby się na nic. Jednostronne oddziaływanie Twardowskiego na Witwickiego nie zmieniłoby zakwestionowanego charakteru dialogów. Zmiana roli nauczyciela na rolę ucznia nie zmieniłaby faktu, że i w tych dialogach mielibyśmy do czynienia tylko z jednym kierunkiem oddziaływania: z góry na dół.

HANKA

A więc jakie widzisz wyjście?

FRYDERYK

Zrozumiałem, że muszę zdobyć się na zwiększony wysiłek myślowy. Jeszcze raz przywołać przed oczy całość materiałów, jeszcze raz przyjrzeć się spotkaniom Witwickiego z uczniami i sprawdzić, czy nie zdarzyło się, że pod ich wpływem zmienił się jego pogląd na jakąś sprawę.

HANKA

No i co? Czy zdarzyło się coś takiego?

FRYDERYK

Tak.

HANKA

A czego dotyczyła ta zmiana poglądów? Czy jakiejś sprawy istotnej?

FRYDERYK

Najistotniejszej. Chodziło o pogląd na poezję, a nawet szerzej, o pogląd na sztukę i w konsekwencji o pogląd na strukturę osobowości. Inaczej mówiąc, chodziło o te sprawy, które znajdują się w samym centrum mojej książki o Witwickim, a znajdują się na tym miejscu także dlatego, że stanowiły one przez kilkadziesiąt lat główny przedmiot jego rozważań.

HANKA

Z tego dialogu, który mi dziś odczytałeś — o Mickiewiczu, Staffie i poezji międzywojennej — nie wynika wcale, że w poglądach Witwickiego coś się zmieniło, ani co gorsza to, żeby na temat poezji miał w ogóle coś interesującego do powiedzenia. Mam nawet pewne wątpliwości, czy warto przypominać jego wypowiedzi o Tuwimie i Słonimskim.

Ale o to właśnie chodzi, że Witwicki — rozmawiając ze mną o poetach — nie powiedział mi wówczas wszystkiego. W szczególności nie wspomniał wówczas o swojej uczennicy, poetce Kazimierze Jeżewskiej, a to właśnie pod jej wpływem zmienił się jego pogląd na poezję.

Zacznę jednak od początku. Sądzę, że Witwicki popełnił na samym wstępie fatalny błąd absolutyzując dwie kategorie filozoficzne wzięte z filozofii platońskiej, mianowicie prawdę i piękno, czyniąc przy tym fałszywe założenie, że te dwie kategorie są podstawą radykalnej przeciwstawności między nauką i sztuką, ponieważ wyłącznym celem nauki jest prawda, a celem sztuki nie jest prawda, lecz piękno.

Jak wielu myślicieli z jego pokolenia Witwicki znalazł się — w latach swojej młodości — w p o l u n a p i ę ć wytworzonym przez dwa potężne prądy: z jednej strony pozytywistyczny scjentyzm, z drugiej neoromantyczny, młodopolski estetyzm. Rozdzierany przez zinterioryzowaną sprzeczność między tymi prądami, Witwicki czuł w sobie — jak Platon i Goethe — „dwie dusze", jedną pragnącą służyć wyłącznie prawdzie i drugą pragnącą służyć wyłącznie pięknu: duszę badacza i duszę artysty. Jako badacz, Witwicki zauważał niebezpieczeństwo grożące kulturze ze strony tych, którzy zamazują różnice pomiędzy Nauką i Sztuką, posługując się poezją i teatrem dla wpajania ludziom — pod osłoną zachwycającej mglistości i tajemniczości — nieracjonalnych przekonań. Stąd wniosek Witwickiego, że nie można służyć obu wartościom naraz, że Naukę i Sztukę trzeba od siebie w rygorystyczny sposób oddzielać: przy odbiorze dzieł sztuki zajmować postawę estetyczną, cieszyć się „złudą" wytworzoną przez wyobraźnię artysty a jednocześnie zachować krytycyzm, aby nie przyjmować za prawdę tego, co zostało podane w pięknej formie, lecz bez racjonalnego uzasadnienia.

Teoretycznie mogło to oddzielanie wyglądać przekonywająco, ale w praktyce trudno się było wciąż rozszczepiać na badacza i artystę, zwłaszcza w takich sytuacjach, kiedy te dwie strony jego osobowości powinny były ze sobą współdziałać, a więc wtedy gdy przekładał Platona, malował, rysował, pisał książki i wygłaszał wykłady — a więc w sytuacjach dla siebie najważniejszych.

Dręczony przez ten problem, Witwicki stale do niego powracał. Na przykład 12 lutego 1908 roku na posiedzeniu Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie wygłosił odczyt pod tytułem *Sztuka a nauka,* podkreślając, że sztuka jest „wytworem uczuć i wyobraźni twórczej a nie wytworem rozumu", jak gdyby bez udziału „rozumu" w ogóle mogło powstać jakiekolwiek warto-

ściowe dzieło sztuki. Dodawał, że nie należy „wymagać od nauki piękna a od sztuki prawd".

Podobne myśli powtórzył Witwicki na Pierwszym Zjeździe poświęconym sprawom organizacji i rozwoju nauki polskiej w kwietniu 1920 roku i na Pierwszym Polskim Zjeździe Filozoficznym w maju 1923 roku. Powtarzał je wielokrotnie w objaśnieniach do dialogów Platona i na wykładach i w rozmowach ze mną.

Nie słuchałem tego potulnie. Próbowałem sprzeciwiać się, ale wtedy wstępował w Witwickiego jakiś diabeł — a właściwie nie diabeł, lecz duch umiłowanego Platona, który domagał się wypędzenia poetów z racjonalnie urządzonego państwa.

Wiemy, że Platon podejmując postanowienie o poświęceniu życia filozofii spalił swoje wiersze i potem przez całe życie starał się zniszczyć w sobie artystę. To samo czynił Witwicki: miał w sobie dwie dusze i przeżywał wewnętrzne rozdarcie, ponieważ dusza badacza uważała tę drugą duszę za raka, którego należy wyciąć albo wypalić.

HANKA

Ach, więc to stąd ten rak w twoim śnie.

FRYDERYK

Pogląd Witwickiego na poezję jako domenę pięknego kłamstwa splatał się więc ściśle z jego poglądem na niemożliwość pokojowego współistnienia obu dusz w jednej piersi. Nie chciał uznać tego wewnętrznego rozszczepienia za zjawisko pozytywne.

Dopiero kiedy poznał Jeżewską i znalazł się pod urokiem jej wierszy, zaczął patrzeć na te sprawy nieco inaczej. Świadczą o tym jego objaśnienia do platońskiego *Eutydema*.

HANKA

Chyba coś pomyliłeś. Kupiłam sobie *Eutydema*, ponieważ zauważyłam, że jest to przekład Witwickiego. Ale z wszelką pewnością nie ma tam jego objaśnień.

FRYDERYK

Nie wiem, czym kierowało się wydawnictwo drukując ten dialog — wbrew tradycji — bez objaśnień Witwickiego. Mam u siebie odpis tych objaśnień, liczą one 16 stron maszynopisu. Być może mam je nawet ze sobą w teczce. Tak. Pozwól, że ci przeczytam kilka zdań: O, na przykład z objaśnień do rozdziału XXXI, w którym Platon rozważa problem, czy można łączyć dwie różne specjalności. „Można być pewnym — pisze Witwicki — że stosował je (to znaczy te rozważania) nieraz i sam do siebie. Wtedy musiał sobie tak myśleć: Komedia jest rzeczą dobrą i nauka też.

Ja jestem po trochu komediopisarz, a po trochu naukowiec. I to jest moja słaba strona. Pisałbym świetne komedie, gdybym dialogów nie obciążał nauką, i dawałbym doskonałe dzieła naukowe, gdyby mnie nie kusiło dramatyzowanie rozmów i liryka, która mi się wyrywa, i przenośnie, i obrazy, i mity ... To sobie powiedziawszy zasiadł na starość do pisania swoich *Praw* i napisał rzecz zupełnie nudną, której nie podobna przeczytać bez wysiłku. To nie jest robota artystyczna. Zawsze mu się zdawało, że trzeba być specjalistą i robić to jedno tylko, do czego się ma zdolność największą i, broń Boże, nie robić niczego innego ... I tu się grubo pomylił ..."

Zwróć uwagę, że Witwicki pisze tu o Platonie, a myśli o sobie. To jest samokrytyka. To Witwicki przyznaje, że się pomylił. Przeczytam to ostatnie zdanie jeszcze raz:

„I tu się grubo pomylił, jak tego dowodzą jego własne dzieła. Nie wiadomo, czy więcej w nich nauki, czy więcej sztuki i niech tak stoją dalsze tysiące lat. Dobre i piękne", należało napisać nieco inaczej: „rozumne i piękne — jednocześnie". Czytam dalej: „Więc może jednak nie miał słuszności Platon, kiedy sądził, że dwie różne specjalności, połączone w jednej osobie, zawsze sobie przeszkadzają nawzajem ... Czasem tak bywa, ale zawsze tak być nie musi."

I podsumowanie: znów niby o Platonie, a w rzeczywistości o samym sobie: „Znaczy to, że nie był w zgodzie sam ze sobą, bił się z myślami i szarpał się między tendencjami przeciwnymi dlatego, że sam miał naturę bogatą i rwało go w różne strony ..."

HANKA

To głęboko przejmujące wyznanie, zwłaszcza, że czynione pod koniec życia.

Ale wiesz, co przyszło mi na myśl, kiedy kilkakrotnie podkreślałeś, że Witwicki pisze o Platonie, a myśli o sobie? Że dotyczy to także ciebie. Piszesz o Witwickim, a przecież z tobą jest podobnie. Sam wspominałeś, że pisząc wiersze, powieści, dialogi masz nieczyste sumienie. Obawiasz się, że w głowach niektórych czytelników może powstać zamęt, ponieważ nie będą potrafili zorientować się, co w twoich pracach jest prawdą a co zmyśleniem.

A jeśli tak, to może i ten sen, który miałeś dzisiejszej nocy, nie jest snem o Witwickim, ale snem o samym sobie. Może ta zielona anestezjolożka, która podejmuje decyzję o dokonaniu operacji wycięcia raka, to głos sumienia pracownika naukowego, który chciałby cię skłonić do pisania wyłącznie prac naukowych. Podobnie jak u Platona i Witwickiego: brak tolerancji ze strony jednego składnika osobowości w stosunku do drugiego składnika.

Niezmiernie charakterystyczna jest twoja reakcja na słowa

anestezjolożki. Przecież każdego innego człowieka ogarnęłoby na twoim miejscu przerażenie. A ty sprzeciwiasz się we śnie operacji, dlatego, że to twój rak i chcesz nadal mieć go w sobie; broniąc się przed usunięciem go, bronisz swojej własnej tożsamości.

Czy przeczytałeś moją książkę?

FRYDERYK

Tak. Przyszedł mi zresztą w związku z tą książką pewien pomysł. Książka twoja ma tytuł: *Pierwsze kroki wśród ludzi.* Czy nie powinnaś napisać książki, która stanowiłaby istotne uzupełnienie, a nosiła tytuł: *Ostatnie kroki wśród ludzi?*

Sama zresztą musiałaś odczuwać tę potrzebę, bo w najciekawszym rozdziale tej książki, rozdziale o „niezniszczalnej warstwie" jest coś w rodzaju zalążka tej następnej książki. Wszystkie pozostałe rozdziały dotyczą małych dzieci, tych istot, które stawiają „pierwsze kroki". A tu nagle pojawia się ni stąd, ni zowąd osiemdziesięcioletnia „pani Wacława" a wraz z nią najważniejszy wątek teoretyczny twojej książki.

Wprowadzenie tej staruszki było ci potrzebne jako dowód, że warto starannie badać wszystko, co dotyczy najwcześniejszej fazy rozwoju człowieka, o której pospolicie sądzi się, że całkowicie z niej wyrastamy. Wbrew temu podkreślasz, „że najwcześniejsze przeżycia, choć wyrastamy z nich i całkowicie o nich zapominamy, pozostawiają trwałe piętno na psychice człowieka". „Każdy człowiek — piszesz dalej — stanowi więc jakby wielkie archiwum, w którym od chwili urodzenia gromadzone są i przechowywane wszystkie jego przeżycia, jak codzienne gazety składane jedna na drugą tworzą coraz to wyższy stos.

Te najdawniejsze roczniki, pokryte kurzem, przytłoczone ciężarem warstw nowszych... są niemal niedostępne, ale istnieją i do końca życia człowieka nie znikną. Znane są przecież powszechnie fakty z życia ludzi bardzo starych", u których „do głosu dochodzą wczesnodziecięce warstwy pamięci i zaczyna działać ukryte dotychczas, ale zawsze żyjące w nas małe dziecko".

Widzisz w tym działanie praw rządzących ewolucją psychiczną i znalazłaś dla nich piękną nazwę. Nazwałaś je „prawami geologii duszy". Każdy okres życia — piszesz dalej — począwszy od tego najwcześniejszego, zostaje w naszych zwojach mózgowych zapisany na zawsze. W każdym z nas żyje do końca i dziecko dziesięcio- i pięcioletnie, i dwulatek, i niemowlę." Poszczególne warstwy nie giną w człowieku nigdy, ale żyją utajonym życiem wewnątrz naszej osobowości."

Bardzo pomocna była mi twoja książka. To, co piszesz o wielowarstwowej strukturze osobowości, utwierdza mnie

w przekonaniu, że obrałem właściwą drogę, koncentrując wokół tego problemu całą moją książkę o Witwickim.

Pozwól jednak, że do ogródka twoich rozważań wrzucę trzy kamyki, a ściślej trzy słowa, których chyba nie znasz, bo nie używasz ich w swoich pracach, a sądzę, że mogą ci się przydać. Oba słowa pochodzą z polskiej literatury psychologicznej okresu międzywojennego, a znalazłem je przypadkowo, wertując roczniki różnych czasopism w poszukiwaniu prac Witwickiego i wzmianek o Witwickim. Pierwsze z tych słów znalazłem w „Psychometrii" z 1934 roku. Wydrukowano tam artykuł Stefana Frycza z jego propozycją podziału „całokształtu psychologii" na dziesięć podstawowych dyscyplin. Zafascynowała mnie w tym podziale dyscyplina piąta, nazwana przez Frycza „psychoptychologią" od greckiego słowa *ptyche* czyli warstwa. „Psychoptychologia — powiada Frycz — jest działem psychologii, który odgrywa w niej rolę podobną do tej, jaką g e o l o g i a ma wśród nauk przyrodniczych. Zajmuje się ona powstawaniem i zmienianiem się struktur dusz pod wpływem rozmaitych czynników, przeżyć i okoliczności życiowych."

Drugie słowo chcę ci podrzucić z pewną intencją polemiczną. Sądzę, że w swojej książce *Pierwsze kroki wśród ludzi* przeceniasz okres niemowlęctwa. Mam wątpliwości, czy rzeczywiście ten najwcześniejszy okres ma znaczenie decydujące dla charakteru i postawy człowieka. Gdyby tak było, to cała praca nauczycieli gimnazjalnych i profesorów uniwersytetu byłaby działaniem spóźnionym bez większego wpływu na formowanie się osobowości, której zasadniczy trzon został już uformowany w niemowlęctwie. Dlatego nie umniejszając bynajmniej doniosłości badań nad najwcześniejszym okresem życia człowieka, należałoby równocześnie podkreślać jeszcze większą doniosłość dyscypliny nazywanej w latach trzydziestych a k m e o l o g i ą, która miała zajmować się życiem psychicznym człowieka dojrzałego. Osobiście, zgodnie z etymologią słowa *akme,* wolałbym przez akmeologię rozumieć „naukę o szczytach życia psychicznego", o jego formach najpełniej rozwiniętych — a więc tych, które występują u takich ludzi jak Witwicki. Dlatego właśnie interesujący mnie problem struktury osobowości postanowiłem zbadać na jego przykładzie, sądząc, że pod względem bogactwa osobowości górował on zdecydowanie nad wszystkimi współczesnymi sobie Polakami.

Trzecie słowo również pochodzi od Frycza, a wyjaśnione zostało przez niego w następnym roczniku „Psychometrii". Słowem tym jest p s y c h o c h o r e z j o l o g i a, czyli nauka o zdolnościach i skłonnościach. „W przeciwieństwie do dotychczasowych badań psychotechnicznych, pochodzących od ujęcia i określenia cech indywidualnych od peryferii — powiada Frycz — należy

dążyć do u j ę c i a r d z e n i a czyli ośrodka danej o s o b o w o ś c i". Sądzę, że ta myśl uzupełnia twoje porównanie osobowości do stosu kolejnych roczników jakiegoś czasopisma. Może bowiem wydawać się, że liczy się tylko ten ostatni rocznik, najświeższy, ponieważ przykrywa on sobą poprzednie roczniki. Ale Frycz stawia trafne pytanie, który z tych roczników stanowi rdzeń, ponieważ wokół jego treści formuje się cała osobowość — od centralnego ośrodka ku peryferiom. I tu należałoby postawić jeszcze jedno pytanie: — Czy istnieje tylko jeden model struktury osobowości, polegający na koncentracji wszystkich składników wokół jakiegoś jednego ośrodka, czy też można spotkać ludzi, których osobowość ma s t r u k t u r ę p o l i c e n t r y c z n ą?

HANKA

O tych dwóch modelach pisał Stefan Baley. I może cię to zainteresuje, że jako przykład człowieka o policentrycznej strukturze osobowości podawał Władysława Witwickiego.

FRYDERYK

Wiem o tym. Mam kserokopię tekstu Baleya — charakterystykę osobowości Witwickiego. Smutne jest tylko to, że zamiast cieszyć się wyjątkowym bogactwem własnej osobowości, Witwicki całe życie zadręczał się odkrywaną w sobie wielością dusz. Niepotrzebnie dał sobie wmówić, że powinno się mieć tylko jedną duszę.

Dialog VIII

JAN
ALBO O KOSIE I KALINIE

„Sztuka zmierza do utrwalenia objawów życia uczuciowego i stwarza w ten sposób niewyczerpane źródło poznania psychologicznego. Tylko czerpać z niego nie jest łatwo — bo nie zawsze wiadomo, co w niej jest dokumentem, a co i w jakim stopniu tylko domysłem."

Władysław WITWICKI

Jan
albo o Kosie i Kalinie

Osoby: JAN, lat 44
WŁADYSŁAW, lat 61
FRYDERYK, lat 20

Warszawa, 24 kwietnia 1939 roku w sali Warszawskiego Towarzystwa Filozoficznego.

W poniedziałek, 24 kwietnia 1939 roku Władysław Witwicki odczytywał na 451 plenarnym posiedzeniu naukowym Warszawskiego Towarzystwa Filozoficznego fragmenty własnego przekładu X księgi *Rzeczypospolitej* Platona. W dziewięć lat później — na kilka miesięcy przed śmiercią Witwickiego — przekład ten został wydrukowany pod innym tytułem. Nie *Rzeczpospolita,* ale *Państwo.*

Obawiając się, że przyjdzie zbyt wiele osób i nie będzie wolnych miejsc, przyszedłem nieco wcześniej. Istotnie, miejsc wolnych było niewiele, usiadłem więc koło jakiegoś nieznajomego pana i właśnie wtedy wszedł na salę Witwicki, rozejrzał się wkoło, a zobaczywszy nas podszedł, żeby się przywitać.

WŁADYSŁAW

Witam, witam serdecznie. Jednak Platon to znakomita przynęta — nie widziałem cię wiele miesięcy, ale wystarczyło założyć tego starego Ateńczyka na haczyk, żeby złowić szczupaka.

Panowie się znają? Można się było domyślić, że usiądziecie obok siebie: stary bluźnierca obok młodego bezbożnika.

Trzeba ci wiedzieć, Fryderyku, że pan Jan jest autorem najbardziej bluźnierczej z polskich książek. W „Przeglądzie Katolickim" napisano, że wieje z niej „jaskiniowy wprost ateizm", który „stanowczo wchodzi w kolizję z obowiązującym w Polsce Kodeksem Karnym".

Wybaczcie, ale właśnie wszedł profesor Kotarbiński, a ja mam do niego pewną sprawę.

*
* *

Kiedy Witwicki oddalił się, zdobyłem się na odwagę.

FRYDERYK

Domyślam się, że ta najbardziej bluźniercza książka to *Niebo w płomieniach,* a pan jest Teofilem Grodzickim...

JAN

Nie Teofilem! Nazywam się Parandowski, Jan Parandowski, a *Niebo* nie jest wcale moją autobiografią. Teofil to postać wymyślona przeze mnie. Gdybym wiedział, że wszyscy będą odczytywać dzieje Teofila jako dzieje grzechu mojej własnej młodości, chyba nie zdecydowałbym się na drukowanie tej powieści.

FRYDERYK

Ale przecież...

JAN

Wiem. Chce pan powiedzieć, że ja również — jak Teofil — chodziłem do gimnazjum we Lwowie, korzystałem z wypożyczalni, odwiedzałem antykwariaty, kochałem się, rozmawiałem z nauczycielami. To wszystko prawda. Pisarz posługuje się swoim życiem jako surowcem literackim, ponieważ twory jego wyobraźni składają się z kształtów, barw, świateł i cieni, które odbierają jego zmysły i które jego mózg układa w zespół zjawisk nazywany światem jego powieści. Czytelnicy i krytycy powinni interesować się tym stworzonym przez pisarza światem, a nie użytym przez niego surowcem.

FRYDERYK

W tym świecie *Nieba w płomieniach* są znakomite portrety. Nic dziwnego, że czytelnik chce wiedzieć, czy trafnie odgadł, kto służył pisarzowi jako model.

Mnie osobiście interesuje wszystko, co dotyczy profesora Witwickiego. Zbieram nie tylko jego prace, ale również jego fotografie, recenzje z jego prac, wypowiedzi na jego temat, a szczególnie interesują mnie formy jego obecności w dziełach sztuki. Chciałbym więc wiedzieć, czy nauczyciel Teofila Grodzickiego — dr Wincenty Kos to Witwicki...

JAN

Irytują mnie tacy czytelnicy, którzy pod każdym nazwiskiem *Nieba* starają się wykryć jakąś postać znaną we Lwowie w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej. To dokuczliwe wścibstwo i nietaktowne plotkarstwo. Chętnie jednak porozmawiam z panem o profesorze Witwickim, tylko trochę później, może w czasie przerwy. Wygląda mi bowiem na to, że profesor zaraz zacznie czytać Platona. Czekam od dawna na ten przekład, bo tych tłumaczeń *Rzeczypospolitej,* które są w języku polskim, niepodobna uznać za dzieła Platona. Platon to wielki poeta, jego dialogi są cudownymi dziełami sztuki i tylko Witwicki potrafi pokazać nam ich autentyczne piękno. A nad innymi przekładami człowiek zasypia.

Czy pan wie, że kiedyś stary Szymon Askenazy przyłapał mnie w Ogrodzie Botanicznym na tym, jak zasnąłem nad przekładem *Rzeczypospolitej,* właśnie tej *Rzeczypospolitej,* która dopiero dziś objawi nam się w całej swojej krasie.

Wspomniał pan o recenzjach z prac Witwickiego. Niech pan sobie przeczyta moje recenzje z jego przekładów *Uczty, Hippiasza, Ijona, Gorgiasza,* jeśli uda się panu gdzie znaleźć stare roczniki czasopism. Niestety, nie pamiętam już w jakich to było czasopismach i kiedy... chyba jakieś dwadzieścia lat temu. Tymi przekładami zachwycał się także nieboszczyk Leśmian i też kiedyś, chyba trzydzieści lat temu, napisał jakąś recenzję, a to był wielki poeta i od razu, nieomylnym instynktem poety, odkrył poetyckie uroki języka, którym — dzięki Witwickiemu — przemówił wreszcie do Polaków Platon.

Więc do przerwy.

* * *

No, mamy teraz jakieś piętnaście minut i możemy sobie porozmawiać o doktorze Wincentym Kosie. Cóż skłania pana do przypuszczenia, że to właśnie Witwicki miał mi służyć jako model do tego, jak pan mówi, portretu?

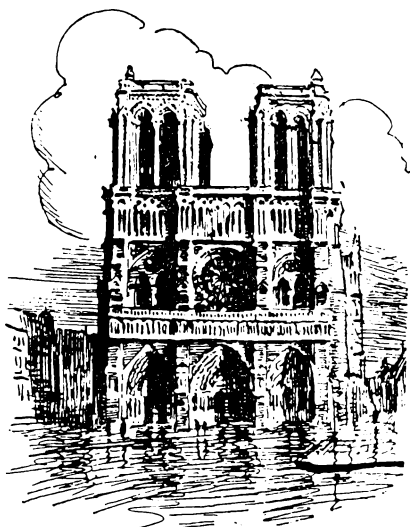
FRYDERYK

Po pierwsze, doktora Kosa „zajmowało wszystko, od matematyki do socjologii, mógł mówić o każdej rzeczy z pozorami fachowca, zdumiewał ludzi pamięcią" — a wiem, że ta jego renesansowa wszechstronność już wtedy, w latach lwowskich, była przedmiotem drwin. Po drugie, doktor Kos „łaknął rozmowy i nie przebierał ani w środkach, ani w ludziach, aby się nią nasycić". Już wtedy Witwicki zaczynał się utożsamiać z Sokratesem, bo to było chyba niezbędne do tego, żeby w jego przekładach dialogów Platona pojawił się prawdziwy Sokrates. Po trzecie, doktor Kos wspominał Teofilowi o swoim zamiarze napisania *Psychologii kryzysów religijnych,* w której miał pokazać, że „wiara ludzi inteligentnych, jeśli jeszcze istnieje, jest niesłychanie bałamutna i chaotyczna". Są w niej „artykuły wiary, wyuczone w dzieciństwie, i świadome, a jeszcze bardziej nieświadome wpływy innych wierzeń, i pojęcia filozoficzne, i fakty naukowe, to wszystko fermentuje, burzy się, walczy ze sobą, aby na koniec zmienić się w rezygnację i obojętność albo w spełnianie praktyk religijnych, których urok może się nawet wzmagać z latami". Widzę w tym wyraźną aluzję do napisanej przez profesora Witwickiego *Wiary oświeconych,* która kilka miesięcy temu ukazała się w języku francuskim — bo starania o wydanie jej w Polsce zakończyły się niepowodzeniem. Wiem o tym, bo profesor Witwicki odczytywał nam fragmenty tej książki na seminariach.

Po czwarte, w wypowiedziach doktora Kosa pojawia się raz po raz myśl, że „nie można mieć dwóch sprzecznych sądów o tej samej rzeczy", a zasada sprzeczności jest fundamentem wszelkich rozważań profesora Witwickiego.

JAN

Możliwe, że jakieś cechy profesora Witwickiego posłużyły mi jako surowiec przy konstruowaniu postaci doktora Kosa. Był przecież moim nauczycielem. Uczył mnie matematyki w pierwszej klasie, kiedy chodziłem do IV gimnazjum we Lwowie. Póź-



Witwicki z Parandowskim w Paryżu.

niej, w latach studenckich, chodziłem czasami na jego ćwiczenia z estetyki. Kiedy przeniósł się do Warszawy, odwiedzałem go co jakiś czas w jego mieszkaniu na Brzozowej. Na dobre zaprzyjaźniliśmy się w Paryżu, w 1924 czy też w 1925 roku. Mieszkaliśmy na tej samej ulicy, rue du Sommerard w Quartier Latin, chodziliśmy razem na obiady, do teatrów i muzeów, nawet do krawca. Odbywaliśmy wspólne wycieczki do Wersalu i do Fontainebleau. Niewykluczone, że jakieś wspomnienia z późniejszych lat uzupełniły rysami Witwickiego obraz doktora Kosa. Ale powtarzam: doktor Kos i profesor Witwicki to dwie zupełnie różne osoby; tylko ta druga jest osobą istniejącą rzeczywiście, natomiast doktor Kos — podobnie jak inne osoby z *Nieba w płomieniach* — jest postacią wymyśloną.

FRYDERYK

Mam jeszcze jedno pytanie. Z osób występujących w *Niebie* zainteresował mnie także docent Józef Kalina. Podejrzewam, że jest on zbitką z dwóch lub trzech osób. Jedną z nich był chyba wybitny zoolog, zwolennik Darwina i Haeckla, wojujący wolnomyśliciel Benedykt Dybowski, drugą językoznawca Antoni Kalina, ale żaden z nich nie utożsamia się z postacią występującą w książce. Najbardziej zafascynowało mnie to, co docent Kalina mówił do Teofila o Vaninim. Ale to właśnie pasowałoby mi do Witwickiego.

Krótko mówiąc, przez docenta Kalinę również przeświecają mi jakieś wyraźne i szczególnie sympatyczne elementy osobowości Witwickiego. Może więc Witwicki został w procesie twórczym r o z s z c z e p i o n y na Wincentego Kosa i Józefa Kalinę, wyposażając swoimi rysami obie osoby?

JAN

Proszę pana. Powieść to powieść a nie hasło do *Słownika Biograficznego*. Najlepiej zaniechać tego rodzaju dociekań, bo prowadzą one donikąd. Ale oto nadchodzi profesor Witwicki.

WŁADYSŁAW

Jakie masz uwagi o moim przekładzie?

JAN

Platon to stare, ogromne drzewo z gałęziami ukrytymi wysoko w dalekich chmurach. A ty jesteś dobrym olbrzymem, który swobodnie sięga i przegina ku nam gałąź jego myśli, gibką i pełną rozkosznych owoców.

Wielokrotnie już zastanawiałem się nad tym, w czym tkwi tajemnica twojego translatorskiego mistrzostwa i doszedłem do przekonania, że w gruncie rzeczy jest ona niezwykle prosta. Nie fałszujesz tekstu Platona, nie przyczepiasz żadnych własnych ozdób, nie skracasz i nie wydłużasz zdań, zachowujesz sens, szyk wyrazów a nawet interpunkcję oryginału.

Nie należę do typowych odbiorców, którzy zwracają uwagę jedynie na treść. Zmaganie się z tym samym tworzywem, słownictwem i zasadami alchemicznego łączenia słów, to przecież mój zawód. Dlatego kiedy mam przed sobą twoje teksty, to mniej zwracam uwagi na treść, a bardziej interesuję się twoimi rękami: jak ty to robisz, że z tego samego tworzywa wychodzą ci takie cuda? A kiedy natrafiam na jakieś niezwykłości syntaktyczne, przeniesione do tekstu polskiego żywcem z greckiego, cieszę się nimi jak smakosz. Podziwiam cię, że nic u Platona nie uchodzi twojej uwagi: nie opuścisz ani jednego tonu, ani jednego gestu, ani jednego uśmiechu: wszystko spostrzeżesz, wszystko wy-

czytasz w zbitym tekście, zatłoczonym literkami greckimi, i wszystko to potrafisz nam oddać.

W rezultacie zamiast książki mamy przed sobą żywych ludzi. Słowo Platona staje się ciałem i przebywa między nami. Kiedy czytałeś swój przekład, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że to Sokrates wszedł między nas i zadaje nam pytania.

Wiesz jak wysoko cenię Aleksandra Zelwerowicza i Stefana Jaracza. To naprawdę znakomici aktorzy. Ale nie potrafią przekazywać tekstu Platona. W ich głosach nie słychać głosu Sokratesa. Trudno się temu dziwić. Sokrates jest postacią, z którą zetknął ich zwykły przypadek; dano im do rąk tekst i odczytali ten tekst tak, jak umieli. A ty nosisz w sobie Sokratesa już czterdzieści lat, słyszysz jego słowa wewnętrznym słuchem i żyjesz nimi każdym fibrem własnej myśli i wrażliwości.

WŁADYSŁAW

Dosyć, dosyć! Czuję się równie głupio jak Sokrates, kiedy w jego obecności Alkibiades wygłaszał hymny pochwalne na jego cześć.

A przecież, kiedy w czasie czytania rozglądałem się po sali, żeby przekonać się, jak słuchacze odbierają czytany przeze mnie tekst, zauważyłem na twojej twarzy Satyra wyraz jakiegoś zakłopotania. Powiedz więc, co wzbudziło twoje wątpliwości.

JAN

To straszne, że potrafisz czytać z naszych twarzy i niczego nie można przed tobą ukryć. Cóż, dręczyło mnie to, co zawsze: czyje to właściwie myśli ukrywały się w twoich słowach? Platona czy Sokratesa? Czy w tych dialogach mamy do czynienia z prawdziwym Sokratesem czy tworem poetyckiej wyobraźni Platona?

FRYDERYK

A więc to tylko mnie zabrania się stawiania sobie podobnych pytań? To tylko u mnie pytania takie prowadzą donikąd?

WŁADYSŁAW

Co tu się stało? Stał sobie Fryderyk na uboczu, cicho i skromnie, przysłuchując się grzecznie rozmowie starszych i nagle, ni stąd ni zowąd wybuch. Co takiego zaszło między wami?

JAN

Rozmawialiśmy o *Niebie w płomieniach*. Pan Fryderyk upierał się, że pisałem w tej książce o tobie i to rozszczepiając cię na dwie różne osoby: Wincentego Kosa i Józefa Kalinę.

WŁADYSŁAW

Niestety, sam dałeś powody do snucia tego rodzaju domysłów, wkładając w usta Kosa wypowiedź o *Wierze ludzi inteligentnych*.

W rezultacie aura skandalu wokół bluźnierstw emanujących z twojej książki przeniosła się na moją *Wiarę oświeconych* i przyczyniła się do storpedowania jej druku. Zaczęto nas podejrzewać o jakiś szatański, masoński spisek, mający na celu demoralizowanie młodzieży. Jakże tam napisałeś: „Ateizm jest wiarą żywych, zdrowych i silnych" a przecież sam wiesz, że „miliony ludzi żyją dziś tak, jakby Vanini nigdy nie istniał. Oto masz gorzki przykład, jak dalece myśli ludzkie idą na marne."

FRYDERYK

Oto i potwierdzenie moich domysłów, że słowa Kaliny o Vaninim były echem jakiejś wypowiedzi pana profesora.

WŁADYSŁAW

Błagam, Fryderyku, nie rób ze mnie ani Kosa, ani Kaliny, ani ateisty, szerszenia, znajdującego przyjemność w kłuciu dewotek.

Powróćmy jednak do Platona. Zauważyłem, że w czasie mojego czytania coś sobie zanotowałeś.

FRYDERYK

Tym, co interesuje mnie najbardziej, jest cała sfera zjawisk wewnętrznego rozszczepienia osobowości. Szczególnie utkwił mi w pamięci ten Leontios, syn Aglajona, który „szedł raz z Pireusu na górę pod zewnętrzną stroną muru północnego i zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał i brzydził się, i odwracał, i tak długo walczył ze sobą, i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy przybiegł do tych trupów, i powiada: No macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem".

To czytał nam pan profesor jakiś miesiąc temu. A dziś przypomniało mi się, kiedy pan profesor przytoczył taką oto wypowiedź Sokratesa — tę właśnie, którą sobie zanotowałem:

„Otóż czy w tym wszystkim człowiek zachowuje równowagę i jednolitość wewnętrzną? Czy też tak, jak w dziedzinie wzroku był w rozterce" — to chyba aluzja do tego Leontiosa z Pireusu — „tak samo i w działaniach swoich bywa w rozterce i walczy sam z sobą..." To zresztą już wcześniej uzgodniliśmy, że „nasza dusza pełna jest niezliczonych przeciwieństw tego rodzaju, które istnieją równocześnie."

To ostatnie zdanie zwróciło moją uwagę już kilka miesięcy temu. Odnalazłem je w oryginale greckim i pamiętam, że były tam słowa *myrioi* czyli dziesięć tysięcy i *gemos* czyli ładunek na okręcie. Przełożyłem więc sobie to zdanie trochę inaczej: „dusza nasza naładowana jest równocześnie dziesięcioma tysiącami różnorodnych przeciwieństw." Ale teraz, kiedy zanotowałem sobie

przekład pana profesora, gotów jestem zrezygnować ze swego przekładu.

Zanotowałem także myśl Sokratesa, twierdzącą, że „między filozofią i sztuką poetów jakoś od dawna są niesnaski", no bo na przykład filozof chciałby mieć w *Niebie* portret pana profesora, a pan Parandowski dowodzi, że Kos i Kalina to są wyłącznie twory jego poetyckiej wyobraźni i nie należy doszukiwać się w nich podobieństwa do realnie istniejących osób.

WŁADYSŁAW

Nie należy. Świat sztuki i świat nauki powinny być od siebie wyraźnie oddzielone. Tak będzie lepiej i dla sztuki, i dla nauki.

FRYDERYK

Całe szczęście, że Platon tego nie słyszy. A gdyby nawet i usłyszał, to i tak dialogi jego pozostaną tym, czym są: jednością obu światów, w których Sokrates jest równocześnie prawdziwym Sokratesem i wytworem wyobraźni Platona. Mam nadzieję, że tak samo będzie kiedyś w książce o moim nauczycielu.

Dialog IX

STANISŁAW
ALBO O SZTUCE PORTRETOWANIA

„Bez Matejki nie umielibyśmy sami żywo, plastycznie myśleć o przeszłości, anibyśmy dzieciom nie mieli na czym pokazać, jak wyglądała dawnych Polaków duma i szlachetność. Dlaczego Stanisław Witkiewicz nie uznaje jego swobody twórczej wówczas, kiedy mistrz w barwie i w oświetlaniu od natury pospolitej odbiega?"

Władysław WITWICKI

Stanisław
albo o sztuce portretowania

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 61
STANISŁAW, lat 47
FRYDERYK, lat 20 i 31

Warszawa, Zakład Psychologiczny Uniwersytetu Warszawskiego, dnia 27 maja 1939 i Świder, dnia 27 maja 1950 r.

Po wykładzie profesor Witwicki poprosił mnie do swojego pokoju i kiedy usiadłem z drugiej strony biurka, powiedział:

WŁADYSŁAW

Przeszkadzałeś mi na dzisiejszym wykładzie.

FRYDERYK

Przeszkadzałem? Przecież siedziałem cicho, nie powiedziałem ani jednego słowa.

WŁADYSŁAW

Nie znasz łacińskiego powiedzenia: *Qui tacent, clamant**? Siedziałeś w pierwszym rzędzie, a na twarzy twojej malowała się wyraźna dezaprobata dla moich słów. Może nie?

FRYDERYK

A co? Czy od dzisiaj nie wolno już nikomu na Kredytowej mieć własnego zdania? Czy na takich uczniach zależy panu profesorowi, którzy będą wszystkiemu przytakiwać i powtarzać każde słowo jak za panią matką pacierz?

WŁADYSŁAW

A w jakiej to sprawie, jeśli wolno wiedzieć, miałeś dziś swoje własne zdanie?

FRYDERYK

Wymieniając to, co człowiekowi sprawia szczególnie dotkliwą przykrość, wspomniał pan profesor, po bólu zęba i zgrzytaniu nożem po szkle, wystawy obrazów.

WŁADYSŁAW

A tobie oglądanie obrazów na wystawach nie sprawia przykrości?

---

* Milczeniem też można krzyczeć.

FRYDERYK

Przeciwnie. Każde pójście na wystawę jest dla mnie wielkim świętem i nie tylko sprawia mi radość, ale i odmienia mnie jakoś wewnętrznie, uszlachetnia i podnosi we własnych oczach.

WŁADYSŁAW

Co uszlachetnia? Co podnosi? Zasmarowany papier? Nieudolnie poplamione płótno? Prymitywne błędy ortograficzne w rysunku? Skandaliczne błędy gramatyczne w zakresie kształtu, perspektywy, koloru? Barbarzyńskie znęcanie się nad wzrokiem ludzi, którzy w dobrej wierze przychodzą na wystawę?

FRYDERYK

Jeszcze nikomu nie udało i nie uda się krzykiem zmusić mnie do wyrzeczenia się moich upodobań. Ulubione obrazy i rzeźby, ulubione wiersze, ulubione utwory muzyczne to najbardziej istotne elementy mojej osobowości. Nikomu, nawet panu nie pozwolę, aby mi te moje upodobania wydarto.

Przepraszam, że się uniosłem. Ale udzielił mi się nastrój pana profesora. A może to pogoda sprawiła, że dziś jestem w nastroju bojowym i, zaczepiony, nie mam zamiaru ustępować. Zdaję sobie sprawę z moich licznych wad, wiem, że bywam nietaktowny, arogancki, uparty, ale jeśli jakiejś wady nie mam, to właśnie tej: nie ukrywam moich upodobań i nikt nie może liczyć na to, że je zdradzę.

WŁADYSŁAW

Osobliwe to upodobania. Ale trudno. *De gustibus non est disputandum**.

FRYDERYK

Nic podobnego. Jeżeli warto o czym dyskutować, to właśnie o upodobaniach, jeśli ktoś potrafi je uzasadnić.

WŁADYSŁAW

A ty potrafisz?

FRYDERYK

To się okaże w dyskusji. Pod warunkiem, że zwycięży w niej nie ten, kto głośniej potrafi krzyczeć, ale ten, kto będzie miał silniejsze argumenty.

---

* O upodobania nie należy się spierać.

WŁADYSŁAW

A jakież to racjonalne argumenty można podać w obronie tych potwornych deformacji, jakim na współczesnych obrazach poddawane jest ciało ludzkie?

FRYDERYK

Po pierwsze, sam pan profesor wielokrotnie pisał w różnych swoich pracach, że malowanie nie polega na dokładnym kopiowaniu tego, co się widzi, ale na stylowym, artystycznym przetworzeniu wrażeń wzrokowych w pewną jednolitą, spoistą całość. Przyznaje pan profesor artystom prawo do wyboru punktu widzenia, do wyodrębniania i uwypuklania jednych a pomijania innych elementów, postulując respektowanie „swobody twórczej" artystów i twierdząc, że nie wolno artyście dyktować — w imię kanonów jakiejś obcej mu estetyki — w jaki sposób ma przedstawiać świat; nie wolno mu zabraniać pokazywania na obrazach swojego własnego sposobu widzenia świata. Czy nie tak?

A po drugie, nie było dotąd jeszcze mowy o moich upodobaniach. Nie należało mi więc insynuować, że podobają mi się obrazy z błędami ortograficznymi i gramatycznymi, bo nic takiego z moich dotychczasowych wypowiedzi nie wynikało.

To od pana profesora nauczyłem się, że istnieją takie wielce pożyteczne słowa, jak „zawsze", „czasem", „każdy", „wszystkie", „niektóre", które bardzo się przydają w dyskusjach. Gdyby do takich słów sięgnąć, wówczas okazałoby się, że z faktu znajdowania przyjemności w oglądaniu obrazów na wystawach nie wynika wcale wniosek, jakoby wszystkie obrazy musiały budzić mój zachwyt. Wystarczy, żeby wśród kilkuset wystawionych obrazów znaleźć kilkanaście, które mi się podobają i kilka, które — z takiego, czy innego powodu — wzbudzają moje zainteresowanie, a nawet w ogóle wystarczy, że jakiś jeden obraz na wystawie przykuje moją uwagę, zachwyci, zafascynuje, oczaruje — abym uznał, że warto było pójść na tę wystawę i że w ogóle warto chodzić na wystawy, bo pośród wielu rozmaitych obrazów prawie zawsze coś cennego się trafi.

WŁADYSŁAW

To, co teraz powiedziałeś, brzmi rozsądnie. Istotnie, nie zapytałem cię o twoje upodobania. A mówiąc o wystawach obrazów, nie miałem na myśli dzieł dawnych mistrzów, lecz malarstwo współczesne. Wobec tego teraz zadam ci to pytanie, od którego powinienem był zacząć tę rozmowę: — Czy masz wśród współcześnie żyjących malarzy polskich jakiegoś ulubionego malarza?

FRYDERYK

Oczywiście.

WŁADYSŁAW

Jednego czy wielu?

FRYDERYK

Wielu, ale wśród nich jeden jest mi szczególnie bliski.

WŁADYSŁAW

Jak się nazywa ten ulubiony malarz?

FRYDERYK

Stanisław Wocjan.

WŁADYSŁAW

A gdzie widziałeś obrazy tego swojego Wocjana?

FRYDERYK

W Zachęcie i w salonie Stefana Kulikowskiego na Nowym Świecie.

WŁADYSŁAW

Czy lubisz jakiś jeden obraz czy wiele obrazów tego malarza?

FRYDERYK

Wszystkie, które znam, podobają mi się, a w szczególności dwie serie: cykl szopenowski, preludia, nokturny i marsze żałobne oraz cykl religioznawczy: *Izyda, Mylitta, Światowid.*

WŁADYSŁAW

A czy potrafisz powiedzieć, dlaczego podobają ci się obrazy Wocjana?

FRYDERYK

Mogę podać siedem głównych przyczyn.

Po pierwsze, ważne jest dla mnie to, że obrazy te sam odkryłem, podobnie jak sam odkryłem „swojego" poetę — Tadeusza Micińskiego. Nikt mi nic o Wocjanie nie mówił, nikt mnie do oglądania jego obrazów nie zachęcał, nikt nie zwracał na nie mojej uwagi. Poszedłem do Zachęty, chodziłem od sali do sali i nagle olśnienie, że to jest właśnie to, czego szukałem marząc, że znajdę coś takiego, co mnie zachwyci. Wocjana zawdzięczam samemu sobie.

Po drugie, to są obrazy nie tylko do oglądania. To, co się widzi, pobudza do myślenia. Powiększa to wartość obrazu o dodatkowy wymiar. Chodzi tu o coś takiego, co odczuwałem od dziecka, ale dopiero od zeszłego roku — i to dzięki panu profesorowi — potrafię dokładniej wyjaśnić. Na jednej z pierwszych

lekcji greckiego wyjaśniał nam pan słowo *aistezis*, wskazując na jego obecność w takich polskich słowach, jak ajstezjometr — przyrząd do badania wrażeń zmysłowych i estetyka — nauka o wrażeniach zmysłowych. Od tego momentu zacząłem odczuwać wyraźną niechęć do zajmowania wobec dzieł sztuki „postawy estetycznej", ponieważ z etymologii wynikało, że polega ona na redukowaniu własnej osobowości do receptorów zmysłowych i wygaszaniu innych jej składników. Zacząłem więc przeciwstawiać „postawie estetycznej" wobec dzieła sztuki „postawę integralną", w której dzieło sztuki odbierane jest nie tylko zmysłami, ale pełnią osobowości. Nie lubię takich obrazów, które są przeznaczone tylko do oglądania, które angażują tylko nasze oczy i nic więcej. Wolę od nich obrazy wielowarstwowe, które oprócz zmysłów angażują także rozum, uczucia, wyobraźnię. Tak więc wartością obrazów Wocjana jest dla mnie to, że oprócz warstwy wzrokowej zawierają one także warstwę filozoficzną, zmuszającą do zatrzymania się przed obrazem i do zamyślenia się.

Po trzecie, podoba mi się pomysł przełożenia utworów muzycznych na kształty plastyczne i barwy, czy też uzupełnienie warstwy dźwiękowej warstwą malarską w taki sposób, że odtąd, kiedy patrzę na te obrazy, słyszę nokturny i preludia Szopena, a kiedy jestem na koncercie, to słuchając Szopena widzę — oczyma wyobraźni — obrazy Wocjana.

Po czwarte, podoba mi się jego dobór barw z przewagą czerni, soczystej, nasyconej czerwieni, głębokiej, ciemnej zieleni, oślepiającego złota; podobają mi się przezroczyste widma, lampy palące się w mroku, silne kontrasty. Nie cierpię obrazów stonowanych, popielatych, brązowych, różowych, jasnozielonych, fiołkowych, niewyraźnych, z wieloma odcieniami jednej barwy. Oczy moje przyciągają takie obrazy, na których zauważam jakąś silną, nasyconą, niezwykłą barwę. Podejrzewam, że Wocjan sam wyrabia — w jakiejś pracowni alchemicznej — te farby, których używa do malowania swoich obrazów, bo takich barw nie spotyka się gdzie indziej — z wyjątkiem niektórych płócien jego mistrza, Mariana Wawrzenieckiego.

Po piąte, podobają mi się osoby i przedmioty przedstawione na tych obrazach: rysy twarzy, piękne ciała nagich kobiet, fragmenty arcydzieł architektury, złotych rzeźb, bogate stroje, klejnoty, instrumenty muzyczne. Nie cierpię obrazów, na których przedstawiane są przedmioty brzydkie lub obojętne. Uważam, że nie wszystko na świecie warte jest utrwalania. Malarz powinien umieć wybierać — zanim jeszcze zacznie malować — to, co ma być namalowane.

Po szóste, właśnie w tych obrazach, w ich tematyce, w kształtach, a zwłaszcza w barwach odnajduję „mój świat", to co się

mieści w moim wnętrzu. Sądzę, że gdyby mi się kiedyś udało napisać książkę, którą ja sam mógłbym uznać za adekwatną eksteriorysację mojego wnętrza, w której dusza moja mogłaby się przeglądać jak w lustrze, to książka ta byłaby podobna do obrazów Stanisława Wocjana. Byłbym szczęśliwy, gdyby to właśnie on, kiedyś, stał się ilustratorem moich książek.

Po siódme, podoba mi się u Wocjana to, że ma w sobie dość siły wewnętrznej, aby swoją twórczością malarską iść pod prąd, wbrew kolejnym modom i głosom krytyków.

WŁADYSŁAW

Jakich krytyków masz na myśli?

FRYDERYK

Chodzi mi o krytyków z dwóch przeciwstawnych obozów, którzy zaciekle zwalczają się, a są do siebie podobni pod względem zacietrzewienia, demagogii i nietolerancji.

Jedni z nich to ci, którzy uważają Matejkę za pacykarza i na tej podstawie odmawiają wartości malarstwu historycznemu twierdząc, że to w każdym przypadku jest licha literatura i lichy teatr, a nie malarstwo. Głoszą oni dogmat, że w malarstwie jest absolutnie nieważne to, co się przedstawia, a w praktyce sprzeniewierzają się temu dogmatowi, bo ze szczególną zaciekłością atakują te obrazy, które przedstawiają coś pięknego i doniosłego. Postulują redukcję malarstwa do jednej jedynej warstwy nazywanej przez nich warstwą „czysto malarską". Ich ulubionym słowem jest „faktura" — jedyne kryterium wartości obrazu.

Drudzy to ci, którzy domagają się realistycznego odtwarzania świata, uważając za jedyne kryterium wartości obrazu fotograficzne podobieństwo do modela. Ich ulubionym zatrzutem pod adresem krytykowanych obrazów jest twierdzenie, że „takich barw w rzeczywistości nie ma". Bardzo łatwo taki zarzut postawić pod adresem obrazów Wocjana: takich barw istotnie w rzeczywistości nie spotyka się, ale to jest właśnie największa zaleta tych obrazów. Nie ma również przezroczystych widm, snujących się po mrocznych salach koncertowych — i w tym sensie obrazy Wocjana są dalekie od realizmu.

Mógłby wprawdzie mieć Wocjan sojuszników wśród księży, zwolenników malarstwa religijnego, ale właśnie z tych kręgów wychodzą najgwałtowniejsze ataki na jego sztukę, ponieważ Wocjan jest ateistą, działaczem wolnomyślicielskim, gloryfikującym w swoich obrazach Giordana Bruna, Galileusza, Spinozę. Atakują go więc za rzekomą pornografię. Rozpętano nawet kiedyś kampanię prasową na rzecz usunięcia z salonu na Nowym Świecie obrazu przedstawiającego nagą niewolnicę przed farao-

nem — pod pretekstem, że obrazem tym Wocjan może zdemoralizować warszawską młodzież. Obraz został usunięty.

* * *

Emocjonalne zaangażowanie w problematykę malarską sprawiło, że nie słyszałem, co Witwicki odpowiedział na moje wywody i nie potrafię tego dziś powtórzyć. Należy zatem przyjąć, że po tej mojej wypowiedzi Witwicki przedstawił swoje własne poglądy, tak jak to uczynił w swoim artykule o obrazach Jana Styki pod tytułem *O pewnej psychologii sukcesu* z 1930 roku, w *Liście o estetyce* z 1947 roku i w kilkudziesięciu recenzjach, które drukował przed pierwszą wojną światową w gazetach lwowskich.

Dialog ten miał jednak swój dalszy ciąg, jedenaście lat później, w półtora roku po śmierci Witwickiego, kiedy wreszcie poznałem Wocjana osobiście. Był w tym czasie profesorem Politechniki Warszawskiej, uczył przyszłych inżynierów zasad rysunku technicznego.

W jakiejś mierze zaczęły się spełniać również moje dawne marzenia. Oto Wocjan zgodził się ilustrować moją książkę, ale to wielkie szczęście zostało przygaszone przez fakt, że sto kilkadziesiąt obrazów, które powstały w latach czterdziestych (a także później) to było, niestety, jedynie słabe i niewyraźne echo tamtych, przedwojennych arcydzieł; tym, co stanowiło kontynuację tożsamości, była jedynie tematyka i warstwa światopoglądowa, natomiast nie było już dawnych barw. Z tymi cudownymi, nieprawdopodobnymi barwami obrazów Wocjana z lat trzydziestych zginęło bezpowrotnie coś, czego na świecie już nie ma. Widziałem — w muzeach i galeriach kilkunastu krajów świata — dziesiątki tysięcy rozmaitych obrazów, ale żaden nie miał już takich zaczarowanych, płonących barw.

W każdym razie warto się teraz cofnąć do jednego pięknego przedpołudnia z końca maja 1950 roku, kiedy to odwiedziłem Wocjana w jego pracowni malarskiej w Świdrze pod Warszawą.

W maju 1939 roku rozmawiałem z Witwickim o Wocjanie, teraz w maju 1950 rozmawiam z Wocjanem o Witwickim. A rozmowy te uzupełniają się w taki sposób, że nie można ich od siebie oderwać. Z kontekstu tamtej, wielowątkowej rozmowy wyrywam tylko te jej fragmenty, które dotyczyły mojego projektu książki o Witwickim a także — związanych z tym projektem — rozważań nad malarstwem Jana Matejki.

FRYDERYK

Jakich malarzy uważasz za swoich mistrzów?

STANISŁAW

Mówiłeś mi, że miałeś siedmiu nauczycieli. Ja też mogę wymienić siedmiu, trzech Francuzów i czterech Polaków: Eugène Delecroix, Pierre Cécile Puvis de Charanes, Jean Paul Laurens, Jan Matejko, Artur Grottger, Wojciech Gerson i Marian Wawrzeniecki.

Mówiłeś też, że twoi nauczyciele są w tobie w jakiś sposób obecni, że nosisz ich w sobie, że jakoś współuczestniczą — od wewnątrz — w podejmowanych przez ciebie decyzjach. Ja też coś takiego odczuwam. Bardzo często, kiedy siadam przed płótnem, czuję jak od wewnątrz ktoś kieruje ruchami mojego pędzla. Nie mogę wtedy malować tak, jakbym chciał, ale maluję, a właściwie chcę malować tak, jak muszę.

Mogę dać kilka przykładów. Na przykład Delacroix. Siedział we mnie i dyktował mi, jak mam malować *Wiosnę Ludów*. To prawda, że Wagner, Nietzsche, Libelt pochodzą ode mnie, ale Wolność prowadząca lud na barykady — chociaż ma rysy twarzy bliskiej mi osoby — jest malowana pod jakimś wewnętrznym przymusem, wynikającym z przejęcia się jego obrazem. W cyklu szopenowskim nie mogłem się uwolnić od tego portretu Szopena, który wykonał Delacroix. A w cyklu religioznawczym malowane przeze mnie kobiety przybierają — z wewnętrznego przymusu — kształty jego nagiej odaliski. A znowu widma snujące się po cyklu szopenowskim powstały niejako pod dyktando Grottgera.

FRYDERYK

Ucieszyło mnie, że wśród siedmiu nauczycieli wymieniłeś Matejkę. Od dziecka mam dla niego żarliwy kult i szczególnie boleśnie przeżywam pogardę, z jaką o Matejce wyrażają się współcześni malarze, krytycy i historycy sztuki. Zwłaszcza, że atakują go za to, co stanowi szczególną wartość jego płócien.

Kiedyś Marks napisał, że w Niemczech wszyscy zaczęli traktować Hegla jak zdechłego psa. Postanowił wówczas — przez przekorę — w pierwszym tomie *Kapitału* oświadczyć publicznie, że uważa się za ucznia tego wielkiego filozofa. Pod wpływem tych słów podjąłem i ja taką decyzję, że kiedy będę bardzo stary, a to, co będę drukował, przyjmowane będzie przez czytelników z najwyższym szacunkiem, oświadczę wówczas publicznie, że jako historyk filozofii uważam się za ucznia wielkiego polskiego myśliciela, Jana Matejki.

I nawet wiem już co to będzie za książka.

STANISŁAW

To bardzo interesujące: czerpać z malarstwa inspirację do pracy naukowo-badawczej w dziedzinie historii filozofii. O kim będzie ta książka?

FRYDERYK

O filozofie, psychologu, religioznawcy a jednocześnie malarzu i rzeźbiarzu, o moim nauczycielu, Władysławie Witwickim.

STANISŁAW

Pamiętam. Wspominałeś już kiedyś o swoim zamiarze napisania takiej książki. Ale wtedy mówiłeś, że mają to być dialogi, a wzorem, który zamierzasz naśladować, ma być Platon, tyle tylko, że centralną postacią tych dialogów będzie nie Sokrates, ale Witwicki.

Teraz okazuje się, że książce tej ma patronować również Matejko. To niezwykły i chyba znakomity pomysł. Czy możesz na ten temat powiedzieć coś bardziej konkretnego. Wiesz, że wszystko, co dotyczy Matejki, ma dla mnie wielkie znaczenie.

FRYDERYK

Spróbuję, ale to będzie tylko taki wstępny szkic, pierwsze głośne myślenie, w trakcie którego zacznie się dopiero rodzić koncepcja metody pracy nad Witwickim. Bo od Matejki zamierzam wziąć m e t o d ę.

STANISŁAW

Czy metoda ta posiada jakąś nazwę?

FRYDERYK

Na razie wystarczają mi dwie nazwy, jedna przedmiotowa i druga podmiotowa. Ze względu na przedmiot nazywam ją m e t o d ą s p o r z ą d z a n i a p o r t r e t u, a ze względu na podmiot — metodą Matejki. Uważam jednak, że dobra nazwa powinna wskazywać na najbardziej charakterystyczne cechy metody, a tych cech jest bardzo wiele, więc może ona mieć jeszcze wiele różnych nazw, wskazujących kolejno na poszczególne sposoby postępowania. Ze względu zaś na wielość tych sposobów można mówić o p l u r a l i z m i e m e t o d o l o g i c z n y m.

STANISŁAW

Czy taka wielość metod nie grozi utratą stylowej jednolitości?

FRYDERYK

Sądzę, że nie. Przecież wszystkie te metody czerpię od j e d n e g o t w ó r c y, a więc jest to różnorodność wywodząca się z jednego wspólnego korzenia. Można wprawdzie z tej różnorodności wysunąć wniosek, że Matejko był wewnętrznie rozszczepiony na wiele podmiotów — podobnie jak my, którzy nosimy w sobie po siedmiu nauczycieli naraz. Ciebie też w jedną stronę ciągnie De-

lacroix, w drugą Grottger, a w trzecią Wawrzeniecki i to wcale nie odbiera twoim obrazom stylowej jednolitości.

Po drugie, pluralizm metodologiczny tym się różni od eklektyzmu, że w eklektyzmie sprzeczne ze sobą składniki gryzą się, wytwarzając metodologiczną kakofonię, natomiast w pluralizmie metodologicznym różne składniki są ze sobą umiejętnie skontrapunktowane i oczarowują nas bogactwem powiązań poziomych i pionowych.

STANISŁAW

To brzmi przekonywająco. Powiedz więc, co to są za metody.

FRYDERYK

Najpierw trzeba przyjąć, że Matejko umiał robić wspaniałe portrety. Jedynie podziw dla jego portretów może usprawiedliwiać cały dalszy proceder wydobywania z jego praktyki malarskiej stosowanych przez niego sposobów sporządzania portretu. Jeżeli to założenie odrzucimy, jeżeli uznamy, że portrety Matejki nie są żadnym wybitnym osiągnięciem, to oczywiście przy pisaniu książki o Witwickim należałoby sobie przyjąć jakiegoś innego portrecistę za wzór do naśladowania.

STANISŁAW

To założenie wydaje się oczywiste, a przecież stanowi dla mnie pewne zaskoczenie. Sądziłem bowiem, że podziwiasz jedynie wielkie płótna historyczne Matejki, a jego portrety uważasz za boczny, mało interesujący tor jego twórczości.

FRYDERYK

Moja odpowiedź może sprawić wrażenie paradoksu. Najlepszymi portretami Matejki są dla mnie jego płótna historyczne, a te obrazy, na których są ukazane pojedyncze osoby, należą, moim zdaniem, do serii portretów nieudanych, oczywiście z wyjątkiem galerii królów i książąt polskich. Dlaczego jego królowie i książęta są udanymi portretami, o tym powiem później, na razie zaś chciałbym zwrócić uwagę na pewien portret, a ściślej autoportret Matejki, który jest dla mnie p o l e m n e g a t y w n y m, modelem portretu p r z e c i w k o któremu należy sporządzać dobry portret.

Dlaczego ten autoportret budzi mój protest? Ponieważ twarz Matejki na tym autoportrecie znajduje się poza przestrzenią i poza czasem, a więc nigdzie; ponieważ jest to tylko twarz i nic więcej; twarz wyrwana ze wszelkich możliwych kontekstów. To jest jeden model tego, czego w żadnym przypadku nie należy naśladować. W mojej książce o Witwickim nie popełnię tego błę-

du — osoba jego nie będzie wyrwana z tych kontekstów, do których należy.

Dobry portret pokazuje portretowaną osobę w szczególnie charakterystycznych dla niej kontekstach. Dlatego właśnie najlepsze portrety Matejki znajdują się na wielkich płótnach historycznych, ponieważ właśnie tam portretowane osoby są charakteryzowane przez k o n t e k s t.

STANISŁAW

Co rozumiesz przez kontekst?

FRYDERYK

W skład pojęcia kontekstu wchodzi u Matejki siedem składników. Obecność wszystkich siedmiu składników stanowi, moim zdaniem, podstawę stosowanej przez Matejkę metody sporządzania portretów.

Składnik pierwszy: m i e j s c e, w którym znajduje się osoba portretowana, kraj, miasto, plac, ulica lub wnętrze określonego gmachu. Warto z tego punktu widzenia zwrócić uwagę na charakterystyczne tytuły wielu obrazów Matejki. *Bitwa pod Grunwaldem, Batory pod Pskowem, Unia Lubelska, Kościuszko pod Racławicami, Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu, Zamojski pod Byczyną* i cała seria obrazów umiejscowionych w Krakowie. Widać z tego, że miejsce było dla Matejki czymś bardzo ważnym.

Składnik drugi: c z a s, w którym dzieje się akcja. Znów mógłbym wyliczyć serię dat dowodzących, że również do kontekstu chronologicznego Matejko przywiązywał wielką wagę.

Składnik trzeci: p r z e d m i o t y. Warto zauważyć, że Matejko jest mistrzem w sztuce portretowania człowieka przedmiotami. Przykładem może być szpada, którą arcyksiążę austriacki podaje Zamojskiemu pod Byczyną czy miniatura w ręku prymasa Poniatowskiego, a zwłaszcza książka czytana przez żaka leżącego na podłodze w *Dziejach cywilizacji w Polsce.*

Składnik czwarty: o s o b y, przy pomocy których Matejko charakteryzuje osobę portretowaną. Przykładem może być chłop przy Modrzewskim w *Unii Lubelskiej* i osoby otaczające Samuela Zborowskiego, prowadzonego na śmierć. Najczęściej jednak mamy do czynienia z relacją, w obrębie której obie osoby lub grupy osób wzajemnie się dookreślają. W taki sposób przywódcy Targowicy stanowią niezbędny element portretu leżącego Rejtana i odwrotnie — leżący Rejtan jest absolutnie niezbędnym elementem znakomitych portretów Szczęsnego Potockiego, Ponińskiego i Branickiego. Podobnie jest z relacją łączącą klęczącego księcia pruskiego z królem polskim, Batorego z posłami moskiewskimi, Zamojskiego z arcyksięciem austriackim.

Składnik piąty: s y t u a c j a, będąca czymś więcej niż zwykłą współobecnością wielu osób na jednym i tym samym płótnie, ale ustalająca charakter zachodzących pomiędzy nimi relacji. Wracając do wcześniej podanych przykładów. Ważne jest nie tylko to, że na jednym i tym samym obrazie znajdują się Zamojski i arcyksiążę, ale to, że jeden z nich uznaje się za pokonanego i oddaje drugiemu swoją szpadę.

Podobnie w *Hołdzie pruskim* ważne jest nie tylko to, że znajdują się tam zarówno były wielki mistrz zakonu krzyżackiego i król polski, ale także i przede wszystkim to, kto przed kim klęczy. I w *Bitwie pod Grunwaldem* ważne jest nie tylko to, że w pobliżu Ulryka von Jungingen znajdują się wojownicy polscy i litewscy, ale także to, że to właśnie oni wykonują na nim wyrok historii.

Składnik szósty: m y ś l, która spowodowała skupienie na jednym płótnie właśnie tych osób, a nie jakichś innych i zadecydowała o wyborze miejsca, momentu historycznego, a także i przede wszystkim sytuacji. Ta warstwa myślowa stanowi, jak sądzę, najważniejszy kontekst, któremu podporządkowane są inne, wymienione wyżej.

Składnik siódmy: k o n t e k s t e m o c j o n a l n y związany ze stosunkiem malarza do przedstawianej sytuacji i z adresowaniem obrazu do określonego kręgu odbiorców. W przypadku obrazów Matejki chodzi najogólnie o to, że obrazy jego są adresowane do Polaków, a więc, że *Bitwa pod Grunwaldem* to nie jest po prostu bitwa, do której odnosimy się obojętnie, ale bitwa, którą uważamy i odczuwamy jako n a s z e zwycięstwo, *Hołd Pruski* odczuwamy jako n a s z triumf, *Rejtana* jako n a s z ą klęskę. Inaczej mówiąc, występujące na płótnie osoby nie są nam obojętne: z jednymi się utożsamiamy, inne uważamy za wrogów czy zdrajców. Ten kontekst emocjonalny, zbudowany na więzi łączącej określoną kategorię odbiorców (w tym przypadku — naród polski) z twórcą obrazu, jest wraz z kontekstem filozoficznym czy historiozoficznym podstawą charakterystyki każdej z portretowanych osób.

STANISŁAW

Sądzę, że zapomniałeś o jednym z najważniejszych elementów charakterystyki osób portretowanych przez Matejkę. Tym elementem, który nie mieści się w żadnym z wymienionych przez ciebie składników jest k o l o r y t. Przykładem może być *Batory pod Pskowem*. Spróbuj usunąć z portretu króla polskiego bijącą w oczy złotą barwę i zastąpić ją na tym obrazie jakąkolwiek inną, na przykład różową, szarą albo jasnozieloną. Ręczę, że nawet gdyby poza tym wszystko na tym obrazie pozostało takie

samo, to portret Batorego straciłby całą swoją wartość i przestał wyrażać to, co wyraża.

FRYDERYK

Nie zapomniałem o kolorycie. Zamierzałem o nim mówić właśnie teraz przy omawianiu kontekstu emocjonalnego. Sądzę bowiem, że barwy — obok świateł i cieni, charakteru kreski, miejsca, w którym się daną osobę umieszcza — są wyrazem u c z u ć przekazywanych przez malarza odbiorcom; one właśnie wytwarzają określony n a s t r ó j, emocjonalną aurę wokół każdej z portretowanych postaci. Nie bez znaczenia jest tu utrwalony w naszej kulturze od stuleci zestaw skojarzeń: barwy złotej z bogactwem i potęgą, barwy czarnej z czymś groźnym, strasznym, tajemniczym lub smutnym, barwy czerwonej z entuzjazmem, intensywnością uczuć, gotowością do walki, barwy zielonej ze spokojem i ciszą, barwy błękitnej z niebem i tak dalej.

STANISŁAW

A co z portretami królów i książąt polskich, w których brak większości wymienionych składników: określonego miejsca, momentu historycznego, relacji do innych osób i sytuacji?

FRYDERYK

Fakt, że poza galerią pojedynczych portretów występują oni na obrazach Matejki również w scenach zbiorowych sprawia, że przy oglądaniu osoby wyrwanej z kontekstu u z u p e ł n i a m y portret wysiłkiem w y o b r a ź n i, budując k o n t e k s t, a więc umieszczając oglądaną osobę w określonym miejscu, czasie i sytuacji.

Ale jak uzupełniać? Albo inaczej: jakimi kontekstami sam Matejko uzupełniał w wyobraźni wizerunki swoich królów? Który kontekst ważniejszy dla Zygmunta Starego: *Hołd Pruski* czy *Dzwon*? Dla Zygmunta Augusta: *Unia Lubelska* czy *Barbara*? Dla Stefana Batorego: Psków czy Wielkie Łuki? Dla Stanisława Augusta: *Konstytucja, Rejtan* czy wieczory czwartkowe?

Postawienie takich pytań prowadzi nas — przez labirynt splątanych dróg — do samego serca metody Matejki. No bo te siedem składników kontekstu, w jakim należy umieścić osobę portretowaną, to były tylko ramy. Właściwa metoda Matejki polega na zaskakującym, oryginalnym, niezwykłym sposobie wypełniania tych ram. Tu właśnie wnikamy w najgłębsze tajemnice jego procesu twórczego.

Tym, co z tego wszystkiego zauważono, były demaskowane i ośmieszane przez historyków a n a c h r o n i z m y Matejki. Przypisywano je ignorancji samouka i roztargnieniu artysty, nie podejrzewając, że wynikały z gruntownego przemyślenia kon-

cepcji obrazu i były dokonywane przez Matejkę z całą premedytacją.

Wydawało się bowiem, że w malarstwie portretowym istnieją tylko dwie możliwości. Jedną jest umieszczenie portretowanej osoby poza przestrzenią i poza czasem, drugą — umieszczenie tej samej osoby w jakimś jednym konkretnym miejscu przestrzeni i czasu. *Tertium non datur.** Tymczasem Matejko dokonał niezwykłego odkrycia, że istnieje jeszcze trzecia możliwość. Umieścić portretowaną osobę — na jednym i tym samym płótnie — w kilku miejscach i kilku czasach na raz. Zamiast wybierać pomiędzy obrazami pozaczasowymi i jednoczasowymi — tworzyć obrazy wieloczasowe.

Wysuwano także zarzut, że malarstwo historyczne jest niemożliwe, ponieważ na płótnie można pokazać rzekomo tylko jakiś moment, a historia nie składa się z bezwymiarowych momentów, lecz z procesów posiadających określone wymiary trwania, od ukrytych w dalekiej przeszłości przyczyn do kryjących się w odległej przyszłości skutków. Matejko dowiódł, że na obrazie historycznym można pokazać nie tylko moment, ale również proces; nie tylko jakiś jeden czas, ale także wiele czasów.

Tak więc *Rejtan* to jednocześnie lata 1773 i 1793, *Batory* to jednocześnie Psków i Wielkie Łuki, a *Klęska legnicka* to jednocześnie rok 1241 — dni żałoby narodowej po bitwie z Tatarami i rok 1267, w którym dziesięcioletni Przemysław zapowiada swoją obecnością przyszłe odrodzenie państwa polskiego i własną koronację z roku 1295.

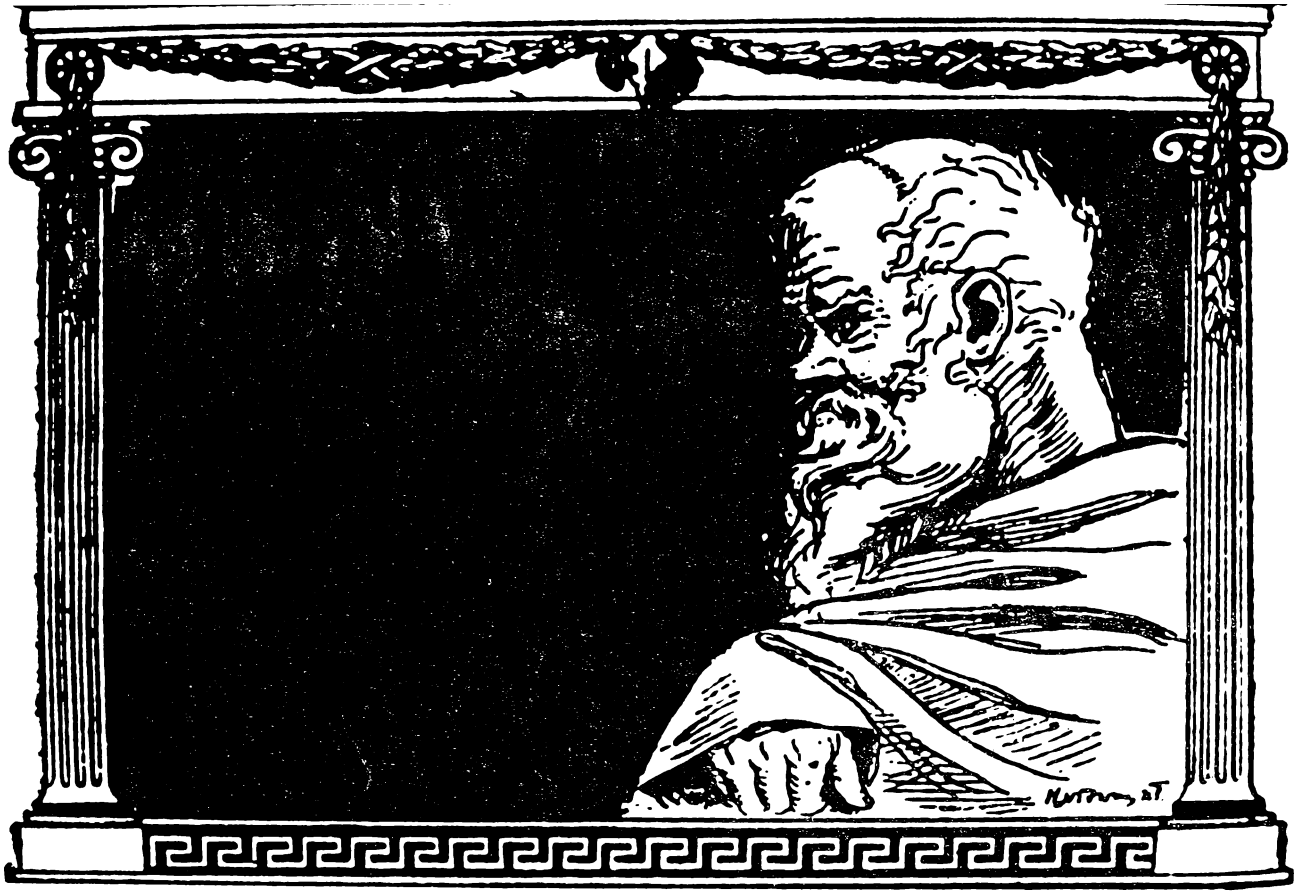
Stawiano także Matejce zarzut, że nie słyszał o perspektywie powietrznej i o niejednakowej ostrości różnych planów obrazu; że nie stosuje się do praw ułomności naszego widzenia, według których to, co dalsze, powinno być mniejsze, rozmazane i przygaszone. Ale on z całą premedytacją dawał na ostatnim planie zarówno wyraźne kształty jak intensywne barwy, bo stawiał sobie inny cel: dobitnie scharakteryzować i wytworzyć właściwy kontekst emocjonalny.

W przeciwieństwie do malarzy, których osiągnięcia wynikają z posłusznego podporządkowania się prawom widzenia, Matejko sam ustanawiał prawa rządzące światem jego obrazów.

Zresztą wiesz o tym doskonale, bo jako uczeń Matejki sam również decydujesz się — gdy zachodzi potrzeba — na śmiałe anachronizmy. Na przykład w twojej *Wiośnie Ludów* widzimy na barykadach Fryderyka Nietzschego, który w roku 1848 miał zaledwie cztery lata.

---

* Trzeciej możliwości nie ma.



Ten portret Sokratesa poza przestrzenią i czasem można uzupełniać wysiłkiem wyobraźni, budując na czarnym polu kontekst

STANISŁAW

A jak będzie wyglądało zastosowanie tej metody w twojej książce o Witwickim?

FRYDERYK

Będzie to przede wszystkim „portretowanie osobami" — aranżowanie spotkań z rozmaitymi ludźmi i taki dobór rozmów, żeby każda z nich odsłaniała inne aspekty osobowości Witwickiego. Po drugie, charakterystyczną cechą dialogów będzie ich wielo-czasowość, nie tylko w porządku poziomym, ale także w spiętrzeniach pionowych. Występujące w tych dialogach osoby będą często miały równocześnie 20, 40 i 60 lat, a w tym, co mówią, będą się pojawiały — wprowadzane przeze mnie z całą premedytacją — anachronizmy. W szczególności osoby dwudziestoletnie będą — w swoich rozmowach o Witwickim — dysponowały wiedzą i doświadczenami również z późniejszych czterdziestu lat swojego życia. Po trzecie, do portretowania Witwickiego i wszystkich pozostałych osób występujących w dialogach używane będą soczyste, nasycone barwy z przewagą intensywnej czerwieni, oślepiającego złota, błyszczącej, „fortepianowej" czerni, ciemnej zieleni, włoskiego błękitu — z całkowitym wykluczeniem plam szarych, popielatych, brązowych, różowych, fioletowych oraz różnych odcieni tej samej barwy. Modelem będzie dla mnie koloryt heraldyki — również dla naszych planów. Na każdym planie będą wyraźne kontury, żadnego zamglenia i rozmazania, bez perspektywy powietrznej. Celem doboru barw ma być wytworzenie kontekstu emocjonalnego. Po czwarte, nie będzie tu „miejsc niedookreślonych", ale będą wyraźnie określone — między „polami wypełnionymi" — p u s t e p o l a, które czytelnik wypełniać będzie wysiłkiem własnej wyobraźni; oczywiście te twory wyobraźni czytelnika powinny mieć w tej książce również wyraźne kontury i soczyste, heraldyczne barwy.

STANISŁAW

Czy to nie przesada?

FRYDERYK

Możliwe. Ale tak już jest, że kiedy wypowiadam się na temat malarstwa, ogarnia mnie wzrastające podniecenie, wzburzenie i przestaję nad sobą panować. Podobnie zresztą jak Witwicki.

Dialog X

BOŻYDAR
ALBO O ZDOBIENIU POMNIKA UŚMIECHEM

„Odrobina uśmiechniętego spojrzenia na wygląd rzeczy zdobi każde dzieło myśli ludzkiej, nie ujmuje mu nic z powagi i doniosłości rzeczowej".

Władysław WITWICKI

Bożydar
albo o zdobieniu pomnika uśmiechem

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 61
GUSTAW, lat 23
BOŻYDAR, lat 63 i 23
FRYDERYK, lat 60 i 20
Warszawa, 7 września 1979 i 11 maja 1939 r.

Dnia 7 września 1979 roku spotkałem się z Bożydarem, aby go prosić o pomoc w odtworzeniu pewnej rozmowy, która odbyła się — czterdzieści lat wcześniej — w Zakładzie Psychologicznym Uniwersytetu Warszawskiego.

FRYDERYK

Od wielu miesięcy, całymi dniami i nocami myślę o Witwickim. Czytam uważnie, po kilka razy, wszystkie jego książki i artykuły, zbieram wszystko, co ktokolwiek kiedykolwiek o nim napisał, spotykam się z osobami, które go znały i coraz wyraźniej rysuje mi się koncepcja książki, którą pragnę o nim napisać. Być może chodzi tu o spłacenie mu tych ogromnych długów wdzięczności, jakie zaciągnąłem wobec niego w latach studenckich, kiedy chodziłem na jego wykłady i seminaria, a także i przede wszystkim na wielogodzinne rozmowy.

Odczuwam także wdzięczność wobec tych osób, które obecnie chcą się ze mną spotykać i słuchać, jak opowiadam im o pisanej przez siebie książce. Odczuwam nieprzepartą potrzebę, żeby mówić, co zamierzam napisać. Jeśli znajdzie się ktoś, kto chętnie słucha, wówczas sama mi się jakoś ta książka układa, i potem, po powrocie do domu, wystarcza tylko spisać z pamięci to, o czym mówiłem.

Szczególnie wiele obiecuję sobie po spotkaniach z tobą. Bo to przecież dzięki tobie poznałem Witwickiego. Jeszcze kiedy chodziłem do V czy VI klasy gimnazjum, opowiadałeś mi, że studiujesz psychologię pod kierunkiem Witwickiego i pokazywałeś mi napisany przez niego podręcznik. Przytaczałeś jego rozmaite powiedzenia i tak stopniowo narastało we mnie pragnienie, żeby po skończeniu gimnazjum chodzić na wykłady Witwickiego. Później interweniowałeś, żeby mnie przyjął na swoje seminarium. Dzięki temu dzisiaj już sam widok twojej osoby pobudza mnie do myślenia o Witwickim i ułatwia przypominanie sobie prowadzonych z nim rozmów.

BOŻYDAR

Jak to się dzieje, że po czterdziestu latach pamiętasz, o czym wtedy z tobą rozmawiał?

FRYDERYK

Po pierwsze, mam doskonałą pamięć. Po drugie, miałem wówczas taki zwyczaj, że o rozmowach z Witwickim pisałem — zwykle jeszcze tego samego dnia — w listach do moich rodziców, obszernie streszczając, albo nawet przytaczając w cudzysłowie jego wypowiedzi. Po trzecie to, co wówczas mówił, było przeważnie związane z jego pracami, więc kiedy dziś czytam różne jego książki i artykuły, to przypomina mi się zwykle jakaś rozmowa, w której poruszał ze mną ten sam lub jakiś podobny temat. Po czwarte, spotykając się z osobami, które go znały, a zwłaszcza z tymi, które wówczas były współuczestnikami tych rozmów, korzystam z ich pomocy, jeśli przypominają sobie coś takiego, o czym zapomniałem. I po piąte, jeśli po jakiejś rozmowie pozostał mi w pamięci tylko mały okruch, to postępuję tak jak paleontolog, który z jednej kości zręcznie odtwarza cały szkielet i wygląd przedpotopowego zwierzęcia. Domyślam się kontekstu, w którym dany okruch znajdował się i uzupełniam wyobraźnią całą resztę. Tak więc, w odtwarzanych przeze mnie rozmowach, oprócz tego, co Witwicki z całą pewnością powiedział, znajdują się wypowiedzi, które powinny były lub mogły pojawić się w czasie rozmowy. Nie inaczej, jak sądzę, postępował Platon, kiedy w wiele lat po śmierci Sokratesa próbował odtwarzać jego wypowiedzi.

BOŻYDAR

A jaką rozmowę pragniesz w tej chwili odtworzyć z moją pomocą?

FRYDERYK

Z notatek moich wynika, że rozmowa ta miała miejsce dnia 11 maja 1939 roku i dotyczyła śmieszności. A prócz nas brał w tej rozmowie udział także mój starszy kolega z gimnazjum, Gustaw Radwański.

BOŻYDAR

Nie przypominam sobie dokładnie tamtej rozmowy, ale pamiętam zaraźliwy śmiech Gucia. Zacznij opowiadać, co zapamiętałeś, a na pewno w czasie twojego opowiadania i mnie przypomną się jakieś fragmenty. A jeśli nie z tej rozmowy, to z innej na podobny temat. Bo nie wiem, czy wiesz, że we wrześniu 1945 roku Witwicki proponował mi napisanie pracy, w której miałem

przeprowadzić psychologiczną analizę komizmu w wierszach Juliusza Słowackiego.

FRYDERYK

Skąd taki temat?

BOŻYDAR

Przypuszczam, że zadecydowało o tym moje imię, ściślej moje drugie imię: Juliusz. Prosiłem Witwickiego, żeby wystawił mi jakieś zaświadczenie i wtedy Witwicki — wypisując mi je — zwrócił uwagę na to, że mam dwa imiona. Powtórzył kilka razy: Juliusz, Juliusz, i uderzył się w czoło.

— Juliusz, Juliusz Saloni. Czy pan wie, że miałem kiedyś takiego studenta, Juliusza Saloniego. Napisał kiedyś bardzo miłą recenzję z jakiejś mojej książki, a potem zaczęto o nim wiele mówić jako o znakomitym historyku literatury.

Powiedziałem wtedy, że to mój ojciec.

— No, to skoro mam wymyślić dla pana jakiś temat na pracę magisterską, trzeba go szukać z pogranicza psychologii i historii literatury. A co by pan powiedział na to, panie Juliuszu, żeby pisać o Juliuszu Słowackim?

Potem, żeby mnie zachęcić do tego tematu, zaczął deklamować fragmenty I pieśni *Beniowskiego.*

FRYDERYK

Jakbym go słyszał. W rozmowach ze mną również często deklamował ulubione fragmenty Słowackiego. Najczęściej ten:

„O gdyby mogły się na posąg słowa
Złożyć i stanąć pod cyprysów cieniem
Jak marmur, który duszę w sobie chowa",

a ta dusza w marmurowym posągu jeszcze

„po tysiącach lat, jak słońce wschodnie
Stoi w nim cała, ogromna".

Wyjaśniał mi, że takie właśnie było marzenie Platona: zbudować ze słów pomnik Sokratesowi. Dlatego właśnie umieścił te wiersze Słowackiego jako motto do swoich objaśnień tekstu *Fajdrosa,* a w zakończeniu do objaśnień *Uczty,* napisał, że „Alkibiades uważa Sokratesa za półboga i z szeregu wspomnień osobistych buduje mu spiżowy pomnik".

Otóż ja marzę o tym, żeby taki pomnik wystawić Witwickiemu.

BOŻYDAR

Teraz zaczynam sobie przypominać, że właśnie od tego pomnika zaczęła się tamta rozmowa, którą chcesz odtworzyć.

Było to chyba tak, że na seminarium Witwicki odczytywał fragmenty rękopisu swojej *Wiary oświeconych* i ledwie się to seminarium skończyło, a Witwicki wyszedł do swego pokoju, Gucio zaczął odczytywać ułożone przez siebie — w czasie seminarium — wierszyki o tobie i o Witwickim.

Bo na seminarium protestował przeciwko tematyce zajęć, a ty wystąpiłeś w obronie tej tematyki i w obronie Witwickiego.

FRYDERYK

To było jakoś tak:

GUSTAW

Chciałbym postawić wniosek o zmianę tematyki naszych zajęć. Przecież to się staje nie do wytrzymania: na wykładzie mówi pan profesor o świętych, na greckim czytamy *Pismo Święte*, na seminarium zajmujemy się sprawami wiary. Najwyższy czas, żebyśmy zajęli się psychologią. Jesteśmy przecież Zakładem Psychologicznym a nie sektą religijną.

BOŻYDAR

A ty powiedziałeś wtedy:

FRYDERYK

To, co robimy, jest niewątpliwie psychologią. Psychologia religii jest działem psychologii. Niestety, jest to dział najbardziej zaniedbany, którego w Polsce nie uprawia się. Tym większą zasługą profesora Witwickiego jest to, że odważył się wejść na ten zakazany teren, że nie uznaje żadnego tabu i że stawia przed trybunałem Rozumu wszystkie przesądy i zabobony.

GUSTAW

Jeden jest Bóg — Witwicki, a Fryderyk jest jego prorokiem, który chce świętej wojny Wolnej Myśli z Krzyżem.

BOŻYDAR

Potem, kiedy uczestnicy seminarium się rozeszli, Gucio powiedział:

GUSTAW

Co się stało z naszym Zakładem? Zamienił się w kapliczkę, w której stoi ołtarz Witwickiego, a zakochane w nim kobiety modlą się do niego głębokimi westchnieniami, gotowe zlewać perfumami jego stopy i wycierać je o swoje włosy — jak Magdalena. A te-

raz jeszcze do tego kółka różańcowego zwariowanych adoratorek Witwickiego doszedł Fryderyk. Kilka lat temu o mało co nie wylano go z gimnazjum za walkę z Panem Bogiem. Teraz uważa Witwickiego za Boga i dałby się za niego ukrzyżować.

FRYDERYK

Tak, mówił coś takiego i odczytywał ułożone przez siebie wierszyki, a robił to tak zabawnie, że zaśmiewaliśmy się.

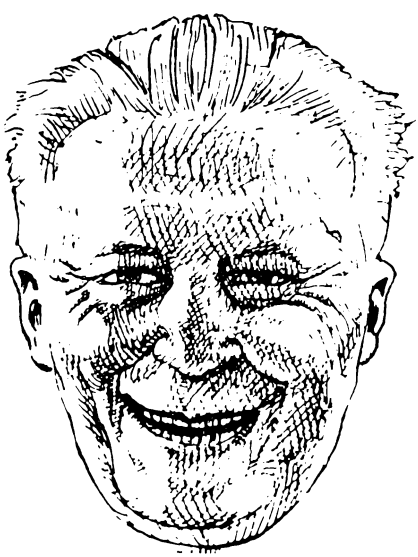
BOŻYDAR

I wtedy wyszedł ze swego pokoju Witwicki, pytając nas o powód naszej wesołości:

WŁADYSŁAW

Nie mam do was pretensji, że robicie tyle hałasu. Jesteście w takim wieku, że obfita porcja codziennego śmiechu jest wam potrzebna do zdrowia — jak ruch i powietrze. Tym bardziej teraz, kiedy z Zachodu nadciągają na Polskę groźne chmury i nie wiadomo, czy świat potrwa jeszcze dwa tygodnie.

Zresztą mnie też przydałoby się na starość trochę śmiechu. Pośmiejmy się zatem razem. Jesteśmy w męskim towarzystwie, panienek tu nie ma, nie musimy się krępować, możemy opowiadać sobie dobre kawały. A ponieważ zawsze warto łączyć przyjemne z pożytecznym, więc po każdym kawale możemy sobie podyskutować, z czego właściwie się śmiejemy i na czym w danym przypadku polega komizm.



To, z czego człowiek się śmieje, mówi nam bardzo wiele o człowieku.

A dla mnie ta rozmowa będzie interesująca jeszcze z jednego powodu. Przecież to, z czego człowiek się śmieje, mówi nam bardzo wiele o człowieku, o jego sympatiach i antypatiach, o zainteresowaniach, skłonnościach, pragnieniach, uprzedzeniach, o charakterze, o poczuciu humoru i o kulturze uczuciowej. Powiedz mi, z czego się śmiejesz, a ja powiem ci, kim jesteś.

GUSTAW

To niebezpieczna zabawa. My też możemy odkryć różne tajemnice pana profesora, kiedy zaczniemy zastanawiać się nad tym, co go najbardziej śmieszy.

WŁADYSŁAW

Zgadzam się i na to, bo nie mam nic do ukrywania. A zatem, kto zaczyna? Może pan, panie Gustawie?

GUSTAW

Zacznę od przypomnienia dowcipu, który znajduje się w podręczniku *Psychologii* pana profesora.

WŁADYSŁAW

Wolałbym usłyszeć taki dowcip, którego nie znam. Ale, jeśli pan chce, możemy zacząć od przypominania starych dowcipów.

GUSTAW

Pewien profesor był tak roztargniony, że kiedyś, kładąc się spać, pocałował świecę i zdmuchnął żonę.

WŁADYSŁAW

Co pana rozśmieszyło?

GUSTAW

Według Freuda nie ma pomyłek przypadkowych. Domyślam się więc, że temu profesorowi musiała żona dać się mocno we znaki, marzył więc o tym, żeby ją „zdmuchnąć", zwłaszcza, że na horyzoncie pojawiła się zapewne jakaś zgrabna studentka — z tych, o których mówią „panna jak świeca" — więc całował tę świecę z myślą o studentce.

WŁADYSŁAW

A czego można się dowiedzieć z tej interpretacji o panu Gustawie?

FRYDERYK

Nie tylko o Gustawie. O wszystkich uczuciach Gustawa i pana profesora. Bo to jest przykre patrzeć ciągle na kogoś pod górę,

wzniesionymi oczyma. Może to skłaniać do poszukiwania i wyobrażania sobie takich sytuacji, w których człowiek górujący nad nami odsłania jakąś własną słabość, dzięki czemu i my możemy od czasu do czasu spojrzeć na niego z góry. To właśnie sprawia, że roztargnienie profesora jest śmieszne, bo uwalnia nas od poczucia niższości.

WŁADYSŁAW

Podoba mi się ta interpretacja. Może teraz opowie nam coś pan Bożydar.

BOŻYDAR

Pewien student mieszkał na stancji w domu, gdzie gospodarz miał śliczną córkę. Córka ta była przywiązana do swego pieska, którego nazywała imieniem „Takie". Piesek często się gubił, a panienka szukała go po całym mieszkaniu i w ogrodzie kilka razy dziennie. Kiedyś kąpała się, a piesek znów się zgubił. Wyskoczyła z wanny, a nie widząc w pobliżu niczego, czym by się mogła okryć, wyciągnęła z biurka szufladę i zasłoniwszy się tą szufladą, wybiegła do ogrodu w poszukiwaniu pieska. Nie zauważyła jednak, że szuflada nie miała dna. Wbiega więc do ogrodu, spostrzega tam studenta, który w cieniu jabłoni przygotowywał się z podręcznika pana profesora do egzaminu z psychologii i pyta go: — Czy widział pan Takie? — A na to student przyglądając się uważnie temu, co w taki nieoczekiwany sposób pojawiło się przed jego oczami, odpowiedział: — Takie widziałem już, ale nie w ramkach.

WŁADYSŁAW

Świetne.

FRYDERYK

Ale, niestety, mało prawdopodobne. Kto słyszał, żeby pies nazywał się „Takie"? I jak to było z tym wyciąganiem szuflady? Czy to możliwe, żeby nie zauważyła, że szuflada nie ma dna?

WŁADYSŁAW

Ale mimo to śmiałeś się najgłośniej ze wszystkich. Dlaczego?

GUSTAW

Sądzę, że Fryderyk śmiał się z trzech powodów. Po pierwsze, rozbawiła go sprzeczność, polegająca na tym, że coś jest j e d n o c z e ś n i e t a k i e i n i e t a k i e. Ta szuflada była dla owej panienki zwyczajną szufladą, posiadającą dno, a w rzeczywistości nie miała dna a więc odsłaniała to, co miała zakrywać. Komizm zawsze polega na tym, że coś zostaje odsłonięte. Po drugie, z pew-

nością spodobała mu się dowcipna odpowiedź studenta. Po trzecie — i to było chyba główną przyczyną która go pobudziła do śmiechu — już po usłyszeniu pierwszego zdania zaczął się identyfikować z owym studentem i wyobrażać sobie wdzięki pięknej córki gospodarza. Potem Bożydar jeszcze bardziej pobudził jego wyobraźnię, bo skłonił go do wyobrażania sobie, jak się kąpie w wannie i wybiega z kąpieli. Pomysł z ujęciem uroków nagiego ciała dziewczyny w prostokątne ramki umacnia postawę estetyczną — którą zajmujemy wobec sytuacji nacechowanych komizmem — przedmiot zostaje wyosobniony z reszty pola świadomości, ujęty w ramy, wyeksponowany do oglądania. Przypuszczam że w tym momencie Fryderyk przestał się troszczyć o to, co się stało z pieskiem, i z przejęciem wpatrywał się w to, co zostało mu pokazane w ramkach. A to, nawet gdyby z tego opowiadania usunąć wszystko inne, może pobudzać do takiego rodzaju śmiechu, który spontanicznie tryska ze wzmożonego poczucia radości z życia, radości, że istnieją na świecie takie piękne przedmioty, które mogą zaspokoić jakąś naszą skłonność.

WŁADYSŁAW

Cóż, sądzę, że i ta interpretacja jest zupełnie dobra. Teraz kolej na Fryderyka, żeby nam opowiedział coś zabawnego.

FRYDERYK

Pewna aktorka amerykańska, czarująca wszystkich mężczyzn ponętnymi kształtami bujnie rozwiniętych piersi, zaniepokoiła się któregoś dnia o swoje zbawienie. Wsiadła zatem w samolot i przyleciała z Kalifornii do Rzymu, gdzie wkrótce uzyskała audiencję u Ojca Świętego. Wchodzi więc do sali, widzi papieża siedzącego na tronie, podchodzi bliżej, klęka u jego stóp, a papież, spoglądając z góry na jej dekolt, zauważa jej niezwykły, wspaniały biust. Oszołomiony tym widokiem, nie może powstrzymać się od okrzyku: „O, Boże!" A na to z nieba odzywa się głos: „Dziękuję ci, mój synu, że zawołałeś mnie. Rzeczywiście, jest na co popatrzeć".

WŁADYSŁAW

Doskonałe. Proszę wyjaśnić, co nas w tym opowiadaniu rozśmiesza.

BOŻYDAR

Może ja spróbuję. Przede wszystkim — jak we wszystkich dowcipach, z dwoma poprzednimi włącznie — mamy tu do czynienia z pewną niezwykłą sytuacją. Takie rzeczy, jak całowanie świecy, dmuchanie na żonę, bieganie nago po ogrodzie z szufladą bez dna czy pokazywanie biustu Ojcu Świętemu nie zdarzają się

przecież codziennie. Mamy tu także charakterystyczny dla zjawiska komizmu kontrast: między świętością miejsca, w którym odbywa się audiencja, a dekoltem aktorki. Najbardziej śmieszy niespodzianka, zaskoczenie. No bo przecież nie spodziewaliśmy się tego, że z nieba odezwie się Pan Bóg. A tym bardziej nie spodziewaliśmy się tego, że istota nadprzyrodzona zareaguje na ten widok tak, jakby zareagował na jego miejscu każdy mężczyzna.

Teraz możemy przejść do pytania: co nam mówi to opowiadanie o Fryderyku? Nasuwają mi się dwa wnioski: pierwszy, o którym była już mowa przy okazji dziewczyny, która wybiegła nago z kąpieli. Niewątpliwie Fryderyk najbardziej lubi takie opowiadania, które pobudzają do wyobrażania sobie nagich dziewcząt, odsłoniętych piersi i ud. Ale opowiadanie to podobało się każdemu z nas, bo wszyscy głośno się śmiali, a więc nie jest to coś, co charakteryzowałoby wyłącznie Fryderyka. Wniosek drugi dotyczy cechy, która bardziej odróżnia go od innych ludzi a związana jest z jego stosunkiem do Kościoła i religii. Sprawy te budzą jego szczególne zainteresowanie, a więc można się było spodziewać, że spośród setek czy tysięcy słyszanych dowcipów utrwalają mu się w pamięci przede wszystkim te, które dotyczą księży, zakonnic, papieży i Pana Boga.

Pamiętamy, że kiedy analizował wypowiedź Gucia o profesorze, to posłużył się aparaturą pojęciową teorii kratyzmu. Powiedział, że jest rzeczą przykrą patrzeć na kogoś pod górę, z wzniesionymi oczami. A na kogo przede wszystkim patrzy się w taki właśnie sposób? Na Boga, który siedzi na tronie „w niebiesiech". Wprawdzie minęło już ze siedem lat od dnia, w którym stracił wiarę, ale mimo to sprawia mu wciąż przyjemność odsłanianie różnych słabości i sprzeczności w pojęciu Boga. Po takim opowiadaniu, w którym Pan Bóg z zainteresowaniem przygląda się dekoltowi aktorki, łatwo poznać ateistę.

WŁADYSŁAW

Cieszy mnie, że potraficie analizować komizm...

GUSTAW

Jeszcze nie skończyliśmy. Teraz kolej na pana profesora.

WŁADYSŁAW

Skoro mnie zmuszacie, trudno, opowiem coś, co mi się przydarzyło, kiedy byłem młody i hardy. Było to w Wiedniu. Miałem tyle lat, co wy teraz. Z pieniędzmi było u mnie krucho. Próbowałem zarabiać na życie malowaniem obrazów. Kwiaty, pejzaże, kościoły, sceny z wiedeńskich ulic. Zanosiłem je do handlarzy dziełami sztuki, chodziłem z nimi do kawiarni i restauracji, ale nikt ich nie chciał kupować. Ludzie, którzy mieli pieniądze, byli goto-

wi płacić jedynie za swoje portrety. Nie mając możliwości wyboru, musiałem malować każdego, kto przyszedł do mojej pracowni i był gotów zapłacić. I wtedy dopiero zaczęły się prawdziwe tortury. Marzyłem o utrwalaniu piękna, a osoby przychodzące do pozowania były przeważnie nijakie albo szkaradne. Już samo oglądanie tej brzydoty było dla mnie męką, a cóż dopiero odtwarzanie jej na płótnie. I wtedy zaświtał mi szczęśliwy pomysł. Próbowałem wyobrażać sobie, jakby też osoba pozująca mi wyglądała, gdyby u niej to i owo poprawić. W tym, co malowałem, była zwykle jakaś szczypta podobieństwa, natomiast cała reszta była piękniejsza, szlachetniejsza, inteligentniejsza niż w rzeczywistości. Żonom bogatych kupców i fabrykantów odejmowałem na portrecie średnio po dwadzieścia lat, powiększałem i podnosiłem w górę biust, ozdabiając połyskami włosy i zapalając czarujące blaski w oczach. Szybko rozeszła się fama, że nawet najpaskudniejsza maszkara staje się na moim obrazie podobna do Afrodyty Milońskiej. Koledzy malarze uznali mnie za cynika i pozbawionego skrupułów pochlebcę, a przecież to był tylko zdrowy, naturalny odruch buntu przeciwko odtwarzaniu brzydoty. W każdym razie udało mi się sprzedać kilka obrazów.

Pewnego dnia ktoś puka. Otwieram drzwi i zdumienie moje nie ma granic. Po całej serii starych i brzydkich klientek zjawiła się wreszcie pierwsza urocza istota, młoda wiedeńska dama w drogim futrze. Nie wierzyłem własnemu szczęściu. Taką malować — to będzie prawdziwa rozkosz! Nie ukrywając swojego zachwytu pytam:

— Na płótnie czy na desce?

A na to ona:

— Nie. Na desce nie. Wolałabym na kanapie.

GUSTAW

Czy mogę przeprowadzić analizę tego opowiadania?

WŁADYSŁAW

Proszę bardzo.

GUSTAW

Przyszło mi na myśl, że dowcipy podobne są do marzeń sennych. Spełnia się w nich to, o czym marzymy. O czym może marzyć malarz nie mający środków do życia, czekający daremnie na zamówienia, po długim poście? Oczywiście o tym, że zjawi się ktoś bogaty i zamówi u niego portret. I że model będzie piękny — aby nie tylko perspektywa zarobku, ale i sama praca sprawiała przyjemność. A ponieważ długo pościł, chciałby tę modelkę pieścić nie tylko oczami. I wreszcie, gdyby jeszcze do tego ona uczyniła

pierwszy krok — wychodząc naprzeciw temu marzeniu, które pojawiło się, ledwie ją zobaczył!

Cała konstrukcja tego opowiadania to typowe *wishful thinking* — myślenie sterowane pragnieniami. A wybuch śmiechu nie jest wcale reakcją na to, że dama opacznie zrozumiała pytanie malarza, lecz wyrazem radości, że tyle marzeń spełni się na raz.

BOŻYDAR

Przypomina mi to dowcip o lekarzu, który — podobnie jak ów malarz — czekał daremnie na pacjentów. I oto przychodzi do niego młoda i piękna pani, skarżąc się, że już minęły dwa lata od dnia ślubu, a ona wciąż jeszcze nie ma dzieci. Na to lekarz:

— Proszę się rozebrać.

— Ależ panie doktorze — odpowiada pacjentka — pierwsze dziecko chciałabym mieć ze swoim mężem.

GUSTAW

To dobrze, że przypomniałeś ten dowcip. Ma on tę samą psychologiczną konstrukcję. Jeden wyrasta z marzeń malarza, drugi z marzeń lekarza. Rzecz jasna, że protestu pacjentki nie należy traktować poważnie. W obu przypadkach błędne zrozumienie pytania wyrastało z ukrytych pragnień obu kobiet. Protest pacjentki był w gruncie rzeczy zachętą i wskazówką dla lekarza, w jakim kierunku powinno pójść badanie i leczenie.

FRYDERYK

Dręczy mnie pewien problem, z którym nie potrafię dać sobie rady.

WŁADYSŁAW

Cóż to za problem?

FRYDERYK

Wielu teoretyków uważa, że komiczne jest każde zjawisko, które odbiega od normy. Śmieszny jest dla nas człowiek, który nie podporządkowuje się prawom i upodobaniom środowiska, różniąc się od innych ludzi swoim wyglądem i zachowaniem. I to pasowało do analizowanych przez nas przykładów: śmieszyło nas, że profesor całował świecę i dmuchał na żonę, bo inni ludzie tego nie robią, śmieszyła nas dziewczyna zasłaniająca się szufladą, bo inne dziewczyny zasłaniają się w inny sposób. Ale przecież odróżnianie się swoim postępowaniem od innych ludzi charakteryzuje również ludzi wybitnych. Taki Sokrates różnił się przecież swoim zachowaniem od tłumu przeciętnych Greków, nie zamierzał podporządkować się zwyczajom i upodobaniom swojego środowiska.

Gdybym więc chciał napisać książkę o jakimś człowieku wybitnym, wymalować w tej książce — słowami — jego prawdziwy portret, to musiałbym pokazać, jak bardzo, pod każdym względem różni się od innych ludzi, jak bardzo odbiega od tego, co w jego środowisku jest normą. A jeżeli mi się uda namalować taki portret, to — zgodnie z tą teorią komizmu — namalowany przeze mnie człowiek będzie śmieszny. Im wyraźniej pokażę jego cechy charakterystyczne, im bardziej jego obraz różnić się będzie od wyglądu innych ludzi, tym bardziej sprawiać będzie wrażenie karykatury, bo to, co u innych ludzi jest małe, u niego będzie nieproporcjonalnie wielkie — tak jak to widzimy w typowych karykaturach.

WŁADYSŁAW

Są różne karykatury.

FRYDERYK

Wiem o tym. W swoim podręczniku wyróżnia pan profesor karykatury brutalne i subtelne, takie których zadaniem jest budzenie lekceważenia, pogardy, nienawiści, wstrętu, i takie które są pochlebne, bo tylko p o z o r n i e p o n i ż a j ą, a w rzeczywistości przejrzyście pieszczą i wysoko p o d n o s z ą osobę karykaturowaną.

A więc jak to jest z tymi pochlebnymi karykaturami? Zręczne przeakcentowanie cech charakterystycznych wzmacnia podobieństwo, a więc jeżeli chcę osiągnąć maksimum podobieństwa, to zamiast lustrzanego odbicia powinienem zrobić karykaturę. Śmieszność tego obrazu nie tylko wiąże się ze wzmocnieniem podobieństwa, ale — pozornie poniżając — może pieścić, chwalić i podnosić tę osobę. Czyżby z tego wynikało, że śmieszność może być ozdobą portretu, powiększając sympatię i podziw osób oglądających dla osoby portretowanej?

WŁADYSŁAW

Śmieszność może godzić się z uczuciem czci i szacunku w dwóch przypadkach: po pierwsze, jeżeli odsłonięta słaba strona osoby czczonej i szanowanej jest małej wagi, stanowi drobiazg, który nie może decydować o stosunku do tej osoby, i po drugie, jeżeli to odsłanianie słabych stron ma charakter widocznie pozorny, jawnie udany, nie jest robione na serio.

FRYDERYK

Ale to wyjaśnienie obala teorię, według której śmieszność związana jest z jakimś poniżeniem osoby, której wygląd budzi nasz śmiech.

Profesor Kotarbiński tłumaczył nam na wykładach, że nazwy pozorne nie są nazwami. Te same argumenty odnoszą się i do naszego przypadku. Pozorne poniżenie nie jest wcale poniżeniem.

Gdyby śmieszność była związana z poniżeniem, to im większe byłoby poniżenie, tym większa byłaby śmieszność. Tymczasem najgłośniej śmieliśmy się z opowiadania Bożydara, a tam w ogóle nie było żadnego poniżenia. Jeżeli to, co ów student widział w ramkach było piękne, a nie ma żadnego powodu w to wątpić, to dziewczyna nie wiedząca o tym, że odsłoniła to, co miało być zasłonięte, nie ulega w tym opowiadaniu żadnemu poniżeniu; pozostaje w dalszym ciągu przedmiotem szacunku i podziwu — chyba że ów student był głupi, albo wychowany w taki sposób, że do pewnych części ludzkiego ciała odnosił się z lekceważeniem i pogardą, i zobaczenie ich w ramkach poniżyło tę dziewczynę w jego oczach.

BOŻYDAR

Wiesz, że nie przypominam sobie tych twoich rozważań sprzed czterdziestu lat. Co więcej, mam poważne wątpliwości, czy to ja właśnie opowiadałem tę anegdotę o dziewczynie z szufladą. Ale mniejsza o to. Co było dalej?

FRYDERYK

Dalej były wnioski dotyczące kształtu, jaki zamierzam nadać mojej książce o Witwickim. A co do tych rozważań na temat rzekomego związku śmieszności z poniżaniem, nie mogę dziś ręczyć, że zrodziły się w gotowej postaci już wtedy. Chyba rosły powoli... przez czterdzieści lat. Ważne są jednak wnioski.

Otóż doszedłem do przekonania, że skoro śmieszność nie poniża portretowanej osoby, ale może być jednym ze środków powiększania sympatii i podziwu dla tego wszystkiego, co składa się na jej odrębność, to książka, którą napiszę o Witwickim, nie musi być pisana z pobożnym namaszczeniem, na klęczkach przed obliczem wielbionej świętości, ale może być prześwietlona — na każdej stronicy — uśmiechem.

Budowanie pomników nie jest wcale równoznaczne z brązownictwem ośmieszonym przez Tadeusza Boya Żeleńskiego. Chciałbym wznieść Witwickiemu swoją książką pomnik, ale i on sam może się do nas z tego pomnika uśmiechać i ci wszyscy, którzy będą ten pomnik oglądać, mogą się śmiać — z jego drobnych śmieszności, które nie tylko nie będą osłabiały szacunku i podziwu, ale przeciwnie, będą powiększały i pogłębiały urok jego osoby.

Dialog XI

WŁODZIMIERZ ALBO O ZAKAZANYCH OWOCACH

„W każdym prawdziwym artyście tkwi skłonność i zdolność do tworzenia dzieł w pewnym własnym rodzaju, do obierania pewnych a nie innych tematów [...] *Ale zdolność i skłonność nie zmuszają jeszcze artysty, żeby tak tworzył, jak one mu każą [...] może ich nie słuchać i pójść za chwilową chęcią stworzenia owocu zakazanego [...] dzieła z rodzaju tych, których mu tworzyć nie dano. I wtedy zazwyczaj twór pokutuje za grzech artysty [...] że przypomnę tylko kobiety u Matejki".*

Władysław WITWICKI

Włodzimierz
albo o zakazanych owocach

Osoby: WŁODZIMIERZ, lat 26
WŁADYSŁAW, lat 61
FRYDERYK, lat 20
Warszawa, Zakład Psychologiczny, maj 1939 r.

Było to w maju 1939 roku. Pełniłem dyżur w Zakładzie Psychologicznym, gdy zjawił się ktoś, kogo jeszcze nie znałem. Powiedział, że nazywa się Włodzimierz, jest magistrem psychologii i pragnie przejrzeć księgozbiór Zakładu.

FRYDERYK

Księgozbiór składa się z czterech części. Tu wyłożone są książki, które — jeśli kogoś zainteresują — można sobie zabrać na własność, nie pytając nikogo o zgodę. Mówi zresztą o tym napis nad półką.

Na tych trzech półkach znajdują się książki, które każdy może sobie wypożyczyć, pod warunkiem, że wypełni rewers i włoży go na miejsce wypożyczonej książki. Nie ma przy tym żadnej kontroli. Po prostu liczy się na uczciwość wypożyczających, że kiedyś zwrócą to, co wypożyczyli.

W drugim pokoju są książki wpisane do inwentarza i skatalogowane. Zasadniczo są one przeznaczone do czytania na miejscu, ale członkowie Zakładu mogą je wypożyczać do domu — za zgodą asystentki, pani doktor Markin, która chowa rewersy do własnej szuflady.

Wreszcie najcenniejsza część księgozbioru znajduje się w pokoju profesora i wolno je wypożyczać do czytania na miejscu jedynie za zgodą profesora Witwickiego.

WŁODZIMIERZ

Dziękuję za tę informację. Czy pan jest asystentem profesora?

FRYDERYK

Nie. Jestem studentem drugiego roku.

WŁODZIMIERZ

A co pan studiuje oprócz psychologii?

FRYDERYK

Filozofię.

WŁODZIMIERZ

To niedobre połączenie. Jeśli chce pan zostać dobrym psychologiem, powinien pan studiować nauki przyrodnicze. Proszę to potraktować jako radę starszego kolegi.

To było kiedyś tak, że psychologia była uważana za gałąź czy raczej za gałązkę filozofii. Na pamiątkę tamtej dawnej epoki jeszcze dziś na zjazdach filozoficznych umieszcza się w porządku dziennym obrady sekcji psychologicznej obok obrad logików, etyków i estetyków. To anachronizm. Najwyższy czas, żeby wszyscy, zarówno filozofowie jak psychologowie zrozumieli, że psychologia nie jest dziedziną spekulacji filozoficznych, ale nauką eksperymentalną, która powinna organizować swoje własne zjazdy i raczej współpracować z naukami przyrodniczymi i lekarskimi niż z filozofią.

FRYDERYK

Istnieją rozmaite sposoby rozumienia zadań psychologii, różne kierunki i szkoły psychologiczne. Istnieje też wiele działów w obrębie psychologii. Nie przeczę, że pewne działy psychologii są ściśle związane z zoologią, neurofizjologią, psychiatrią, ale to, co mnie interesuje w psychologii, wiąże się raczej z historią sztuki i historią filozofii niż z naukami przyrodniczymi.

WŁODZIMIERZ

Sądzę, że każdy, kto na serio interesuje się psychologią, powinien gruntownie przestudiować prace wielkich neurofizjologów, Edgara Adriana, Waltera Cannona, Paula Chaucharda, Charlesa Sherringtona, Jerzego Konorskiego, Iwana Sieczenowa, Iwana Pawłowa. Trzeba wiedzieć jak funkcjonuje mózg.

FRYDERYK

Profesor Witwicki jest z wykształcenia przyrodnikiem. W pierwszym tomie *Psychologii* jest rozdział o budowie i czynnościach układu nerwowego, kilkanaście stron na temat mózgu i rdzenia pacierzowego. To mi najzupełniej wystarcza.

WŁODZIMIERZ

A nie sądzi pan, drogi kolego, że dla rozszerzenia horyzontów warto byłoby zapoznać się również z innymi, nowszymi podręcznikami psychologii? Ja oczywiście bardzo wysoko cenię profesora Witwickiego, to wielki artysta i znakomity pisarz, ale jego podręcznik przypomina raczej *Ogniem i mieczem* czy *Potop* niż pracę ściśle naukową. Słyszał pan chyba, że profesora Witwickiego nazywają Henrykiem Sienkiewiczem psychologii polskiej. Zachwycam się *Trylogią,* podoba mi się Kmicic, ale nie radziłbym nikomu uczenia się historii Polski z *Trylogii.* Podobnie

z prawdziwą przyjemnością czyta się *Psychologię* Witwickiego, bo Witwicki też ma w sobie coś z uroku, rozmachu i fantazji Kmicica, ale ...

FRYDERYK

Proszę nie kończyć. Czy ma pan jakieś konkretne zarzuty pod adresem tego podręcznika?

WŁODZIMIERZ

Sądzę, że Witwicki jest naprawdę, w głębi duszy i z powołania, artystą. Poświęcając się nauce, człowiek ten minął się ze swym prawdziwym powołaniem. Chce uprawiać psychologię, ale serce ciągnie go do zakazanego owocu literatury pięknej.

* * *

Wzburzenie sprawiło, że nie zapamiętałem dokładnie dalszych wywodów „starszego kolegi", który w kilkanaście lat później — jako profesor psychologii — zdobył wielkie uznanie swymi badaniami eksperymentalnymi nad rozumieniem zdań i pamięcią a także swoim dwutomowym podręcznikiem *Psychologii,* który na wielu uniwersytetach wyparł z obiegu stary podręcznik Witwickiego. Nie ręczę też za to, czy wszystkie jego wypowiedzi przytoczyłem wiernie. Trudno, w takiej postaci utrwaliły się one w mojej pamięci.

Byłem jeszcze pod ich wpływem, gdy do Zakładu przyszedł Witwicki. Przyjrzał mi się uważnie i po chwili powiedział:

WŁADYSŁAW

Czytam z twej twarzy, Fryderyku, że coś cię dręczy. Proszę, jeśli nie masz w tej chwili nic pilnego do roboty, wejdź do mojego pokoju, porozmawiamy sobie. O co chodzi?

FRYDERYK

O to, co zawsze. O problemy związane z pluralistyczną i policentryczną strukturą osobowości. Ale tym razem chciałbym tę rzecz rozważyć na przykładzie malarzy polskich, a w szczególności Henryka Siemiradzkiego, Mieczysława Reyznera i Jana Matejki.

WŁADYSŁAW

Bardzo chętnie. Pisałem nieraz o wszystkich trzech.

FRYDERYK

I to właśnie chciałbym wziąć za punkt wyjścia. To, co pan profesor o nich pisał. Wynotowałem to sobie, a w trakcie notowania nasunęło mi się wiele wątpliwości.

WŁADYSŁAW

Proszę, przedstaw mi je.

FRYDERYK

Wątpliwość pierwsza dotyczy ogólnego założenia. Oto ono w dosłownym sformułowaniu: „W każdym prawdziwym artyście tkwi skłonność i zdolność do tworzenia dzieł w pewnym własnym rodzaju, do obierania pewnych a nie innych tematów, do takiego a nie innego pojmowania i opracowywania swych dzieł".

Tym zdaniem rozpoczął pan profesor artykuł opublikowany w „Wiadomościach Artystycznych" dnia 1 stycznia 1899 roku. O ile się nie mylę, była to pierwsza publikacja w życiu pana profesora. Wyglądało to na deklarację ideową, na sprecyzowanie stanowiska, z którego odtąd — przez kilkadziesiąt lat — będzie pan profesor oceniał twórczość omawianych przez siebie malarzy.

I chociaż miał pan wówczas zaledwie dwadzieścia lat, tyle co ja teraz, nie zauważyłem, aby to wstępne założenie zostało odrzucone. Charakteryzuje więc ono w sposób trwały szczególny punkt widzenia pana profesora jako p s y c h o l o g a s z t u k i. Czy tak?

WŁADYSŁAW

Powiedzmy. Nie wiem jednak, jakie zastrzeżenia może budzić to zdanie. Stwierdzam nim po prostu coś oczywistego.

FRYDERYK

To wcale nie oczywistość, ale twierdzenie budzące trzy zasadnicze zastrzeżenia.

Zastrzeżenie pierwsze. Mając dwadzieścia lat nie mógł pan profesor jeszcze referować wyników własnych badań empirycznych. Było to więc twierdzenie jak czek bez pokrycia. Założenie aprioryczne, niezależne od doświadczenia, wymagające sprawdzenia, uzasadnienia, udowodnienia.

Zastrzeżenie drugie. Nikt inny, lecz właśnie pan często korygował moje wypowiedzi jako zbyt pochopne i nie przemyślane uogólnienia proponując, żeby zamiast słowa „każdy" używać raczej słowa „niektórzy". No bo i skąd wiadomo, że „w każdym artyście" tkwi coś takiego, o czym pan mówi. Czy rzeczywiście zostało sprawdzone, że dotyczy to absolutnie wszystkich artystów? Przecież pan profesor nie był w stanie tego sprawdzić i w ogóle nie mógł tego uczynić nikt na świecie, bo artystów było zbyt wielu i życia ludzkiego nie starczyłoby, żeby obejrzeć i przeanalizować ich dzieła. A gdyby nawet to się panu udało, to i tak byłoby to twierdzenie nieostrożne, bo w żadnym przypadku nie mogłoby dotyczyć wszystkich artystów...

WŁADYSŁAW

Dlaczego „w żadnym przypadku"?

FRYDERYK

Przecież do zbioru „wszystkich artystów" należą nie tylko artyści dawnych stuleci i ci, którzy żyją w naszych czasach, ale również ci, którzy przyjdą po nas i będą tworzyć po naszej śmierci. Skąd więc możemy wiedzieć, czy nasze twierdzenia o „wszystkich" artystach będą dotyczyły również tych przyszłych artystów?

WŁADYSŁAW

Ułatwiłeś sobie krytykę wyrwaniem zacytowanego zdania z kontekstu i pominięciem w analizie pewnego ważnego słówka. A tymczasem po przytoczonym zdaniu było istotne wyjaśnienie, że „na tym polega indywidualność artysty, stąd pochodzi jego styl", a prócz tego, nie zwróciłeś uwagi na to, że nie mówiłem o „wszystkich artystach", ale tylko o „wszystkich prawdziwych artystach". A to różnica zasadnicza. Artysta bez indywidualności, bez własnego stylu nie jest, moim zdaniem, „prawdziwym artystą". Czyżbyś sądził inaczej?

Otóż ta indywidualność, ten styl, to coś takiego jak szkielet. Gdyby akceptować takie rozumowanie, wówczas należałoby zabronić zoologom rysowania w podręcznikach szkieletów konia czy żaby, bo przecież nie mogli oni sprawdzić, czy te konie i żaby, które pojawią się po ich śmierci będą miały takie same szkielety. Otóż zaręczam ci, że mogą to czynić bez żadnej obawy. Po prostu zwierzęta, które miałyby inne szkielety, nie byłyby prawdziwymi końmi ani prawdziwymi żabami. I to samo dotyczy artystów. Prawdziwych artystów.

FRYDERYK

Nie zamierzam kapitulować. Zwracam uwagę, że mówimy o dwóch zupełnie różnych przesłankach. Zakwestionowałem pierwszą przesłankę, a pan profesor — w odpowiedzi — przedstawił drugą mówiąc, że artysta bez indywidualności, bez własnego stylu nie jest prawdziwym artystą. Na tę przesłankę oczywiście wyrażam zgodę. Natomiast podtrzymuję nadal moje zastrzeżenia wobec pierwszej, według której taka „skłonność i zdolność" tkwi w każdym artyście. Od kiedy tkwi? Skąd się wzięła? Kto ją tam wetknął?

I to jest właśnie moje trzecie zastrzeżenie — przeciwko milczącej przesłance, mówiącej o tym, że człowiek artystą się rodzi, a nie staje. To przecież całkowicie dowolne i nie udowodnione założenie, że artysta przynosi ze sobą swoją indywidualność

i swój styl na świat, że to w nim tkwi od samego początku, zanim jeszcze zacznie patrzeć, malować, próbować, uczyć się.

Pamiętam taką uwagę w jednej z recenzji pana profesora, że malarz nie powinien się spieszyć z wystawianiem swoich prac, bo zwykle w tych najwcześniejszych swoich pracach nie jest jeszcze sobą; jest tam wiele elementów cudzych, pochodzących od nauczycieli, a dopiero w późniejszych pracach pojawiają się — jeśli w ogóle pojawiają się — cechy jego własnego stylu. Wynika stąd, że artysta nie rodzi się z gotowym stylem, ale stopniowo, drogą wytrwałej pracy dochodzi do swego własnego stylu; nie rodzi się jako całkowicie ukształtowana indywidualność, ale stopniowo staje się sobą. Tak więc te skłonności i zdolności do jakiegoś określonego rodzaju dzieł, określonego tematu i sposobu ujmowania go nie tkwią w nim od samego początku, ale kształtują się pod wpływem określonych przeżyć i doświadczeń.

WŁADYSŁAW

To stary spór i bynajmniej jeszcze nie rozstrzygnięty: jaką rolę odgrywa dziedziczność a jaką środowisko i wykształcenie.

FRYDERYK

Więc przyjmijmy, że bywa rozmaicie, u jednych artystów tak, a u drugich inaczej i że przed zbadaniem każdego konkretnego przypadku nie należy głosić zasady mówiącej o tym, że w „każdym" artyście tkwi od samego początku jakaś wrodzona skłonność do zajmowania się tylko jakimś jednym tematem.

Zwłaszcza, że sam pan profesor pozytywnie oceniał fakty pojawiania się nowych tematów u Romana Bratkowskiego pisząc, że „jest to rzecz bardzo pożyteczna dla każdego artysty, jeśli próbuje różnych dróg", a z drugiej strony wyrażał obawy, że „duży talent" Kazimierza Sichulskiego może się „zacieśnić, jeśli nie wyjdzie poza temat, który stale w jeden i ten sam sposób, a bez wszelkiego wysiłku uprawia".

WŁADYSŁAW

No dobrze. Wciąż jednak nie wiem, do czego zmierzasz.

FRYDERYK

Wracam do pierwszego artykułu pana profesora. Nie wymieniłem jeszcze wszystkich wątpliwości i zastrzeżeń. Cytuję dalszy ciąg: „zdolność i skłonność nie zmuszają jeszcze artysty, żeby tak tworzył, jak one mu każą", może ich nie słuchać i „pójść za chwilową chęcią stworzenia owocu z a k a z a n e g o [...] dzieła z rodzaju tych, których mu tworzyć nie dano. I wtedy zazwyczaj twór pokutuje za g r z e c h artysty".

To pojęcie grzechu budzi mój stanowczy sprzeciw. Wolałbym jakieś bardziej ś w i e c k i e podejście do problemów twórczości malarskiej.

WŁADYSŁAW

To przecież tylko taki „sposób mówienia", metaforyczny *modus loquendi.*

FRYDERYK

Niestety nie. Za chwilę okaże się, że niektórzy malarze brali ten grzech na serio.

Ale najpierw kolejne przykłady podawane przez pana profesora. Przykład pierwszy z Siemiradzkim, w którym tkwiła skłonność i zdolność do pokazywania na płótnie „piękności ciał, materii, ozdób, drzew, fontann, marmurów, płaskorzeźb" i do uspokajania „widokiem takich sytuacji, w których człowiek lekkiego a miłego podrażnienia zmysłów doznaje", ponieważ treść obrazów i sposób pokazywania ciał i przedmiotów „łagodnie głaszcze oko". Tymczasem, zamiast ograniczyć się do malowania tylko takich spokojnych i pogodnych obrazów, Siemiradzki porywa się na tematy leżące poza zakresem jego wrodzonych skłonności i zdolności, chce pokazać również krwawy dramat, prześladowanie chrześcijan w starożytnym Rzymie. Ten „grzech" próby wyjścia poza samego siebie prowadzi, zdaniem pana profesora, do dzieł nieudanych, takich jak *Pochodnie Nerona* czy *Dirce chrześcijańska,* w których nie ma żadnej grozy, bo ukazanie jej przekraczało możliwości Siemiradzkiego. Obrazy są nieudane, ponieważ zachodzi sprzeczność pomiędzy zamiarem i wykonaniem. Miało być groźnie i strasznie, a jest spokojnie i pogodnie. Zamiast współczucia dla męczennicy przywiązanej sznurami do rozjuszonego byka, podziwiamy piękno jej nagiego ciała, nie zwracając uwagi na krew bo wygląda tak, jakby leżała w usłanym kwiatami łożu, a nie na arenie cyrkowej.

WŁADYSŁAW

Czy ten kontrast cię nie razi?

FRYDERYK

Nie. Bo ten obraz podoba mi się i wcale nie podobałby mi się więcej, gdyby tego kontrastu nie było, a więc gdyby ta chrześcijanka była posiniaczona, poraniona, okaleczona, ubrudzona. To bardzo dobrze, że jest taka na tym obrazie, jaka jest: czysta, śliczna, zachwycająca.

Teraz przykład z Reyznerem. Podobno malował śliczne, delikatne nimfy i pasterki, niebieskookie i czarnookie, różowe, bla-

dozielone, „bibułkowe i pomadkowe", a recenzenci narzekali na jednostajność tematyki i sposobu jej ujęcia. Reyzner początkowo nie przejmował się krytykami i dobrze robił, bo to co malował, odpowiadało jego skłonnościom i zdolnościom. Później jednak zmienił temat i zaczął malować chłopów — ale malował ich tak jak nimfy i pasterki, delikatnie, różowo, bladozielono i bibułkowo. „Żal się dziś patrzeć na obrazy Reyznera, gdy się jego dawne rzeczy przypomni, tam temat i wykonanie pasowały do siebie, tu gryzą się ze sobą, a wniosek taki, że nie powinien brać się do malowania tego, czego malować nie potrafi". Wejście na nowy teren potraktowano jako grzech sięgania po to, co zakazane.

Ale mniejsza o Reyznera, bo nie oglądałem jego obrazów, a może i oglądałem, lecz nie zwróciłem na nie uwagi.

Teraz trzeci przykład, z Matejką. Ma „skłonność i zdolność" do malowania wojowników o budowie atletycznej z napiętymi mięśniami, ludzi twardych, gwałtownych, szarpanych namiętnościami. Nie powinien więc, zdaniem pana-profesora, brać się do malowania kobiet, bo ich miękkość, delikatność i wdzięk znajdują się poza zakresem tej twórczości, do której jest powołany.

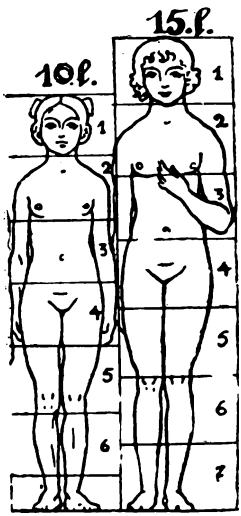
I to właśnie budzi mój sprzeciw. Na jakiej podstawie wmawia pan Matejce jakąś jednostronną, wrodzoną skłonność? A może miał zupełnie inne skłonności? Takie jak Boucher, Makart czy Siemiradzki? Może jego najgłębszą skłonnością i potrzebą było oglądanie i malowanie nagich ciał kobiecych? Były jednak trzy przyczyny, które kazały mu tę skłonność stłumić i uważać za grzech, tak, właśnie za grzech w najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa.

Przyczyna pierwsza: wychowanie chrześcijańskie wmawiające młodemu Jasiowi Matejce, że oglądanie i malowanie nagich ciał jest nieprzyzwoite, naganne i karygodne. Razem z wiarą w diabła i w cuda mały Jaś uwierzył i w to, że cała dziedzina życia seksualnego jest dziedziną grzechu.

Przyczyna druga: w okresie kiedy młodzi ludzie przestają wierzyć w bajki i zaczynają samodzielnie myśleć, Matejko znalazł się w gęstniejącej atmosferze egzaltacji patriotycznej i przyjął narzucany mu przez środowisko pogląd, że jako malarz nie ma prawa ulegania swoim naturalnym skłonnościom, popędom, upodobaniom, ale ma patriotyczny obowiązek służenia narodowi. To, co w dzieciństwie było tylko grzechem przeciwko Bogu, stało się teraz także grzechem przeciwko Ojczyźnie. Nie wolno oglądać nagich dziewcząt, bo trzeba cały czas myśleć o Ojczyźnie. Nie wolno ich malować, bo każde płótno ma służyć narodowi, przypominać mu dni chwały i przyczyny klęsk, podnosić na duchu, umacniać poczucie narodowej dumy, zagrzewać do walki o niepodległość. Więc chociaż serce wyrywało mu się do malo-

wania nagich ciał, malował królów, hetmanów, rycerzy w futrach, płaszczach, pancerzach.

Przyczyna trzecia: zazdrość małżonki. Gdyby nawet, w tajemnicy przed księdzem i profesorem Tarnowskim sprowadził sobie do pracowni modelkę, natychmiast pani Teodora podniosłaby wielki krzyk, że jest nieszczęśliwa, bo przestał ją kochać i odczuwa potrzebę oglądania ciała innej kobiety.



Zakazane owoce.

Tak więc — jak niegdyś do celi Sokratesa przyszły ateńskie Prawa, żeby mu wybić z głowy grzeszne myśli o ucieczce z więzienia — tak do pracowni Matejki zaglądał to Bóg, to Ojczyzna, to zazdrosna żona, żeby mu wybić z głowy grzeszne pokusy oglądania i malowania nagich dziewcząt. A jakby i tego było mało, przychodzi do Matejki również pan profesor i mówi: — Nie wolno ci malować kobiet! To owoc zakazany! To tabu! Grzech!

A moja hipoteza jest taka, że Matejko nosił w sobie — jak Sokrates dajmoniona — takiego małego Makarta, naturalną skłonność do malowania nagich dziewcząt. Tylko że wszyscy bez wyjątku wmawiali w Matejkę, że ten jego Makart jest czartem, który czyha na jego duszę. I wmawiali to w niego tak długo, aż sam uwierzył, że ta skłonność jest czymś szatańskim.

Ale próbował się buntować. Ulegając wewnętrznej potrzebie, naturalnej skłonności każdego zdrowego mężczyzny, zaczął malować portret młodej siostrzenicy swojej żony. Tak powstał obraz pod tytułem *Kasztelanka*. Ale wiadomo, jak się to skończyło. Do pracowni wpadła kiedyś jego żona z nożem — a to,

co zrobiła, świadczy, że była wariatką. No bo jakby się zachował człowiek normalny na jej miejscu? Wybrałby jedną z trzech możliwości a nie tę nieoczekiwaną, czwartą.

WŁADYSŁAW

O jakich trzech możliwościach mówisz?

FRYDERYK

Możliwość pierwsza: pochwalić piękny obraz albo wzruszyć ramionami i wyjść. Możliwość druga: rzucić się z nożem na siostrzenicę. Możliwość trzecia: rzucić się z nożem na niewiernego męża — jeśli to rzeczywiście była zdrada.

A co zrobiła pani Teodora? Rzuciła się z nożem na obraz — i to w dodatku nie na *Kasztelankę*, stanowiącą *corpus delicti*, dowód potrójnego grzechu popełnionego przeciwko Bogu, Ojczyźnie i Żonie, ale na zupełnie inny bogu ducha winny obraz, i uderzając na oślep kilkanaście razy w płótno zniszczyła je.

WŁADYSŁAW

Masz dość osobliwe poglądy na zachowanie normalnego człowieka. Uważasz, że gdyby pani Matejkowa uderzyła nożem męża lub siostrzenicę, to dałaby tym dowód, że jest osobą zupełnie normalną?

FRYDERYK

Nie. Człowiek psychicznie zdrowy wybrałby tylko tę pierwszą możliwość: wyrazy podziwu dla pięknego obrazu albo milczenie. Pozostałe możliwości zostały uszeregowane w kolejności rosnącej irracjonalności. Ale w ogóle to nie o to chodzi. Nie o to, jak się powinna zachować żona artysty i nawet nie o to, że pan profesor powinien przejawiać więcej wyrozumiałości wobec malarza, który próbuje wkraczać na inne obszary niż te, na których już odniósł jakieś sukcesy.

Interesuje mnie inny problem — r o z s z c z e p i e n i a o s o b o w o ś c i Matejki, w której wykrywamy pewną skłonność — najzupełniej naturalną a przecież uznaną przez otoczenie za coś grzesznego. Tłumienie tej naturalnej skłonności musiało wytwarzać napięcia prowadzące do wybuchu.

Chciałbym napisać kiedyś książkę o Matejce, odsłaniającą tajemnice jego osobowości, eksterioryzujące się w serię arcydzieł.

*

* *

I znów wzburzenie towarzyszące zawsze moim rozważaniom na temat malarstwa spowodowało, że nie dotarła do mnie odpowiedź Witwickiego. Dlatego dialog urywa się w tym miejscu.

Dialog XII

ANIELA
ALBO O RAMIE I TLE

„Rama nie powinna być zbyt wspaniała, nie powinna współzawodniczyć z obrazem [...] Osoby o niezwykle szlachetnych formach i barwach ciała tracą w stroju zbytkownym, pełnym ozdób i świecideł [...] Zyskują w stroju możliwie prostym i skromnym. Dopiero wtedy może w całej pełni przyjść do głosu ich własna uroda, a strój odgrywa rolę dyskretnego akompaniamentu".

Władysław WITWICKI

Aniela
albo o ramie i tle

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 68, 60, 38, 50
ANIELA, lat 45, 15, 27
FRYDERYK, lat 27, 19

Rzym, villa Borghese, wiosna 1946; Warszawa, Zakład Psychologiczny, maj 1938; Lwów, ulica Cytadelna, lato 1916; Medyka, grudzień 1928.

Było to bardzo dziwne spotkanie. W przeciwieństwie do wszystkich pozostałych spotkań dopiero na samym końcu interesującej rozmowy dowiedziałem się, kim była urocza pani poznana w pobliżu barokowych studni w ogrodzie pałacu Borghese w Rzymie. Drugą osobliwością tego spotkania było to, że rozmowa rozpoczęła się w języku włoskim i dopiero po kilku minutach wyjaśniło się, że pani, z którą rozmawiam, jest Polką a ja Polakiem. Będę więc na razie nazywać ją panią Anielą.

Początek rozmowy nie różnił się od zwykłej wymiany zdań, jaka często nawiązuje się między nieznajomymi, którzy odwiedzają muzea. W innej sytuacji osoby te nigdy by się do siebie nie odezwały, gdyby nie zostały sobie przedtem przedstawione, ale w muzeach — zwłaszcza we Włoszech — wytwarza się pewnego rodzaju wspólnota ludzi zachwycających się tymi samymi dziełami sztuki.

Rozmowa ta trwałaby bardzo krótko, gdyby nie to, że wymieniłem nazwisko profesora Witwickiego. Zauważyłem, że wzbudziło to żywe zainteresowanie pani Anieli i skłoniło ją do kontynuowania rozmowy. Jednocześnie, w sposób dyskretny i delikatny, tak kierowała jej przebiegiem, żeby wciąż dotyczyła osoby Witwickiego. Rzecz jasna, że nie miałem nic przeciwko temu.

ANIELA

Niech pan spojrzy, setki ludzi wchodzą i wychodzą z muzeum, a nikomu nie przyjdzie na myśl, że właśnie tu znajduje się coś godnego szczególnej uwagi. Mogłabym całymi godzinami patrzeć na te kariatydy, tańczące parami na wysokich cokołach. Ile poezji jest w ich ruchach! A te grube festony kwiatów i owoców, które zwisają z górnego okna. Ten Carlo Rainaldi to niezwykły rzeźbiarz.

FRYDERYK

Tymi studniami zachwycał się także profesor Witwicki. Opisywał je szczegółowo i użył trafnego określenia: „swobodna muzyka form".

ANIELA

To zdumiewające. Ja też w tej chwili myślałam o profesorze Witwickim, ale nie spodziewałam się, że nazwisko to zostanie właśnie teraz i właśnie tu głośno wypowiedziane. Skąd pan zna to określenie? Czy tylko z *Wiadomości o stylach,* czy może zna pan również profesora osobiście?

FRYDERYK

Jestem jego uczniem.

ANIELA

Miło mi to słyszeć. Ja również uważam się za jego uczennicę.

FRYDERYK

Studiowała pani psychologię?

ANIELA

Nie. Profesor uczył mnie rysunków.

FRYDERYK

Mnie też.

ANIELA

Czy podobają się pani rysunki profesora Witwickiego?

FRYDERYK

Tak. W szczególności rysunki do dialogów Platona. Najpierw zwracałem uwagę jedynie na tekst, a rysunki te traktowałem jedynie jako tło czy też dyskretny akompaniament, którego funkcją jest jedynie ozdabianie książki i wytwarzanie pewnego nastroju. Później zainteresowałem się samymi rysunkami. Wziąłem wszystkie przekłady i zacząłem się uważnie przyglądać poszczególnym rysunkom — w takiej kolejności jak powstawały, od roku 1917 do 1937. Naliczyłem ich łącznie przeszło 90. Widziałem także przeszło dwadzieścia rysunków do *Politei,* które wraz z przekładem czekają na druk.

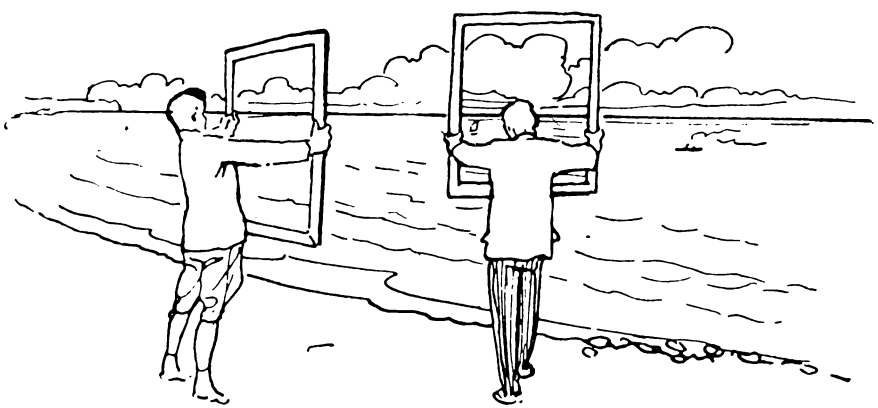
ANIELA

Zazdroszczę panu. Nie wyobraża pan sobie, jak bardzo chciałabym obejrzeć te rysunki.

Przepraszam, że przerwałem. Niech pan mówi dalej o rysunkach profesora.

FRYDERYK

Przy pierwszym oglądaniu zwracałem uwagę wyłącznie na sposób portretowania Sokratesa i próbowałem sobie przerysować kilka najlepszych ujęć. Potem zainteresowała mnie relacja pomiędzy rysunkami a tekstem. Postawiłem sobie pytanie, jakiego typu relacje mogą zachodzić. Czy są to wyłącznie impresje czytelnika Platona, odczuwającego potrzebę uzupełniania tekstu tymi obrazami, które Platon każe nam sobie wyobrażać? Czy też chodzi o podkreślanie rysunkiem tych fragmentów tekstu, na które czytelnik powinien zwrócić szczególną uwagę? A może niektóre rysunki stanowią wkład do interpretacji tekstu i wydobywają z niego to, czego czytelnik sam nie potrafiłby z tego tekstu wydobyć, albo zrozumiał opacznie?



Potem zainteresowałem się ramkami i tłem.

ANIELA

Byłoby dobrze, gdyby pan kiedyś spisał te swoje rozważania. Zainteresowałyby one tych, którzy zajmują się ilustrowaniem książek. Ale proszę mówić dalej.

FRYDERYK

Potem zainteresowałem się ramkami i tłem. Zauważyłem, że w swoich rysunkach profesor Witwicki stosuje pięć typów różnych ramek, rysując często oddzielnie ramkę i osoby z dialogów. W ten sposób jedna i ta sama ramka może obsłużyć kilka a nawet kilkanaście różnych ilustracji.

Kiedyś, było to w maju 1938 roku, zapytałem profesora, dlaczego umieszcza swoje rysunki w różnych ramkach. Dlaczego obok ramek bardzo bogatych z meandrami, rozetkami, żłobkowanymi kolumnami i girlandami róż — które spotykamy w *Fajdrosie, Gorgiaszu, Uczcie, Protagorasie* i *Fedonie,* stosuje ramki maksymalnie uproszczone, czyste, ograniczone do białych kolumn, architrawu i gzymsu, bez róż i bez meandrów — jak to widzimy w *Kritonie, Hippiaszu, Ijonie,* a znowu w *Obronie Sokratesa* rysunki w ogóle nie mają żadnych ram — umieszczone są w zwyczajnych prostokątach.

ANIELA

A co na to profesor Witwicki?

FRYDERYK

Uśmiechnął się do jakichś swoich myśli i zamierzał już mi odpowiedzieć, ale przypomniało mu się, że jest moim wychowawcą i powinien zachowywać się jak Sokrates. Chciał, żebym sam doszedł do tego, jakie funkcje pełnią ramy obrazów. Zapytał więc:

WŁADYSŁAW

A ty jak sądzisz?

FRYDERYK

Mnie podobają się ramy bogate, takie jak w *Fajdrosie.* W ogóle, gdyby to ode mnie zależało, to znaczy gdybym stał na czele rządu w Grecji, wydałbym polecenie wydania serii znaczków pocztowych z rysunkami pana profesora do *Fajdrosa.*

WŁADYSŁAW

Serdecznie się cieszę, że ci się podobają ilustracje do *Fajdrosa.* Marzyłem kiedyś, żeby z nich porobić obrazy ścienne, ale nikogo by nie interesowały poza najbliższymi, którzy znają Platona. A tych jest i było zawsze bardzo mało i nie mieli ścian do dyspozycji. A pomysł ze znaczkami pocztowymi bardzo sympatyczny dla mnie, gdyby kto z dzisiejszych Greków miał na to kiedykolwiek ochotę.

ANIELA

Powtórzył pan chyba dosłownie jego wypowiedź, bo są w niej tak charakterystyczne cechy jego osobistego stylu, że przez chwilę miałam złudzenie, że stoi tu gdzieś obok nas i słyszę jego własne słowa.

Przepraszam, znowu panu przerwałam. Niech pan opowiada dalej.

FRYDERYK

Profesor próbował różnymi pytaniami naprowadzić mnie na właściwy trop, a kiedy to się nie udawało, machnął ręką i powiedział:

WŁADYSŁAW

Czy wiesz, że to samo pytanie o ramki zadała mi kiedyś Lela Pawlikowska, córka Maryli Wolskiej? To świetna portrecistka, powinieneś obejrzeć jej ilustracje do książek Beaty Obertyńskiej.

FRYDERYK

Słysząc to poprosiłem, żeby mi opowiedział o tej rozmowie.

WŁADYSŁAW

Było to w Medyce, w grudniu 1928 roku. Lela była kiedyś moją uczennicą, w latach pierwszej wojny światowej. Nie masz pojęcia co to było za miłe i poczciwe stworzenie — zupełnie nie podobne do swojej babki, Wandy, która miała w sobie coś z Bismarcka i narzucała wszystkim swoją wolę. Może to przez nią stosunki nasze jakoś się rozkleiły, dość że nie widziałem Leli chyba dwanaście lat. Była śliczna, niezwykle zdolna i często zastanawiałem się, jak też może wyglądać — po tylu latach, jako matrona, matka dzieciom.

A był i pretekst, żeby ją odwiedzić, bo redakcja „Wiadomości Literackich" zwróciła się do mnie z propozycją napisania obszernego artykułu o Bibliotece Medyckiej. Postanowiłem więc pojechać do nich z żoną na święta.

Niestety, wizyta nie udała się, bo mi się w Medyce oczy rozchorowały — „a tam świecami palą i naftą — a zanosiło się na wilię staropolską z wikarym i z opłatkami, i z kolędami — dość żem do domu pojechał na same święta z powrotem".

ANIELA

To podobne do profesora Witwickiego. Często zdarzało mu się zrobić coś takiego, czego się nikt nie spodziewał. Czy nie przyszło mu na myśl, że takim nagłym wyjazdem może zrobić przykrość gospodarzom, którzy go zaprosili na święta?

FRYDERYK

Nie mam pojęcia, co tam wtedy zaszło w Medyce. Być może nie okazano tam należnego szacunku jego żonie, a może profesor Witwicki obraził rodzinę Pawlikowskich swoimi nietaktownymi uwagami o galerii portretów. Niejasna też jest dla mnie sprawa owych świec z jakąś ukrytą symboliką — z anegdoty o roztargnionym profesorze, który zdmuchnął żonę i pocałował świecę.

ANIELA

A co z rozmową o ramkach, którą profesor obiecał panu opowiedzieć?

FRYDERYK

Ano właśnie. Opowiadając o tej nieudanej wizycie w Medyce, profesor powiedział:

WŁADYSŁAW

Nie żałowałem jednak tego wyjazdu do Medyki, bo Lela okazała się jeszcze bardziej uroczym stworzeniem niż była nim jako piętnastoletnia dziewczyna. Emanował z niej urok dojrzałej kobiety, a przy tym teraz dopiero rozwinął się w niej w całej pełni jej niepospolity talent malarski.

ANIELA

Czy pan poznał Lelę Pawlikowską?

FRYDERYK

Nie, ale oczywiście chciałbym ją poznać. W liście, który niedawno otrzymałem od profesora z Konstancina, znajduje się takie zdanie: „A może spotkasz panią Lelę z Wolskich Pawlikowską?" Wynika z niego, że — zdaniem profesora — pani Pawlikowska znajduje się we Włoszech. Potwierdziła to zresztą pani Beata Obertyńska, z którą spotkałem się kilka tygodni temu. Nie dała mi jednak adresu swojej siostry mówiąc, że musi ją zapytać, czy zechce się ze mną spotkać. Najwidoczniej pani Pawlikowska nie wyraziła zgody, być może ze względów politycznych.

ANIELA

Nie mówmy o polityce. Lepiej niech pan opowie, co profesor Witwicki powiedział panu o swojej rozmowie z Lelą.

FRYDERYK

Powiedział:

WŁADYSŁAW

Nie żałowałem tego wyjazdu do Medyki, bo miała tam miejsce cudowna rozmowa o malarstwie, przypominająca swoim nastrojem szczęśliwe lata we Lwowie.

Lela zadała mi to samo pytanie, co i ty. Dlaczego rysunki do dialogów Platona mają różne ramki?

Powiedziałem wtedy, żeby najpierw sama spróbowała poszukać odpowiedzi. Wtedy zaczęła mówić o swoich ilustracjach, że nie lubi zamykać swoich rysunków ramami, bo to kojarzy się jej z zamykaniem ptaków do klatek i ludzi w celach więziennych.

Najchętniej więc umieszcza w książce rysunek bez ramy, wtedy rysowane przez nią dziewczyny i zwierzęta są wolne i sprawiają wrażenie, że mogą pójść sobie dokąd chcą. Nie chciała powiedzieć nic więcej, ale usilnie prosiła, żebym to ja wyjaśnił, co myślę o zamykaniu rysunków w ramach.

Zacząłem od swoich wspomnień z jesiennego salonu Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie, które we wrześniu 1906 roku urządziło zbiorową wystawę prac Włodzimierza Nałęcza, marynisty, który kiedyś ilustrował *Sonety krymskie* Mickiewicza a później dał cykl obrazów przedstawiających skaliste wybrzeża Norwegii w powietrzu jasnym i mglistym.

Niestety, nie mogłem się tym obrazom dokładnie przyjrzeć, ponieważ całą moją uwagę przykuwały do siebie ramy. Dawniejsze obrazy Nałęcza „miały wąskie ramy z półokrągłych sztab, malowanych jakimś nienasyconym kolorem". Były skromne, odcinały od otoczenia wezbrane potoki i wybrzeża, i robiły to bardzo dobrze, nie zwracając na siebie niczyjej uwagi. Nowsze obrazy oprawił artysta szeroko w sosnowe deski, nabijane wyciśniętymi tubkami z farb olejnych i polakierowane złotym proszkiem na oleju. Jest to i pewna ekonomia w zużytkowaniu odpadków gospodarstwa artystycznego, i nowy krok w dziedzinie zdobnictwa.

Zaimponowała mi gospodarność pana Nałęcza. Bo i po co wyrzucać odpadki na śmietnik, jeśli mogą być z pożytkiem wykorzystane do oprawiania obrazów? Podziw dla tych pomysłowych opraw tak mnie zaabsorbował, że przestałem myśleć o jego obrazach i zacząłem zastanawiać się nad ramami. „Rama nie jest rzeczą obojętną — pomyślałem. — Ma znaczenie podobne jak postument w posągu. Dobrze robi artysta, jeśli na jej dobór zwraca uwagę."

Jeżeli obraz jest wiele wart, to dobrze tę wartość podkreślić drogą, złoconą ramą. Ale należy uważać, żeby rama nie rzucała się zbytnio w oczy i nie odwracała uwagi od samego obrazu. To samo zresztą dotyczy strojów kobiecych i klejnotów.

FRYDERYK

Po tych słowach profesor przerwał opowiadanie i zamyślił się, a potem powiedział do mnie:

WŁADYSŁAW

Mówiąc to pomyślałem o Leli i jej babce. Nie chcę przez to powiedzieć, że pani Wanda nie była kobietą atrakcyjną. Z pewnością wtedy, kiedy kochał się w niej Artur Grottger, była piękną dziewczyną i to widać z tych obrazów, do których mu pozowała. Ale ja poznałem ją czterdzieści lat później. Zachowały się w jej rysach jeszcze jakieś ślady dawnej piękności, ale nie o to chodzi.

Myślę o strojach i klejnotach. Mniejsza o to, że były to stroje niewygodne i niezdrowe. Czy ty wiesz, co to były gorsety? Otóż te stroje zakrywały nogi do samych stóp, a spódnice były tak pomyślane, że nie można było nawet domyślać się, jaki kształt mają nogi. Zarówno stroje jak klejnoty miały na celu zwracanie na siebie uwagi i odciągały uwagę od kobiety, która je nosiła.

A jak ubierała się Lela? Zawsze z wielkim smakiem, ale swobodnie, tak żeby nie krępować ciała tym, co szkodliwe dla zdrowia i co zasłania piękne kształty zamiast je dyskretnie uwydatniać. Stroje Leli zdobiły ją i potęgowały jej urok, mimo że — a może właśnie dlatego — nie zwracały na siebie uwagi.

ANIELA

A czy profesor ostatecznie odpowiedział na pytanie o ramki do swoich rysunków?

FRYDERYK

Tak. Powiedział, że kiedy w roku 1917 przystąpił do ilustrowania dialogów Platona, to niestety zapomniał o Nałęczu (który zepsuł swoje obrazy zbyt wymyślnymi ramami) i starał się o to, żeby ramy jego rysunków były jak najpiękniejsze, żeby zawierały jak najwięcej informacji o epoce — stąd owe meandry i żłobkowanie kolumn i girlandy — i żeby nie zmarnować przeznaczonego na nie miejsca, ale każdy milimetr wykorzystać na ozdoby. Zrobił takie ramy, na których było bardzo dużo różnych rzeczy i podobały mu się te ramy, toteż powielał je kilkadziesiąt razy, aż wreszcie któregoś dnia zauważył, że ramy te mają dwie zasadnicze wady. Po pierwsze: są zbyt „wschodnie", zanadto bogate, zanadto przeładowane szczegółami i nie oddają atmosfery okresu klasycznego, szlachetnej prostoty greckiej sztuki. Po drugie: nadmiar szczegółów, meandry rozety, girlandy skupiają uwagę na ramce i odwracają uwagę od rysunku.

A kiedy to zrozumiał, naszkicował nowy typ ramki, jasny i po grecku szlachetnie prosty.

Co zaś się tyczy rysunków do *Obrony Sokratesa,* to rozumował tak. Wszystkie pozostałe dialogi to pewna fikcja literacka, rodzaj widowiska teatralnego. Ramki pełnią w związku z tym rolę sceny i odsłanianej kurtyny. Natomiast *Obrona Sokratesa* nie jest widowiskiem teatralnym, ale okrutną rzeczywistością, w której uczciwego człowieka skazuje się na śmierć. Rysunki do relacji z tego procesu nie mogą więc mieć żadnych ramek.

ANIELA

To brzmi przekonywająco. Ale wspomniał pan, że była jeszcze jakaś druga rozmowa o tle.

FRYDERYK

Tak. Profesor zapytał mnie, dlaczego podobają mi się rysunki do *Fajdrosa.* Odpowiedziałem, że można je oglądać godzinami, bo na trzydziestu kilku centymetrach kwadratowych udało mu się umieścić tyle interesujących i pięknych szczegółów. Na przykład na pierwszym z tych rysunków widzimy nie tylko Sokratesa i Fajdrosa, ale również bogate tło. Czego tam nie ma! Po lewej stronie drzewo, które pieści oko kształtem wyraźnych gałęzi, przed nim jakaś herma z wyrytym na niej napisem, za nią pod górę idzie jakaś dziewczyna z wazą na głowie; z prawej strony dom z greckimi kolumnami, architrawem i wyraźnymi dachówkami, przed domem jakaś staruszka z dzieckiem, na dachu ptaki, a na dole wygrzewająca się w słońcu jaszczurka; w środku, między lasem a domem widok na Akropol, a nad nim białe obłoki.

A jakie piękne tło jest na tym rysunku, który przedstawia las. Widać tam wszystko, o czym pisze Platon, a więc „jawor ogromnie rozłożysty i szeroki" i „wierzba wysoka ... cała obsypana kwieciem" i „miłe źródełko", w którym Sokrates zanurza stopę, żeby sprawdzić, czy zimna woda; dalej „dziewice i posągi święte pod drzewami" i jeszcze trawa, i kwiaty, i szczegóły dodane przez profesora, na przykład mała żabka, umieszczona po to, żeby kamień z lewej strony nie był pusty, żeby nie zmarnował się ani jeden milimetr wolnego miejsca.

Stanowczo wolę te rysunki od tej ilustracji do *Teajteta,* na której widzimy tylko trzy osoby: Sokratesa, Teajteta i akuszerkę Fajnaretę bez żadnego tła. Nie ma tam co oglądać. Wystarcza jeden rzut oka, aby wszystko zauważyć. A poza tym, taki rysunek bez tła umieszcza te osoby poza przestrzenią i czasem. I oczywiście szkoda tego pustego miejsca, które mogło być zapełnione jakimiś interesującymi szczegółami, kwiatami czy zwierzętami.

ANIELA

A co na to profesor?

FRYDERYK

Znów wrócił myślami do Leli, cofając się tym razem o dwadzieścia dwa lata wstecz. Wspominał jakiś ogród we Lwowie, w domu przy ulicy Cytadelnej. Mówił o szkicowniku, którego kartki roiły się od kur, kaczek i pawi. Lela chwytała ich ruchy w przelocie, kilkoma kreskami ledwie. Uczył ją także rysować rośliny. Wyjaśniał, że roślina to nie drut i kreska musi mieć „tę samą giętką soczystość". Powtórzył mi także rozmowę, jaką prowadził wówczas z Lelą na temat tła.

WŁADYSŁAW

To dziecko instynktownie wyczuwało, jaką rolę pełni w rysunku tło. Kiedy ją zapytałem, dlaczego nie rysuje tego, co widzi, za kaczką jest płot i trzeba było narysować ją na tle płotu, Lela powiedziała, że płot przeszkadza nie tylko wtedy, gdy zasłania sobą kaczkę, ale także wtedy, gdy stanowi tło, w którym kształt kaczki roztapia się tracąc wyrazistość. Dlatego „zdmuchnęła" płot i dzięki temu widać kaczkę wyraźnie.

A potem przypomniała, że kiedyś zapytała mnie, dlaczego nie widać gwiazd w dzień. Czyżby przestawały wtedy świecić? A może chowają się wszystkie pod horyzont? I przypomniała moją odpowiedź, że są na niebie i świecą, ale ich jasnego światła nie widać, bo ginie ono w jasnym tle.

Więc to samo jest z płotem. Dlatego właśnie trzeba „zdmuchnąć" to, co przeszkadza. I roześmiała się.

ANIELA

Bardzo mi przykro, bo zrobiło się późno i muszę już iść, a chętnie porozmawiałabym jeszcze o ramach i tle.

Żegnam pana. Nie przedstawiłam się na początku naszej rozmowy, ale uczynię to teraz. Nazywam się Aniela Pawlikowska. Tak, to ja właśnie jestem tą Lelą, o której mi pan opowiadał.

Dialog XIII

STEFAN
ALBO O MASACH APERCEPCYJNYCH

„Kiedy w świadomości zjawia się jakiekolwiek przedstawienie, budzą się inne, dawniejsze przedstawienia tego samego lub innego rodzaju, tak zwane masy apercepcyjne, i wciągają pomiędzy siebie i wiążą to nowe przedstawienie".

Władysław WITWICKI

Stefan
albo o masach apercepcyjnych

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 65
STEFAN, lat 58
HANKA, lat 60 i 24
FRYDERYK, lat 60 i 24

Warszawa, Instytut Psychoneurologiczny, dnia 17 września 1979 r.

List od Hanki, w którym wyrażała zgodę na spotkanie się ze mną, sprawił mi wielką radość. „Sądzę — pisała w tym liście — że takie spotkanie po 36 latach niewidzenia się może być interesujące. Nie wiem wprawdzie, czy ci się na coś przydam, bo z tamtych lat studiów pod kierunkiem Witwickiego niewiele pamiętam. Ale jeśli do pisania książki potrzebne ci jest rozmawianie o Witwickim z osobami, które kiedyś się z nim zetknęły, to przyjdź do mnie — jak będziesz w Warszawie — do Instytutu Psychoneurologicznego na Sobieskiego."

Rozmowa była długa i dotyczyła wielu spraw. Przytaczam tu tylko to, co wiązało się z Witwickim.

HANKA

A czy prócz Witwickiego miałeś w tamtych czasach kontakt z innymi psychologami?

FRYDERYK

Nie. Z wyjątkiem egzaminu, który zdawałem u profesora Stefana Baleya. Pomysł, żeby zdawać ten egzamin zrodził się któregoś dnia 1943 roku w ciągu kilku minut. Zaniosłem bowiem do profesora Tatarkiewicza ukończoną pracę magisterską, a profesor, po jej pobieżnym przekartkowaniu zapytał, czy mam zdane wszystkie egzaminy. Zacząłem je wyliczać i wtedy okazało się, że brak mi jeszcze egzaminu z jakiegoś dowolnego przedmiotu dodatkowego. Może socjologia? historia sztuki albo historia literatury greckiej? — podsuwał mi różne pomysły profesor Tatarkiewicz i wreszcie wymienił psychologię wychowawczą. Ta nazwa przedmiotu wzbudziła moje zainteresowanie i natychmiast po wyjściu od profesora poszedłem do wypożyczalni, żeby wziąć podręcznik Baleya, a pierwsze kilkanaście stron przeczytałem już w tramwaju.

Książka ta bardzo mi się spodobała i przeczytałem ją z wielkim zainteresowaniem kilka razy. Zawarte w niej informacje świetnie uzupełniały to, co znałem z dwóch tomów *Psychologii*

Witwickiego, a prócz tego znalazłem u Baleya wiele takich wątków, które zamierzałem wykorzystać w pracy doktorskiej. W związku z tym zapomniałem, że mam z tego zdawać egzamin i sporządzałem sobie notatki pod kątem ich przewidywanej przydatności do własnej pracy.

HANKA

A jaki był przebieg i wynik egzaminu?

FRYDERYK

Zdawałem dwa razy.

HANKA

Czy to znaczy, że za pierwszym razem oblałeś?

FRYDERYK

Nie. Spotkało mnie coś takiego, co nie zdarzyło się chyba nikomu na świecie. Zdałem egzamin na piątkę, ale po kilku latach potrzebne mi było potwierdzenie od profesora. Niestety, profesor Baley oświadczył, że w czasie Powstania Warszawskiego został przysypany przez gruzy i nie przypomina sobie tego, żeby mnie w ogóle kiedykolwiek egzaminował. Powiedziałem, że w takim razie mogę zdawać ten egzamin po raz drugi. Byłem jednak zbyt pewny siebie i za drugim razem dostałem stopień niedostateczny.

HANKA

A dlaczego nie zdawałeś po raz trzeci?

FRYDERYK

Bo nie było potrzeby. Chodziło o egzamin z dowolnie wybranego przedmiotu dodatkowego. Wobec tego w dwa dni później zdałem egzamin z historii literatury francuskiej. Wspominam ten egzamin z przyjemnością, ponieważ profesor Brahmer kazał mi przyjść z wykazem przeczytanych przez siebie dzieł autorów francuskich. Sporządziłem wtedy wykaz tytułów na siedem stron maszynopisu od Molière'a do Prousta.

HANKA

O co pytał cię Baley?

FRYDERYK

Spróbuję odtworzyć ważniejsze momenty pierwszego egzaminu:

STEFAN

W jaki sposób wychowawca może kształcić spostrzegawczość swego wychowanka?

FRYDERYK

Wychowanie może wpływać na łatwość względnie gotowość spostrzegania pewnego rodzaju przedmiotów przez wytworzenie w danym osobniku pewnej określonej masy apercepcyjnej.

STEFAN

Co pan rozumie przez „masę apercepcyjną"?

FRYDERYK

Pojęcie „masy apercepcyjnej" zostało stworzone przez niemieckiego filozofa, psychologa i teoretyka pedagogiki, Herbarta. Interesuje mnie ono od kilku lat i kojarzy mi się z magnesem, który przyciąga żelazne opiłki. Sądzę, że nie istnieje spostrzegawczość w ogóle, ale zawsze wchodzi w grę szczególna wrażliwość na przedmioty określonego rodzaju, które trzeba umieć dostrzec, czyli wyodrębnić spośród mnóstwa innych przedmiotów — tak jak magnes może wydobyć opiłki z trocin.

Więc jeśli wychowawca ma wykształcić w swoim wychowanku tak rozumianą spostrzegawczość czyli zdolność do spostrzegania określonego rodzaju przedmiotów, to musi wmontować w mózg wychowanka taki magnes, który potrafi wydobywać z chaotycznej masy wrażeń określone wyglądy i cechy przedmiotów. Tym magnesem jest „masa apercepcyjna" zbudowana z zapamiętanych przedstawień, przeżyć, informacji a także i przede wszystkim z elementów emocjonalnych, składających się na żywe zainteresowanie danym rodzajem przedmiotów.

STEFAN

Wolałbym odpowiedź prostszą, bez takich obrazowych porównań. No, ale mniej więcej o to właśnie chodziło. Może teraz da pan jakieś konkretne przykłady.

FRYDERYK

Nasuwają mi się w tej chwili dwa przykłady. W obu osobą, która kształciła moją spostrzegawczość, starając się o wytworzenie w moim umyśle określonych mas apercepcyjnych, była moja matka. Pierwszy przykład dotyczy zbierania grzybów. Moja masa apercepcyjna była w tym przypadku bogata i gęsta, a składało się na nią co najmniej pięć elementów. Po pierwsze: kiedy chodziliśmy razem do lasu i moja matka znalazła prawdziwka, krawczyka, maślaka, surojadkę lub kurkę, pokazywała mi znalezione przez siebie okazy i to nie tylko zerwane, ale także przed zerwaniem, aby utrwalił mi się w pamięci ich wygląd w ich naturalnym otoczeniu. Po drugie: w czasie obierania grzybów w domu, dawała mi papier i ołówek, zachęcając mnie do rysowania grzybów. To również utrwalało ich wygląd w pamięci. Po trzecie: kupiła

mi dwa kolorowe atlasiki: jeden z grzybami jadalnymi, drugi z trującymi. Często je oglądałem i do dziś doskonale pamiętam ich wyglądy i nazwy. Po czwarte: robione w domu potrawy z grzybów bardzo mi smakowały i w ten sposób wytworzyło się we mnie silne pragnienie spostrzegania w lesie lubianych przeze mnie grzybów. Pamięć o tym, jak smakują, wyostrzała mój wzrok. I wreszcie, po piąte: kiedy — jako małe dziecko znajdowałem sam nie tylko rydza czy prawdziwka, ale nawet maleńką kurkę, matka moja wyrażała głośno podziw dla mojej spostrzegawczości. Rosłem wtedy we własnych oczach i te wspomnienia odnoszonych sukcesów zabarwiły mi emocjonalnie na całe życie czynność zbierania grzybów. Jeszcze dziś, kiedy trafi mi się w lesie jakiś grzyb, czuję się szczęśliwy, bo wydaje mi się, że wszyscy mnie podziwiają.

Wyobraźmy sobie teraz, że jestem w lesie z kimś, kto nigdy w życiu grzybów nie zbierał, nie oglądał kolorowych atlasików z grzybami, nie lubi grzybów i nie zależy mu wcale na tym, aby go podziwiano. Patrzymy na to samo poszycie lasu, ale ja mam znacznie większe szanse spostrzegania grzybów, bo w moim umyśle znajduje się potężna masa apercepcyjna, czyniąca mnie spostrzegawczym, a u niego nie ma takiej masy apercepcyjnej, więc nie zauważa tego, co mnie od razu rzuca się w oczy.

Przypuszczam też, że również konkretne spostrzeżenie tego samego grzyba wygląda u nas obu zupełnie inaczej. U niego jest bardzo ubogie, gołe, pozbawione otoczki skojarzeń. U mnie jest ono niezwykle bogatą i wielowarstwową konstrukcją, na którą składa się nie tylko sam wygląd, ale również antycypowany smak, przypominana sobie wiedza o jego nazwie i przynależności do klasy grzybów jadalnych, elementy podobieństwa do innych grzybów tego rodzaju, które kiedyś znajdowałem, przyjemność związana ze znalezieniem go i poczuciem własnej wartości.

Drugi przykład dotyczy spostrzegania najdrobniejszych szczegółów na obrazach, a ściślej na reprodukcjach obrazów Jana Matejki. Również i w tej dziedzinie moja spostrzegawczość była kształtowana przez matkę. I tak samo w tym procesie wytwarzania masy apercepcyjnej można wyróżnić pięć składników. Po pierwsze: już jako małe dziecko dostałem wiele kolorowych pocztówek z reprodukcjami obrazów Matejki. Po drugie: również i w tym przypadku byłem zachęcany do kopiowania, a wiadomo, że nic lepiej nie kształci naszej spostrzegawczości w zakresie wyglądów jak częste próby rysowania tego, co widzimy. Po trzecie: dostawałem do czytania książki historyczne, które wiązały się tematycznie z obrazami Matejki. Często zwraca się uwagę na to, że oglądamy dzieje Polski oczami Matejki, ale warto zwrócić uwagę także na odwrotność tego zjawiska — inaczej spostrzegamy ten sam obraz Matejki wtedy, gdy mamy bogatą wie-

dzę o królach, książętach, bitwach, triumfach i klęskach Polski, a inaczej gdy w naszej masie apercepcyjnej nie ma żadnych informacji o przedstawianych przez niego osobach, przedmiotach i wydarzeniach. Po czwarte: matka moja wymyśliła interesującą zabawę — zasłaniała trzema pocztówkami czwartą w taki sposób, że widać było tylko jakiś maleńki trójkątny fragment, na przykład same oczy, nakrycie głowy, część stroju, łeb zwierzęcia, element architektury lub krajobrazu, a ja miałem zgadywać, skąd dany fragment pochodzi. A ponieważ lubiłem tę zabawę i nie miałem trudności z odgadywaniem, więc, po piąte: popisywano się tą moją umiejętnością, kiedy przychodzili do nas goście. Dzięki tym popisom i głośnym wyrazom podziwu różnych dorosłych osób rosłem we własnych oczach i całe malarstwo Matejki zabarwiło się we mnie tym właśnie uczuciem: szczęściem wyrastającym z przeświadczenia o własnej wyjątkowości, o górowaniu nad wszystkimi ludźmi doskonałą znajomością twórczości Matejki.

STEFAN

Pozwoli pan sobie przypomnieć, że przyszedł pan do mnie zdawać egzamin, a nie opowiadać mi wspomnienia ze swego dzieciństwa.

FRYDERYK

Czy mam dalej mówić o spostrzegawczości, czy też dostanę jakieś następne pytanie?

STEFAN

Proszę mi powiedzieć, jakie znaczenie dla wychowania może mieć miłość adoracyjna?

FRYDERYK

To jest ten fragment podręcznika pana profesora, który zrobił na mnie największe wrażenie. Chodzi o to, że rezultaty oddziaływania wychowawczego zależą nie tylko od wysiłków wychowawcy, ale także od gotowości wychowanka do poddania się temu oddziaływaniu. To znaczy, że wychowawca może posiadać dużą wiedzę z zakresu teorii wychowania i psychologii wychowawczej, a mimo to nie będzie miał żadnych sukcesów pedagogicznych, jeśli nie będzie lubiany przez swoich wychowanków. Brak sympatii dla nauczyciela może wytwarzać w nich opór przeciwko słuchaniu jego poleceń, wskazówek i zakazów.

Przeciwnie, sympatia i zachwycenie się danym wychowawcą „przenosi się łatwo na przedmioty i działania z nią związane. Walor ulubionej osoby promieniuje na wszystko, co od niej pochodzi."

Czy mam podać przytoczone przez pana profesora przykłady?

STEFAN

Tak. Niech pan poda przykłady.

FRYDERYK

Przykład pierwszy. Dziewczynka 14-letnia zadurzyła się w swojej nauczycielce, a ponieważ zauważyła, że nauczycielka pisze rondówką, więc postarała się o taką samą stalówkę i naśladowała jej sposób pisania. Ta miłość adoracyjna do nauczycielki sprawiła, że zeszyty zakochanej uczennicy zaczęły budzić podziw czystością i pięknym pismem.

Jego indywidualność wywarła na niej nieprzeciętne wrażenie.

Przykład drugi. Studentka drugiego roku psychologii zakochała się w swoim profesorze, bo jego indywidualność wywarła na niej nieprzeciętne wrażenie. W podręczniku przytoczona jest jej wypowiedź: „Dostałam się pod wpływ i urok jego duchowej osobowości i zaczęłam się przetwarzać wewnętrznie, choć nieświadomie. Pewne styczne wrodzonego podłoża ułatwiały ten proces. Przeistaczały się właśnie moje pojęcia i krystalizowały zainteresowania, które szły po linii jego pojęć i zainteresowań, stawały się wszakże tak moimi, iż uważałam, że nie wzięłam ich od niego, ale że spotkanie z nim pomogło mi tylko do ujęcia w pewną formę tego, co było we mnie płynne, nieuświadomione, niesprecyzowane... Podziw dla niego wzrastał — powstało wówczas przeświadczenie, że uczucie to jest miłością." A kiedy studentka ta dowiedziała się, że profesor kocha inną kobietę, wów-

czas stało się coś nieoczekiwanego. Zamiast wybuchu zazdrości doszło do przeniesienia miłości adoracyjnej również na tamtą kobietę jako przedmiot należący do osobowości profesora. Kobieta kochana przez profesora stała się dla tej studentki kimś „bardzo bliskim i serdecznie kochanym". Zaczęła sobie wyobrażać, jak profesor ją pieści i całuje; sprawiało jej to nie ból, ale radość, ponieważ utożsamiała się z tamtą kobietą i odczuwała te pieszczoty tak intensywnie, jak gdyby sama była na miejscu tamtej.

STEFAN

A skąd pan wie, że to była studentka psychologii? Przecież tego nie napisałem.

FRYDERYK

Z przytoczonej przez pana profesora wypowiedzi tej studentki wynika, że potrafiła ona przeprowadzać analizę psychologiczną własnych uczuć. Musiała więc studiować psychologię, to oczywiste.

A po drugie, chyba znam tę studentkę i profesora, w którym się zakochała. Człowiekiem, który potrafi wzbudzać taką właśnie miłość adoracyjną ku swojej osobie, jest profesor Władysław Witwicki. Uczucia takie wzbudza zresztą nie tylko wśród swoich studentek. Również na studentów działa jego urok.

STEFAN

Czy chce pan przez to powiedzieć, że sam jest również pod urokiem profesora Witwickiego?

FRYDERYK

Nie zamierzam tego ukrywać.

HANKA

To dziwne, ale ja, chociaż byłam studentką Witwickiego, nie odczuwałam tak silnie, jak ty, jego uroku. Interesował mnie przedmiot wykładany przez Witwickiego, a nie jego osoba.

Przypuszczam, że spostrzegaliśmy osobę profesora inaczej, poprzez odmienne masy apercepcyjne. Ciebie wyróżniał, zapraszał do swego mieszkania, obdarzał książkami, więc w spostrzeżeniu miały duży udział składniki emocjonalne. Kiedy patrzałeś na niego, rosłeś we własnych oczach, miałeś wzmożone poczucie mocy. Czułeś się tak blisko związany z Witwickim, że im większy stawał się Witwicki w twojej wyobraźni, tym ważniejszy stawałeś się i ty. Tak więc twoja masa apercepcyjna działała jak soczewka, która powiększa obraz oglądanej postaci.

Ze mną było inaczej. Nie dostałam od niego ani jednej książ-

ki z dedykacją, nie zapraszał mnie do siebie na rozmowę i chyba w ogóle nie zauważał mojej osoby. Natomiast do mojej mamy przychodziła krawcowa, która szyła suknie również dla profesorowej Witwickiej, a ponieważ była osobą bardzo rozmowną, albo, mówiąc po prostu, plotkarką, więc całymi godzinami obmawiała swoją klientkę i jej męża. Te wiadomości o profesorze „w pantoflach" wytwarzały w moim umyśle taką masę apercepcyjną, która działała jak odwrócona lornetka zmniejszająca lwa do rozmiarów komara.

Ty byłeś zakochany w Witwickim i uważałeś go za olbrzyma, a dla mnie był zwyczajnym człowiekiem, od którego można się czegoś nauczyć, ale nie ma powodu, żeby się nim zachwycać.

Dialog XIV

HELENA
ALBO O PRÓBACH UCIECZKI W INNY CZAS

„... jest źle i nic na to poradzić nie można. Czasy są tak miłe teraz, że i mniejszy żal odchodzić ...
A w co właściwie odejdziemy, tego nikt nie wie. Nawet i to nie jest pewne czy w nicość."

Władysław WITWICKI

Helena
albo o próbach ucieczki w inny czas

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 61 i 38
HELENA, lat 76 i 53
FRYDERYK, lat 20

Warszawa, Zakład Psychologiczny, dnia 14 maja 1939 i Lwów, mieszkanie pani Heleny Dąbczańskiej, ul. Cytadelna 3, dnia 29 czerwca 1916 r.

Czy znacie niemiecką piosenkę o trzech słoniach? Jeżeli nie, to bardzo dobrze, bo byłoby mi wstyd ją przytaczać gdybym wiedział, że znacie słowa.

W piątek 14 maja 1939 roku, w dwa dni po opisanej już rozmowie z udziałem Bożydara i Gustawa wszedłem do pokoju profesora, a słysząc, że coś sobie śpiewa i widząc jego gniewne, zniecierpliwione spojrzenie, chciałem wyjść.

Ale Witwicki zatrzymał mnie ruchem ręki i powiedział:

WŁADYSŁAW

Skoro już wszedłeś, to zamknij drzwi i siadaj. Pomożesz mi przynajmniej zapalić fajkę. Proszę, oto zapalniczka.

Poparzyłem sobie wczoraj palce prawej ręki. Widzisz? Zabandażowane. A to było tak. Robiłem srebrny odlew wyrzeźbionego przez siebie posążka Afrodyty. A tu wchodzi Lena, moja żona, i pyta: — Co się stało z naszymi srebrnymi łyżeczkami? Brakuje mi czterech do kompletu. Podejrzewam, że to ty je wziąłeś.

Podejrzenie było, niestety, słuszne. Ale czy z tego powodu ma od razu podnosić krzyk i przybierać pozę Ksantypy? No tak. Wziąłem, bo mi było potrzebne srebro do odlewu. A łyżeczek i tak zostało jeszcze dużo. Nie musimy wcale zapraszać aż tylu gości naraz.

Zdenerwowałem się i wziąłem w rękę tygiel, zapominając o tym, że jest silnie rozgrzany. Zaskwierczała skóra na przypalonych palcach, a Lena, zamiast się przejąć, że mnie boli, znowu zaczęła krzyczeć: — Który to raz już się parzysz? Inny, jak się raz na gorącym sparzy, to potem i na zimne dmucha.

Powiedziałem na to, że ile razy kto się parzy, to jego sprawa, no i księży biskupów. A ja, parzę się czy nie parzę, nie mam zamiaru dmuchać ani na zimne, ani na gorące.

A z ciebie niech nie będzie taka mimoza. Do czego to podob-

ne, żeby mężczyzna czerwienił się, kiedy mówi się o tych sprawach.

No i co z tą zapalniczką? Nie masz zbyt wysokiego ilorazu inteligencji praktycznej. Czyżbyś był słoniem z Borneo, żeby próbować wciąż tylko z jednej strony? Jeżeli nie potrafisz z przodu, to spróbuj od tyłu — jak słoń indyjski.

Nie miałeś nigdy w życiu do czynienia z zapalniczką? Ona jest tak zbudowana, że zapala się z obu stron. I z przodu, i od tyłu. Można powiedzieć, że jest jak słonica z Senegalu, której jest *ganz egal* z której strony. No, nareszcie.

FRYDERYK

No to może ja już sobie pójdę.

WŁADYSŁAW

Siedź i przestań robić z siebie Hamleta. Być czy nie być? Zostać czy wyjść? Nie znoszę Hamleta i nie umiem sympatyzować z tym typem, więc nie hamletyzuj, tylko przychodź tu do mnie na rozmowę, śmiało, kiedy masz ochotę.

Cóż to sobie myślisz? Że jak pójdziesz i zostanę sam, to mi będzie lżej z tymi poparzonymi palcami, cukrzycą, bolącą trzustką, żołądkiem, nerkami i wątrobą? Wszystko wysiada, rozłazi się, a i świat naokoło robi się taki, że nie chce się żyć.

W ogóle z życiem jest wielka niewygoda. Narzucili to człowiekowi i urodzili go, nie pytając czy zechce, a umierać musi człowiek sam. Nikt go w tym nie wyręczy.

I niby człowiek ma dosyć życia, ale ta perspektywa, że kiedyś, w chwili najmniej spodziewanej „gwizdnie kosa ojca Kronosa", wcale nie poprawia nastroju.

Żeby to tak można było uciec od świata i od samego siebie w jakiś inny czas! Nie mam na myśli starożytnej Grecji, bo to za daleko, ale może byłoby łatwiej cofnąć stalową wstęgę czasu chociaż o jakieś dwadzieścia kilka lat, kiedy to wojna światowa nie zdążyła jeszcze rozwalić starej, poczciwej monarchii austro-węgierskiej, a pod berłem miłościwie nam panującego cesarza Franciszka Józefa żyło się we Lwowie spokojnie i kulturalnie, jak u Pana Boga za piecem.

Była tam — przy ulicy Cytadelnej — taka u s t r o ń zaczarowana, dom pani Heleny Dąbczańskiej z kuframi pełnymi skarbów. Ile mszy żałobnych, ile dymu z kadzielnic, ile westchnień i słów litanii dobywała pani Dąbczańska z kufra, wyciągając tkaniny kościelne i przewietrzając strzępy ornatów! To samo stare wachlarze, koronki, resztki sukien. A cóż dopiero miniatury, szkice, obrazy!

W jedną z takich starych sukien sprzed stu lat ubrała pani

Helena staruszkę z wosku i posadziła ją na krześle za czerwonym sznurem, „żeby robiła rok 1827".

A w bilecikach, które pisała, było coś z zaproszenia do poloneza, z zawiesistych wąsów i z czaplich kit.

Pamiętam jeden taki z dnia 29 czerwca 1916 roku. Przyniósł mi go rano służący pani Halszki — bo tak zawsze ją nazywałem — miał na imię Franciszek, a na tacy była kawa z mlekiem i rogaliki z masłem. Kawa była jeszcze gorąca, bo mieszkałem o trzy domy dalej. Było to bardzo miłe z jej strony, bo bywałem nieraz głodny i nie stać mnie było na takie luksusy. Na bileciku słowa: Panie Władysławie! Proszę przyjść do mnie dziś w południe, przeczytamy sobie razem „Gazetę Lwowską".

Już wtedy łączyła nas szczera przyjaźń, jaka rzadko zdarza się między mężczyzną a kobietą. Mam na myśli taką przyjaźń „bez krajów bałkańskich" — jak to się wówczas mówiło. Nie wiem, czy jesteś mocny w geografii i czy rozumiesz o co chodzi. Była ode mnie starsza o 15 lat, ale jeszcze i teraz, kiedy ma 76 lat, jest najbardziej uroczą istotą ze wszystkich, które znam.

FRYDERYK

A co takiego było w „Gazecie Lwowskiej", że warto ją było wspólnie czytać?

WŁADYSŁAW

Pani Halszka zauważyła tam artykuł pod tytułem *Z wystawy sztuki polskiej*. Była tam wzmianka o wystawionych przeze mnie pracach: rysunkach, drzeworytach i akwafortach. Sądziła, że sprawi mi to przyjemność.

FRYDERYK

Kto był autorem tego artykułu?

WŁADYSŁAW

Poeta, krytyk literacki i historyk sztuki, o którym Ludwik Lawiński śpiewał w szopce:

„Uprawia dzielnie pisarski proceder
we wszystkich pismach polskich: Artur Schröder."

Bo rzeczywiście, co się wzięło jakie pismo do ręki, to z każdego, jak Mefisto z kieliszka — wyskakiwał z jakimś artykułem albo przekładem Schröder. Tłumacz był z niego marny, ale o sztuce zdarzało mu się czasem pisać do rzeczy.

FRYDERYK

Czy pamięta pan profesor co było na owej wystawie?

WŁADYSŁAW

Mam katalog: *Wystawa sztuki polskiej*, Lwów 1916 z reprodukcją rzeźby Zygmunta Kurczyńskiego na okładce. Były tam obrazy Teodora Axentowicza, Wojciecha Kossaka, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Kazimierza Sichulskiego — razem z rzeźbami wystawiono 564 dzieła a wśród nich dziesięć moich prac; akwaforty: *Pochód, Wojna, Nike, Ruiny;* rysunki: *W wagonie, Skaut i Ułan;* drzeworyty: *Rok 1914 we Lwowie* i *Uchodźcy.*

FRYDERYK

No i co było dalej?

WŁADYSŁAW

Po odczytaniu tego artykułu zaczęło się wspólne oglądanie zbiorów. Nie co dzień się spotyka damę, która by prababkom żyć kazała za szkłem, zbierając, kupując, szanując i zestawiając razem to, co im za życia zastępowało ich ciała — w obcowaniu salonowym: suknie; to, co stanowiło ich otoczenie: meble i bibeloty; to, co stanowiło ich pokarm duchowy: Książki, obrazy i sztambuchy. Gdzie jest taka druga, która wskrzesza życie dawno umarłe, drogocenne relikwie gromadzi latami i do zaczarowanego pałacu ściąga ludzi ciekawych, historyków, muzyków, poetów, malarzy.

FRYDERYK

Kiedy i w jakich okolicznościach poznał pan profesor panią Dąbczańską?

WŁADYSŁAW

To było chyba w roku 1912. Zjawiłem się u niej z jakimś talerzem porcelanowym do oceny i usłyszałem naprzód kroki na krętych schodkach, a potem zobaczyłem czerwony szlafrok z kołnierzem na tle materii jedwabnej, wysadzanej kolorowymi kamieniami. Był wieczór, mrok, za wrotami rokoko, jakieś relikwie, ikonostasy, nadpróchniałe świętości z zapadłych cerkwi, a potem regimenty skórzanych opraw i złoconych grzbietów, złote ramy, miękki dywan, duchy różnych epok, roboty różnych rąk, pamiątki, zabytki, skarby, dziwy, osobliwości, drobiazgi — muzeum, antykwarnia; Cagliostro tu musiał być wczoraj, Lady Hamilton niedawno stąd wyszła. Trochę jak na maskaradzie, trochę jak we śnie.

FRYDERYK

Kto bywał w tym zaczarowanym pałacu?

Kiedy się do pani Halszki szło, spotykało się tam Żelazowskiego z gitarą. Zakładał nogę na nogę i nucił głębokim barytonem. Bywali moi rówieśnicy i koledzy z gimnazjum: poeta i rzeźbiarz, Józef Ruffer i Tadzik Mańkowski, adwokat, który pod wpływem pani Halszki zaczął zbierać stare obrazy, tkaniny, meble i stopniowo, nie wiadomo jak, został wybitnym historykiem sztuki. Bywał mój nauczyciel, rzeźbiarz Zygmunt Kurczyński, bywali malarze, Tadeusz Rybkowski i Marceli Harasimowicz, który wymalował piękny portret pani Halszki. Bywała Maryla Wolska, poetka, matka Leli i Beaty. Bywał niebieskooki Staszek Machniewicz, autor *Estetyki życia codziennego*. Przychodziła powieściopisarka, Maria Jehanne Wielopolska i młody ułan, porucznik Raciborski. Przychodzili także Blaschke, Kuffler, Eminowicz. A w kącie — wypchany wilk. Na fotelu — kotka. W ogrodzie — pawie.

Dostałem kiedyś od niej — na pamiątkę — dwa wspaniałe pióra z ogona pawia. Leżą wciąż na moim biurku i nigdy mi nie dość patrzeć na to cudo!

Mam jeszcze w ustach smak tych czekoladek, które podawała mi w złoconym pudełku — do wybornej śliwowicy. A kiedy na chwilę przestawałem jeść, zachęcała do jedzenia słowami: „Dlaczego przestałeś, cholero? Żryj czekoladki, kiedy dają!"

Kiedy to było? Dwadzieścia trzy czy dwadzieścia siedem lat temu? To nieprawda, że tego już nie ma, bo przeszło, minęło. Było, więc jest, tyle tylko, że w jakimś innym miejscu. Szkoda, że tylko w myślach można do tego wracać. Ot, takie grzebanie palcem w popiele. Trafi się na jakiś płonący węgielek i można sobie wtedy poparzyć palce ...

Cholera! Znów uraziłem się w poparzony palec.

Więc o czym to mówiłem? Aha, że to było dwadzieścia kilka lat temu. Dobrze, że było. Teraz pozostała nam tylko korespondencja. A listów nazbierało się sporo, cała setka, albo i więcej.

Należałoby je niszczyć, ale Halszka chowa je pieczołowicie i aż ciarki przechodzą mnie na myśl, że za jakieś pięćdziesiąt lat dobierze się do nich jakiś młody polonista, uzna je za interesujący dokument staroświeckiej obyczajowości i poda do druku pod tytułem *Helena i Władysław* — i będziemy sobie szeptali czułe słówka przed szeroką publicznością, wścibiającą chętnie nos w cudze sprawy.

A niechże tego polonistę ręka boska pięścią w kark grzmotnie, a do tego jeszcze i noga boska kopnie, tam gdzie się kopie. Ładnie będę wyglądał — jak ten nieszczęsny Artur, pokazywany za opłatą, jak wdzięczy się do Wandusi.

Zastanawiam się, jakie by tu świństwa do tych listów wsadzić, żeby nie nadawały się do druku i do czytania.

Dialog XV

MARIA
ALBO O POWIĄZANIACH HORYZONTALNYCH I WERTYKALNYCH

„Biblioteka św. Marka w Wenecji [...] Nad architrawem wysoki fryz, zdobny oknami poziomymi w ramach wypukłych i rytmem aniołków stojących na osiach kolumn [...] Ogromny gzyms, niby energiczny finał na tym wszystkim, zdobny konsolami i pasem kostek. I jeszcze raz nad tym balustrada, i rytm postumentów z posągami. Można wędrować okiem pionowo, potem bawić się rytmem poziomym, a potem całość na raz brać jak akord."

Władysław WITWICKI

Maria
albo o powiązaniach horyzontalnych i wertykalnych

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 61 i 33
ALEKSANDER, lat 48 i 20
MARIA, lat 27
FRYDERYK, lat 20
Warszawa, maj 1939 i Lwów, grudzień 1911 r.

W latach 1935—1939 bywałem bardzo często, niemal codziennie, w domu Zygmunta Z., najpierw na Polnej, później na Wierzbnie. Można tam było spotkać wielu interesujących ludzi. Jednym z takich gości, którego zapamiętałem, był dr Aleksander Kielski, ekonomista, prawnik, filozof, psycholog, działacz polityczny, muzyk i uroczy gawędziarz. Pamiętam jedno takie niedzielne popołudnie, w maju 1939 roku. Usiadł przy pianinie i zaproponował nam następującą zabawę. Podawaliśmy mu jakiś muzyczny temat, a on pokazywał, jak by ten temat wyglądał w opracowaniu Bacha, Mozarta, Berlioza, Offenbacha. Trzeba było zgadywać kogo naśladuje, a kto zgadł, miał prawo podać temat. Parodie były znakomite.

Kiedy udało mi się rozpoznać Beethovena w kolejnej przeróbce *Kołomyjki*, podałem temat *Tango d'amore* i poprosiłem, żeby zrobił z niego walca Brahmsa. Wtedy dr Kielski powiedział:

ALEKSANDER

To zdumiewające! Mnie również tango to kojarzy się z Brahmsem — ale tylko dlatego, że pamiętam słowa, które ułożyliśmy do jego melodii, przygotowując noworoczną szopkę. Nazwisko Brahmsa pojawiło się tam jednak wyłącznie ze względu na swoje walory fonetyczne, po prostu było nam potrzebne do rymu.

Kiedy to było? O, bardzo dawno. Jeszcze przed wielką wojną. Byłem wtedy studentem drugiego roku — a więc miałem tyle lat, co pan, panie Fryderyku. Było to zatem w grudniu 1911 roku i, oczywiście, na Uniwersytecie Lwowskim. Nie pamiętam już kto wpadł na pomysł urządzenia szopki, ale zabraliśmy się do jej urządzenia z wielkim zapałem. Jedni robili kukiełki, drudzy układali słowa, a ja zająłem się dobieraniem melodii pragnąc, aby melodia pasowała do charakteru kukiełki.

FRYDERYK

Jakie to były kukiełki?

ALEKSANDER

Było ich sporo, ale w pamięci utkwiły mi te najbardziej udane: Irena Solska w stroju Ewy, to znaczy lady Godiwy, następnie Oskar Kociłokieć, czyli Katzenellenbogen, jako Kot w butach, następnie Kornel Makuszyński, który — jako recenzent teatralny —

„gdzie mógł za skórę dolewał sadła,
niejedna sztuka przez niego upadła",

a kiedy pisał o miłości

„piórem Petrarki,
ginęły za nim we Lwowie
mężatki i pensjonarki".

Ta kukiełka śpiewała swój tekst na melodię Menelausa z *Pięknej Heleny*.

Był także znany lwowski rzeźbiarz, Zygmunt Kurczyński, który miał „twardy łeb do interesów". Inni zdychali z głodu

„tylko jeden dziki
Kurczyński płodzi biusty i pomniki".

I wreszcie czcigodny profesor Kazimierz Twardowski, oczywiście jako czarnoksiężnik, który śpiewał swój tekst do melodii Ludomira Różyckiego...

FRYDERYK

Jak to możliwe? Przecież Różycki ukończył *Pana Twardowskiego* dopiero w roku 1920, a premiera odbyła się w maju 1921 roku ...

ALEKSANDER

A skąd pan zna tak dokładnie te daty, panie Fryderyku?

FRYDERYK

Mój ojciec bardzo lubił ten balet i zabrał mnie ze sobą do Opery Warszawskiej, kiedy miałem pięć lat. Balet zrobił na mnie wielkie wrażenie, pan Twardowski śnił mi się potem przez całą noc, a na drugi dzień rano zabrałem się do pisania pierwszej w moim życiu książki ... oczywiście o panu Twardowskim.

ALEKSANDER

I napisał pan tę książkę?

FRYDERYK

Pierwszego dnia napisałem tylko jedno zdanie i to niedokończone. Brzmiało ono tak: Był sobie pan Twardowski sławny czarnoksię...

Nie mogłem tego zdania dokończyć, bo skończył mi się karton. Kaligrafowane przeze mnie litery były zbyt duże, jak na afiszu teatralnym. Sądziłem, że o takim wielkim czarnoksiężniku nie można pisać małymi literami.

ALEKSANDER

A dalszy ciąg?

FRYDERYK

Dalszego ciągu nie było. Miałem przecież pięć lat i napisanie tych sześciu słów kosztowało mnie kilka godzin ciężkiego trudu. Po raz pierwszy w życiu rozchorowałem się z przepracowania. Postanowiłem więc na razie przerwać pisanie i zająć się zbieraniem materiałów do pracy o Twardowskim. Zacząłem od dokładnego przestudiowania *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza, a w kilka lat później znalazłem w gazecie jakiś artykuł o Różyckim i zanotowałem sobie wtedy kilka dat. Przydadzą mi się, bo kiedyś na pewno tę książkę napiszę.

ALEKSANDER

A ja, panie Fryderyku, nie tylko znałem osobiście Ludomira Różyckiego, ale nawet byłem jego uczniem w Konserwatorium Lwowskim. Niedługo. Kilka tygodni, bo w roku 1912 kompozytor przeprowadził się ze Lwowa do Warszawy. Otóż mogę pana zapewnić, że *Pan Twardowski* to nie tylko balet ukończony w roku 1920, ale również poemat symfoniczny, skomponowany przez Różyckiego w roku 1906.

FRYDERYK

Przepraszam, że przerwałem panu to interesujące opowiadanie o kukiełkach. Czy były jeszcze jakieś inne udane kukiełki?

ALEKSANDER

Tak. Najbardziej udaną kukiełką był U c z e ń c z a r n o k s i ę ż n i k a ... Niech pan sam zgadnie, kogo ta kukiełka przedstawiała. No, chodzi o pańskiego nauczyciela ...

FRYDERYK

Profesora Witwickiego?

ALEKSANDER

Tak. A myśl była taka — zaczerpnięta z bajki braci Grimmów i z ballady Goethego. Kukiełka Twardowskiego wychodzi, a Witwicki zostaje w jego seminarium sam i rozkładając ogromną księgę śpiewa o sobie, że jest Doktorem Wszechwiedzącym, ponieważ wie wszystko, umie wszystko i zna się na wszystkim.

Zaproponowałem, żeby słowa tekstu dopasować do melodii modnego w owych czasach tanga. A ponieważ słuchaliśmy jego wykładów, chodziliśmy na jego odczyty i czytaliśmy jego recenzje z wystaw, drukowane w „Słowie Polskim", więc mieliśmy obfity materiał i wspólne układanie tekstu szło nam bardzo szybko. Zgodnie z konwencją szopki było to oczywiście bardzo złośliwe.

Pierwsza zwrotka zaczynała się od słów:

„Znam ortografię, znam kaligrafię,
wszystko potrafię, wszystko wiem ..."

druga zwrotka:

„Znam się na Styce i estetyce ..."

a w trzeciej pojawił się Brahms:

„Znam się na Brahmsie i wiem jak gra się
na kontrabasie ..."

Zwrotek było kilkanaście, a i tak nie wyczerpaliśmy wszystkich dziedzin jego zainteresowań. Najbardziej okrutne było zakończenie. Po wyliczeniu kilkunastu dyscyplin uprawianych przez Witwickiego kukiełka przerwała śpiew i zakończyła swój występ słowami: „... a niektórzy sądzą, że znam się również na psychologii."

*

* *

Po tej rozmowie z doktorem Kielskim całą noc śniła mi się lwowska szopka. Witwicki — jak doktor Krebs — przewracał karty tajemniczej księgi, która była zwykłym elementarzem, a kiedy doszedł do litery K, z elementarza wyskoczył wielki kolorowy kogut, na którym Witwicki — jak pan Twardowski — udał się w podróż na księżyc.

Następnego dnia rano pojechałem na Uniwersytet, ponieważ miałem dyżur w seminarium profesora Tatarkiewicza. Na dworze było pięknie. Pomyślałem, że wreszcie „przyszła Wiosna" i przypomniał mi się piękny rysunek pokazujący przyjście Wiosny z książki Marii Konopnickiej o krasnoludkach i sierotce Marysi.

W seminarium wziąłem z półki tom Dielsa z tekstami przedsokratyków i zacząłem przepisywać do zeszytu aforyzmy Heraklita w języku greckim.

Byłem pochłonięty całkowicie tym zajęciem, kiedy w seminarium pojawiła się nieznana mi osoba, wyglądająca na personifikację Wiosny. Miała na sobie piękną suknię z białego i błękitnego jedwabiu. Jasnokasztanowe włosy spadały kręconymi lokami na ramiona — prawdziwe arcydzieło sztuki fryzjerskiej. Rysy

drobne jak u Lilian Harvey. Oczy niebieskie. Głos — wysoki sopran, przypominający dźwięk dzwoneczków przy sankach. Przedstawiła się: — Maria D., pianistka.

Ukrywa się przed mężem. Jest bardzo zazdrosny.

Przyjechała do Warszawy z Poznania. Zamieszkała w hotelu. Ukrywa się. Przed mężem. Jest bardzo zazdrosny i na pewno za kilka dni przyjedzie, odnajdzie ją i zabierze ze sobą do Poznania. A tymczasem ona chciałaby koniecznie zobaczyć się z profesorem Witwickim, ale nie może odnaleźć Zakładu Psychologicznego. Zobaczyła wywieszkę: Seminarium Filozoficzne. Pomyślała, że tu na pewno się dowie, gdzie można spotkać profesora Witwickiego.

Wyjaśniłem, że Zakład Psychologiczny został przeniesiony z Krakowskiego Przedmieścia na Kredytową i, jeśli sobie tego życzy, mogę ją tam zaprowadzić, ponieważ po zakończeniu dyżuru w seminarium Tatarkiewicza zamierzałem udać się na drugi dyżur do Witwickiego.

Wyszliśmy. Po drodze na Nowym Świecie, pani Maria zauważyła sklep z fortepianami. Poprosiła mnie, abyśmy tam wstąpili. Sprzedawcy oświadczyła, że zamierza kupić fortepian. Cena nie gra roli, zależy jej tylko na jakości dźwięku. Sprzedawca za-

prowadził nas do salonu, w którym znajdował się — według jego słów najlepszy z posiadanych na składzie fortepianów i zapytał, czy zechce go wypróbować.

Pani Maria usiadła przed klawiaturą, skinęła na mnie, żebym podszedł bliżej i zaczęła z pamięci grać walce Szopena, zaczynając od walca Des dur dedykowanego hrabinie Delfinie Potockiej.

Kiedy wyszliśmy ze sklepu, powiedziała:

MARIA

Nie miałam wcale zamiaru kupować fortepianu. Wstąpiłam jedynie po to, żeby zagrać dla pana, panie Fryderyku, wyrażając w ten sposób wdzięczność za pańską uprzejmość. Zależało mi także na tym, żeby pan nie miał wątpliwości, czy mówiłam prawdę. Żeby pan nie myślał, że podaję się za pianistkę, a wcale nie potrafię grać. A grałam Szopena tylko dlatego, że pan również nosi imię Fryderyk. To bardzo ładne imię i pasuje do pana.

Czy poznał pan utwory, które grałam?

FRYDERYK

Tak. Pierwszym utworem był *Walc Des dur* ...

MARIA

A czy pan wie, co to znaczy „Des dur"?

FRYDERYK

Oczywiście. Chodzi o tonację z pięcioma bemolami.

MARIA

To tylko jedno i wcale nie najważniejsze znaczenie.

FRYDERYK

Nie znam innego.

MARIA

A więc nie czytał pan listów Szopena do Delfiny Potockiej? Krążą one przecież w licznych odpisach wśród młodzieży szkolnej i studenckiej, podobnie jak niecenzuralne fragmenty *Pana Tadeusza* o Telimenie i mrówkach.

Nie słyszał pan nigdy o tym, że Szopen całował ukochaną Delfinę w Des dur? To był taki erotyczno-muzyczny szyfr. Całe ciało kochanki podzielone było na tonacje i słowa Des dur jednoznacznie wskazywały na miejsce, które miało być ucałowane. Cieszę się, że nie tylko ja od pana, ale i pan ode mnie może się jeszcze czegoś nauczyć.

*

* *

A oto najważniejszy fragment rozmowy, która w pół godziny później odbyła się w gabinecie Witwickiego.

WŁADYSŁAW

Jeżeli rzeczywiście interesuje panią psychologia, to dlaczego nie studiuje pani psychologii u siebie w Poznaniu, pod kierunkiem profesora Błachowskiego?

MARIA

Chodziłam przez dwa lata na wykłady profesora Błachowskiego i zdałam u niego egzamin z tego przedmiotu. Postawił mi piątkę. To on właśnie, wiedząc, że wybieram się do Warszawy, doradził mi, żebym udała się do pana profesora, poprosiła o godzinę rozmowy, a przy okazji przekazała od niego najserdeczniejsze pozdrowienia i wyrazy głębokiego szacunku.

WŁADYSŁAW

To stawia oczywiście całą sprawę w innym świetle. Proszę podziękować profesorowi Błachowskiemu za pozdrowienia i odwzajemnić je w moim imieniu.

A teraz niech pani dokładnie wyjaśni, w czym mogę być pani pomocny?

MARIA

Jestem pianistką. Niestety, nie udało mi się przejść przez wstępne eliminacje do konkursu szopenowskiego. Nie popełniłam żadnych błędów, nie było żadnych zarzutów jeśli chodzi o technikę. Chwalono poprawność i biegłość, ale uznano, że to nie wystarcza, ponieważ nie zauważono w moim wykonaniu mojego osobistego wkładu, indywidualnej interpretacji wykonywanego dzieła. A jedna z pań, zasiadająca w jury, oświadczyła mi — na korytarzu — bardzo brutalnie, że w tym, co grałam, była tylko jakaś bezosobowa struktura dźwięków, tak jakby jakiś jeden automat wykonywał utwór wyprodukowany przez drugi automat. Wykonanie było bezbłędne, ale zabrakło w nim osobowości Szopena z jednej strony i mojej osobowości z drugiej. A przecież muzyka to nie przedmiot dźwiękowy, lecz spot[kanie podmiotów]

Rozbeczałam się, a w kilka dni później powtórzyłam jej słowa profesorowi Błachowskiemu. Doradził mi wtedy, żebym przeczytała sobie *Ijona* i objaśnienia pana profesora do tego dialogu, a jeśli nie zrozumiem, żebym porozmawiała o tym dialogu z panem profesorem w czasie pobytu w Warszawie.

WŁADYSŁAW

I cóż? Czy przeczytała pani *Ijona*?

MARIA

Przeczytałam. Kilka razy. Ale nie wiem, co z tego dialogu wynikać może dla mojej praktyki pianistycznej.

WŁADYSŁAW

A czy pytała pani o to Fryderyka?

MARIA

Jeszcze nie.

WŁADYSŁAW

No to może wspólnie zapytamy go, czy problematyka *Ijona* dotyczy w jakiejś mierze również muzyki.

MARIA

Chętnie. Oczywiście czytał pan ten dialog, panie Fryderyku?

FRYDERYK

Tak. I nasuwają mi się trzy następujące uwagi:

Uwaga pierwsza. Platon używał słowa muzyka w znacznie szerszym znaczeniu, niż to czynimy dzisiaj. Muzyką była dla niego nie tylko gra na instrumentach, ale wszystko związane z kultem Muz, uprawianiem wszystkich sztuk, nauki i filozofii. W tym sensie jego dialog *Ijon* jest dialogiem o muzyce.

Uwaga druga. *Ijon* jest dialogiem o sztuce interpretacji. Bohater tego dialogu jest recytatorem, który potrafi wspaniale interpretować poezję Homera. A od pani, jako pianistki stającej do konkursu wymagają, żeby dała pani własną interpretację dzieła Szopena. Sądzę więc, że profesor Błachowski bardzo trafnie wskazał właśnie na ten dialog, ponieważ zawarte w nim rozważania mogą zawierać jakiś przydatny drogowskaz.

Uwaga trzecia. Objaśniając dialog profesor Witwicki zauważył, a właściwie wydobył z głębi tekstu, czytając między jego wierszami, że *Ijon* „zdobywa się na odpowiedź nie tak złą, jakby się wydawało", ponieważ za niejasnym, nieporadnym sformułowaniem kryje się trafna i bardzo głęboka myśl, „że znawca poezji powinien umieć ocenić trafność charakterystyki zawartej w sposobie mówienia osób, które się odzywają w danym utworze". Rozumiem to w ten sposób, że recytując wypowiedzi Achillesa, Hektora, Andromachy, Priama, Hekuby *Ijon* potrafił za ich zróżnicowanym „sposobem mówienia" odkryć zróżnicowanie uczuć i cech osobowych.

Wynika stąd wniosek, że rację miał w tym dialogu nie Sokrates, który domagał się od recytatora wiedzy o przedmiotach wypowiedzi poszczególnych postaci a więc takiej, jaka jest potrzebna lekarzom, rybakom, sternikom, woźnicom czy teolo-

gom, lecz *Ijon,* z którego wypowiedzi wynikało, że temu, który chce dobrze interpretować utwór poetycki czy muzyczny, przede wszystkim potrzebna jest w i e d z a p s y c h o l o g i c z n a.

MARIA

Teraz rozumiem. Dodam tylko, że i bez *Ijona* sama doszłam do takiego wniosku i dlatego właśnie przyjechałam z Poznania do profesora Witwickiego, żeby go prosić o pomoc w zdobyciu takiej wiedzy psychologicznej, która pomoże mi wygrać najbliższy konkurs szopenowski.

Jeżeli — dla wygrania konkursu — muszę moim wykonaniem pokazać słuchaczom uczucia i osobowość Szopena, to muszę się nauczyć takiej sztuki czytania nut, żeby za pięciolinią i umieszczonymi na niej znakami widzieć kompozytora, rozpoznawać jego uczucia i umieszczać je w wykonywanych przez siebie frazach.

Czy mogę prosić pana profesora o wypowiedź potwierdzającą, że weszłam na właściwą drogę?

WŁADYSŁAW

Zarówno poeta jak muzyk nie pracują w materiale fizycznym. Materiałem są dla nich własne i cudze przeżycia, z których tworzy się — w ich duszach — pewna całość wyrazista i wymowna, a że jest ona faktem psychicznym, więc nie mogą jej pokazać innym ludziom inaczej, jak tylko za pomocą znaków optycznych lub akustycznych.

Ale te znaki nie są jednoznaczne i precyzyjne. Są ogólne i dopuszczają liczne interpretacje. Jeden i ten sam zwrot pisany można wypowiedzieć na kilkanaście różnych sposobów, a za każdym razem ten sam zwrot powie coś innego, bo ton, akcent, barwa i siła głosu, gest, mina i wygląd recytatora nie są wyznaczone w utworze pisanym, a to one dopiero mówią, one dopiero działają na słuchacza i pozwalają mu przeżyć coś podobnego do marzenia autora. To samo dotyczy wykonawcy utworów Szopena. Jemu również potrzebna jest intuicja psychologiczna w sensie umiejętności wnikania w osobowość kompozytora, odgadywania i przekazywania jego uczuć.

Ciekaw jestem, czy wielu ludzi w Polsce potrafi jasno i wyraźnie opisać, jak właściwie gra Paderewski, albo przynajmniej pokazać to na fortepianie, choćby w karykaturze, choćby w przybliżeniu. Bo ja potrafię i powiedzieć, i pokazać w przybliżeniu, jak rysuje Grottger konia, a jak go rysuje Juliusz Kossak, jak Wierusz Kowalski a jak Brandt. Ale jak gra Paderewski, tego ani nie opiszę, ani uchwycić nie potrafię.

Miałem kiedyś takiego ucznia we Lwowie, interesował się wszystkim: filozofią, psychologią, historią, prawem, ekonomią,

socjologią, historią sztuki, polityką i diabeł wie, czym jeszcze. Chodził także do konserwatorium i był z niego taki muzyk figlarz, który mi dla żartu grywał w karykaturze *Wlazł kotek na płotek* w interpretacji Paderewskiego, a potem imitował styl Wagnera, Liszta, Brahmsa, Czajkowskiego i kogo tam jeszcze.

FRYDERYK

Chyba wiem o kim pan profesor mówi. Czy tym uczniem nie był przypadkiem dr Aleksander Kielski?

WŁADYSŁAW

Nie dziwię się, że spotkałeś go na swojej drodze. Teraz też wszędzie go pełno. Bierze udział w zjazdach filozoficznych, chodzi na odczyty psychologiczne, ekonomiczne, socjologiczne. Ale mniejsza o to.

Rzecz jasna, że w wykonaniu — zarówno recytatora jak pianisty — musi wypowiedzieć się nie tylko osobowość poety i kompozytora, ale także osobowość wykonawcy. Pisałem o tym w drugim tomie *Psychologii.*

Jakie stąd wynikają wnioski? Po pierwsze: istnieje olbrzymia literatura z zakresu psychologii muzyki, zwłaszcza w języku niemieckim, angielskim i francuskim. Proszę przejrzeć zbiory naszego Zakładu a także zbiory Zakładu Muzykologii. Po drugie: warto pogłębić własną wiedzę w zakresie psychologii ogólnej, a w szczególności w zakresie psychologii uczuć — której poświęciłem pierwsze trzysta stron drugiego tomu *Psychologii.* Może zrobimy tak, że najpierw przeczyta pani sobie uważnie te trzysta stron, notując w zeszycie własne uwagi, a potem, któregoś dnia przyjdzie pani do mnie na rozmowę i przekaże mi to, co się w czasie lektury pojawiło w pani umyśle.

FRYDERYK

Czy wolno mi się wtrącić?

WŁADYSŁAW

Mów śmiało.

FRYDERYK

Przyszło mi do głowy, że z tych rozmów mogłaby wyniknąć obopólna korzyść. Nie jest bowiem tak, że tylko pianistce potrzebna jest wiedza psychologiczna. Również dla psychologów może okazać się muzykologia źródłem inspiracji.

WŁADYSŁAW

Tak ogólnemu twierdzeniu trudno zaprzeczyć, jako że dla psychologa każda dziedzina wiedzy i w ogóle wszystko może być

inspirujące. Czy chciałeś wypowiedzieć tylko tę ogólną myśl, czy też możesz dać jakiś konkretny przykład?

FRYDERYK

Tak, właśnie dziś rano — pracując nad tekstami Heraklita — doszedłem do przekonania, że wiedza muzykologiczna może okazać się przydatna dla interpretacji wiążącej poszczególne aforyzmy w bardziej spoistą całość niż te rekonstrukcje, które spotykamy u historyków filozofii.

WŁADYSŁAW

O czym mówisz? Zacząłeś o muzykologii jako źródle inspiracji dla psychologa, a teraz zapowiadasz przykład świadczący o przydatności muzykologii dla historyka filozofii.

FRYDERYK

Po pierwsze. Zadaniem historyka filozofii jest interpretacja wytworów psychiki filozofa, a to jest zadanie typowo psychologiczne. Nie widzę więc racji przemawiających za przeciwstawianiem sobie tych dyscyplin. Po drugie. Kim jest pan profesor w swoich objaśnieniach dialogów Platona? Historykiem filozofii, psychologiem, czy jednocześnie jednym i drugim? Po trzecie. Kilkanaście lat temu zajmował się pan Heraklitem, pisał o nim w „Przeglądzie Filozoficznym", więc sądziłem, że przykład dotyczący interpretacji fragmentów Heraklita może zainteresować pana profesora.

MARIA

Podejrzewam, że profesor zadał panu to pytanie, ponieważ chciał usłyszeć właśnie takie uzasadnienie.

WŁADYSŁAW

Słusznie pani podejrzewa. Fryderyk postanowił specjalizować się w historii filozofii, nie w psychologii. Chciałem więc usłyszeć z jego ust, że zdaje sobie sprawę z niezbędności studiów psychologicznych dla uprawiania historii filozofii.

FRYDERYK

Wyjaśniając pani Marii psychologiczną koncepcję interpretacji dzieł literackich i muzycznych użył pan profesor wyrażenia „intuicja psychologiczna". Nie ukrywam, że do wyrażenia tego odnoszę się z pewną nieufnością, występuje ono bowiem zwykle w kontekście filozofii irracjonalistycznej. Dlatego wolę mówić o „wiedzy psychologicznej", o nauce, a nie o irracjonalnym „wczuwaniu się" w cudzą psychikę.

Tak więc, kiedy mówię o przydatności psychologii dla historyka filozofii, który podejmuje interpretację aforyzmów Heraklita, nie mam na myśli wczuwania się w uczucia Heraklita, kryjące się za poszczególnymi fragmentami, ale chodzi mi o coś bardziej podstawowego, mianowicie o psychologiczną strukturę systemu filozoficznego.

Rzecz dotyczy wieloznaczności terminu *logos*, który oznacza zarówno wypowiedź, jak i sens wypowiedzi. Otóż podstawowym mankamentem dotychczasowych prób interpretacji Heraklita jest podejście do jego tekstów jako do *logosu* w pierwszym znaczeniu tego słowa. Prowadzi to do przyjęcia monolinearnego modelu jego filozofii czyli do kolejnej próby innego ponumerowania tych stu dwudziestu pięciu czy stu czterdziestu fragmentów, które zostały zebrane przez Dielsa. W ten sposób filozofia Heraklita została zredukowana do horyzontalnego układu zdań, w którym jakieś jedno zdanie znajduje się na początku, jakieś inne na końcu, a wszystkie pozostałe znajdują się między nimi w taki sposób, że są powiązane jedynie z dwoma zdaniami, tym, które je poprzedza i tym, które po nich następuje. Redukcja ta czyni z filozofii Heraklita twór jednowarstwowy i jednoliniowy, ubogi w wewnętrzne powiązania.

Jeżeli teraz oderwiemy się od prac historyków filozofii i zajmiemy się analizą utworów muzycznych, zauważymy, że w kompozycji muzycznej liczą się nie tylko horyzontalne, ale także wertykalne powiązania między dźwiękami. Powiązanie poziome, na jednej linii przebiegu czasowego pomiędzy dźwiękami wcześniejszymi i późniejszymi daje w rezultacie jakąś melodię. Ale prócz melodii mamy w utworze muzycznym równoczesne współbrzmienie różnych dźwięków na linii pionowej. Kiedy gramy na fortepianie są to akordy, ale jeśli gra orkiestra, to w układzie wertykalnym pojawiają się różne barwy, na przykład na górze flet, pod nim klarnet, pod nim skrzypce, pod nimi altówka, pod nią na samym dole kontrabas.

To bogactwo powiązań, zarówno poziomych jak pionowych, które ukazują nam utwór muzyczny jako strukturę wielowarstwową — doliczyłem się dwudziestu warstw — może być źródłem inspiracji dla historyka filozofii, który powinien ująć filozofię Heraklita w podobny sposób. Tak więc rekonstrukcja *logosu* Heraklita nie powinna być sprowadzana do rekonstrukcji melodii to jest chronologicznego ciągu wypowiedzi, ale powinna być rekonstrukcją symfonii w całym bogactwie swoich powiązań poziomych i pionowych.

Dlatego w mojej pracy o Heraklicie zrezygnuję z próby rekonstruowania jednoliniowej struktury, jaką przypuszczalnie posiadał kiedyś jego tekst, z którego pochodzą znane nam fragmenty, ale starać się będę o pokazanie wielu powiązań każdego afo-

ryzmu z wieloma innymi aforyzmami bez względu na miejsce, jakie dany fragment zajmował w tekście. Nie oznacza to wcale wyrywania poszczególnych zdań z kontekstu, zwłaszcza że faktycznie zostały one wyrwane z własnego kontekstu i włączone w cudze konteksty już dwa tysiące lat temu, ale stanowi propozycję innego rozumienia słowa „kontekst".

Pozostaje dla mnie niewzruszoną prawdą to, że sens każdego zdania określony jest przez kontekst. Wyrwane i całkowicie izolowane od kontekstu zdanie nie posiada — samo w sobie — żadnego sensu. Ale kontekstem analizowanego przez nas zdania nie są w żadnym przypadku tylko i wyłącznie te dwa zdania, które stanowią jego bezpośrednie sąsiedztwo, lecz całość powiązań poziomych, pionowych, poprzecznych, ukośnych i krzyżujących się z nimi w innych płaszczyznach, warstwach i wymiarach całej wielowarstwowej i wielowymiarowej struktury, do której to zdanie należy.

Być może jestem na tropie odkrycia nowej metody uprawiania historii filozofii. Proszę mi wybaczyć moje podniecenie, ale jest ono wyrazem emocji związanych z asystowaniem przy narodzinach czegoś niezwykłego i wspaniałego. Trawestując tytuł dzieła Fryderyka Nietzschego powiedziałbym, że są to narodziny nowej metody z ducha muzyki.

WŁADYSŁAW

Podniecenie twoje rzuca się w oczy. A dla psychologa widoczne są również inne przyczyny tego podniecenia.

MARIA

Wielki to zaszczyt dla mnie, że mogę być w tym Zakładzie nie tylko stroną biorącą i uczącą się, ale również mogłabym się na coś przydać, dzieląc się posiadaną wiedzą muzykologiczną i stając się w ten sposób źródłem inspiracji, sprzyjającym rodzeniu się nowych pomysłów.

Pragnę jednak zauważyć, że takim źródłem inspiracji, modelem do rekonstruowania filozofii Heraklita, może być nie tylko polifoniczna struktura utworów muzycznych, ale także struktura arcydzieł architektury, w której również można wykryć sieć powiązań horyzontalnych i wertykalnych.

Przypominam sobie, że kiedy czytałam *Wiadomości o stylach* profesora Witwickiego, to zafascynował mnie znajdujący się tam opis Starej Biblioteki św. Marka w Wenecji, a raczej wskazówka, w jaki sposób należy to dzieło sztuki oglądać.

Widzę, że książka ta leży na biurku. Proszę chwilę zaczekać, zaraz odczytam ten fragment:

„Twórcą tego renesansowego dzieła sztuki był architekt włoski, Jacopo Tatti, zwany Sansovino. Biblioteka została wzniesiona

w roku 1536. Na parterze olbrzymie, „weneckie", do podłogi sięgające okna, obwiedzione arkadami. „Fryz parteru ozdobił tu Sansovino na sposób dorycko-rzymski. Potężny gzyms zamyka parter górą i dźwiga, zróżnicowany na stylobaty słupów i balustradki pod oknami, cokół pierwszego piętra. Na pierwszym piętrze — ono dominuje w gmachu — znowu kolumny jońskie przedłużają osie słupów parterowych aż pod architraw wieńczący. Między nimi okrągło zwieńczone okna. Każde ujęte parą jońskich kolumienek, dźwigających fragment belkowania pod archiwoltą. Trójkątne pola między archiwoltą okna, kolumną dużą a architrawem wieńczącym zajmują rzeźby, upozowane tak, żeby jak najbardziej wyzyskać to ciasne miejsce. Nad architrawem wysoki fryz, zdobny oknami poziomymi w ramach wypukłych i rytmem aniołków stojących na osiach kolumn. Aniołki podtrzymują zwisające rytmicznie grube, wypukłe festony. Ogromny gzyms, niby energiczny finał na tym wszystkim, zdobny konsolami i pasem kostek. I jeszcze raz nad tym balustrada, i rytm postumentów z posągami. Można wędrować okiem pionowo, potem bawić się rytmem poziomym, a potem całość na raz brać jak akord."

Zwróciłem uwagę na ten fragment, bo rzuciła mi się w oczy analogia pomiędzy architekturą i muzyką.

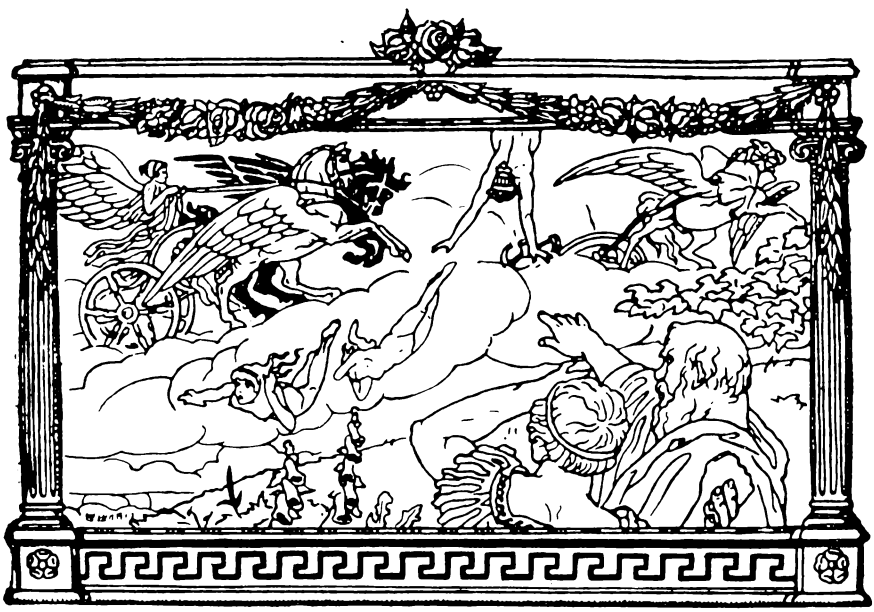
WŁADYSŁAW

Obawiam się, że Fryderyk, przejawiający obsesję na punkcie poszukiwania argumentów przemawiających za pluralistyczną teorią osobowości zechce również przytoczony łaskawie przez panią fragment mojego opisu interpretować jako przejaw rozszczepienia się mojej osobowości na trzy składniki: dwa konie i woźnicę z *Fajdrosa*. Że niby jeden koń szuka powiązań pionowych, drugi — powiązań poziomych, a woźnica łączy je w jeden akord.

MARIA

Ja również gotowa jestem tak samo interpretować ten tekst. Zwłaszcza że to pan profesor sam nas do tego zachęca swoimi analizami procesu twórczego. Pamiętam — było to 7 lutego tego roku — sama słyszałam w radio, jak pan profesor opowiadał o posągu dziewczyny, która „zatrzymała się w biegu i poprawia trzewik". Nie był to opis tego, co pan profesor widział, ale rekonstrukcja procesu powstawania tego posągu. Wczuwając się — intuicją psychologa i rzeźbiarza — w osobowość starożytnego twórcy posągu, rozszczepił go pan profesor na te same składniki. „Ten człowiek pracował tak, jakby jechał dwoma końmi z *Fajdrosa*. Czarny koń rwał naprzód: niech te formy zgrabne wyjdą już! Niech to ciało gra przez tkaninę! Zaraz! A biały koń mówił:

poczekaj! Odmierz, nie idź od razu za głęboko ..." A potem był komentarz: że „to nie są fantazje na wiatr. To można odczytać z bryły dziś zupełnie trzeźwo. To przecież robił żywy człowiek i wiadomo, jak m u s i a ł to robić". Nie tylko dzięki zdobytej wiedzy psychologicznej, nie tylko dzięki intuicji, ale także i przede wszystkim z własnej praktyki twórczej artysty rzeźbiarza pan profesor wie, że twórca starożytnego posągu m u s i a ł s i ę r o z s z c z e p i ć, bo i pan profesor w swojej pracy nieraz się rozszczepia — i to widać, „to można odczytać" z wytworów rąk i umysłu pana profesora.



Ten człowiek pracował tak, jakby jechał dwoma końmi z *Fajdrosa*.

FRYDERYK

Jeżeli pani o tym w i e, to można stąd wyciągnąć wniosek, że i pani — grając na fortepianie — rozszczepia się na kilka podmiotów. Błagam, niech pani o tym opowie.

MARIA

To prawda. Próbowałam nawet sobie kiedyś obliczyć, ile to różnych osób ukrywa się we mnie, kiedy gram. Na przykład dziś rano, przed godziną, kiedy wstąpiliśmy do sklepu z fortepianami i kiedy grałam panu Fryderykowi *Walca Des dur*, zauważyłam, że się w czasie gry rozszczepiłam na kilka osób. Jedną z nich

była mała dziewczynka, która się nauczyła zadanej lekcji i uważała przez cały czas, żeby się nie pomylić. Drugą była osoba trochę bezczelna, która wprowadziła sprzedawcę w błąd, udając, że zamierza kupić fortepian. Nie mogłam wyjść z tej roli, bo chciałam zagrać utwór do końca. Udawałam więc, że gram jedynie dla wypróbowania instrumentu. Po trzecie: lubię walce Szopena, więc była we mnie również jakaś trzecia osoba, która z przyjemnością wsłuchiwała się w dźwięki fortepianu. Po czwarte: chciałam oczarować pana Fryderyka, wzbudzić jego podziw...

Ale na tym nie koniec. Imię pana Fryderyka skojarzyło mi się z Szopenem. Jednocześnie pamiętałam, że grany przeze mnie utwór był zadedykowany hrabinie Potockiej, która — według rodzinnej legendy — była podobno moją daleką kuzynką. Było to okolicznością ułatwiającą mi utożsamienie się z nią. Tak więc była we mnie jeszcze piąta osoba — Delfina Potocka, tylko tu właśnie wszystko się poplątało. Pojawiły się cztery osoby i potworzyły się z nich jakieś dziwne, nieprawdopodobne zbitki. No bo wyobrażałam to sobie jakoś tak, że w tym salonie Fryderyk gra *Walca Des dur*, pragnąc swoją grą oczarować Delfinę. Utożsamiałam się z tą Delfiną, dla której został skomponowany ten walc. Ale to przecież ja grałam na fortepianie, a pan Fryderyk stał obok i miał być moją grą oczarowany. Role się odwróciły, jakbym to ja była zakochanym w Delfinie Fryderykiem, a pan Fryderyk był w istocie rzeczy Delfiną. Była więc we mnie również szósta osoba i to odmiennej płci.

FRYDERYK

Była także siódma osoba, uczennica profesora Błachowskiego i pilna czytelniczka prac profesora Witwickiego, która w tym samym czasie przyglądała się temu wszystkiemu z zewnątrz, przeprowadzała introspekcyjną wiwisekcję i wyanalizowała z samej siebie siedem podmiotów.

Dialog XVI

IRENA
ALBO O CZARACH W TEATRZE

„[...] z łatwością potrafi odtwarzać sobie żywe wyobrażenia i uczucia, których kiedyś doznawał; równie łatwo potrafi wyobrażać sobie takie stany, których nie doznawał nigdy i potrafi stany wyobrażone uzewnętrzniać tak, że patrząc nań i słysząc go, doznajesz w wyobraźni lub w rzeczywistości tego, co on gra w danej chwili [...] Człowiek taki potrafi [...] być wedle potrzeby raz tym, raz innym człowiekiem. Niekiedy zmienia tylko maski świadomie, a sam zostaje na wewnątrz sobą; niekiedy zmienia się na wskroś i jest w danej chwili innym człowiekiem, niż był przed godziną [...]"

Władysław WITWICKI

Irena
albo o czarach w teatrze

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 50
IRENA, lat 23 i 33
FRYDERYK, lat 20
Rzecz dzieje się w pociągu, dnia 2 grudnia 1938 r. i w mieszkaniu profesora, dnia 6 listopada 1928 r.

W związku z zawieszeniem zajęć uniwersyteckich na czas nieokreślony, postanowiłem wyjechać z Warszawy do rodziców. Siedziałem już w pociągu, gdy do przedziału zajrzała, szukając miejsca, jakaś elegancka pani, która wydała mi się znajoma. Natychmiast wstałem, mówiąc, że miejsce koło mnie jest wolne i w tym samym momencie przypomniałem sobie jej imię i nazwisko. Była to pani Irena Filozofówna, którą kilka razy widziałem w Zakładzie Psychologicznym.

IRENA

Ależ my się znamy! Widziałam pana na seminarium profesora Witwickiego, więc mamy nawet gotowy temat do interesującej rozmowy na całą podróż. Czy poznaje mnie pan?

FRYDERYK

Tak. I korzystam z okazji, żeby powiedzieć, że zazdroszczę pani nazwiska — tak pasującego do pani studiów.

IRENA

Jeśli o to chodzi, to powinnam się nazywać raczej Psycholożanką lub Teatrolożanką, jako że przedmiotem moich badań są psychologiczne zagadnienia teatru, nie zaś filozofia. A pana co interesuje?

FRYDERYK

Filozofia kultury, filozoficzna warstwa w dziełach sztuki, psychologia twórczości, a przede wszystkim fascynuje mnie Witwicki, o którym kiedyś chciałbym napisać książkę. Byłbym bardzo wdzięczny, gdyby zechciała mi pani opowiedzieć o swoich spotkaniach i rozmowach z profesorem.

IRENA

Moja pierwsza, naprawdę ważna rozmowa z profesorem Witwickim miała miejsce dziesięć lat temu, a dokładnie 6 listopada

1928 r. Prosiłam o tę rozmowę, ponieważ chciałam rozpocząć badania psychologiczne nad grą aktorską. Profesor zaprosił mnie na tę rozmowę do swojego mieszkania, co uznałam za wielki zaszczyt. Kiedy przyszłam — punktualnie o czwartej — profesor poprosił mnie na górę do swojej pracowni i na wstępie zapytał, czy może mi mówić po imieniu zachęcając, abym i ja do niego mówiła: Władysławie. To było dla mnie zbyt trudne: zwracać się w ten sposób do mojego profesora, ale naturalnie nie miałam nic przeciwko temu, żeby zamiast „pani Ireno", mówił do mnie po prostu: Ireno.

Następnie zasiadł w swoim fotelu, a mnie posadził z drugiej strony biurka na krześle i kazał mi przedstawić plan badań, a sam, jak to było jego zwyczajem, szkicował sobie kolorowymi kredkami moją głowę z profilu, *en face* i *en trois quarts*.

Kiedy — w sposób mętny i chaotyczny — opowiedziałam o tym, co mnie interesuje, pokiwał głową i powiedział:

WŁADYSŁAW

Na przeprowadzenie tak rozległych badań nie starczy życia. Trzeba z tego wybrać jakiś jeden problem, opracować dobry kwestionariusz i zainteresować nim aktorów, aby zechcieli odpowiedzieć na postawione im pytania.

IRENA

Który problem?

WŁADYSŁAW

Najlepiej zacząć od najbardziej podstawowego.

IRENA

To znaczy...

WŁADYSŁAW

Droga Ireno, ty sama musisz odpowiedzieć sobie na to pytanie.

IRENA

Ja sądzę, że podstawowym problemem jest sposób przeżywania gry przez aktora.

WŁADYSŁAW

I ja tak sądzę.

IRENA

Wyobraźmy sobie, że reżyser powierzył danemu aktorowi rolę Romea. I oto problem. Czy grając Romea aktor jest przez cały

czas sobą i tylko udaje, że jest kimś innym, czy też przestaje być sobą i przekształca się w Romea?

WŁADYSŁAW

A może jest jeszcze trzecia możliwość?

IRENA

Jaka trzecia możliwość?

WŁADYSŁAW

Pomyśl sama.

IRENA

Może taka, że aktor rozszczepia się na siebie i na Romea, będąc dzięki temu jednocześnie i sobą i kimś innym?

WŁADYSŁAW

I to jest chyba najciekawsze: „dwie dusze w jednej piersi" — jak mówi Goethe.

IRENA

Rozumiem to tak, że — grając z przejęciem — aktor przemienia się w Romea a jednocześnie obserwuje swoją własną grę i podpowiada sobie słowa z wyuczonej roli, bo przecież nie może mówić tego, co mu dyktuje przepełnione uczuciami Romea serce, ale musi recytować tekst Szekspira.

WŁADYSŁAW

Chyba tak, ale to właśnie trzeba zbadać.

IRENA

A więc będę pytała aktorów, która z tych trzech sytuacji występuje w ich grze.

WŁADYSŁAW

Lepiej rozpisać to na wiele pytań, podchodząc do tego problemu od wielu różnych stron po to, aby osoba badana miała czas i okazję do zastanowienia się nad własnymi przeżyciami w czasie gry i dzięki temu dała ci odpowiedź pełniejszą i pewniejszą. Należy także zwrócić uwagę na wszystkie okoliczności, jakie mogą mieć wpływ na wystąpienie pierwszej, drugiej lub trzeciej możliwości.

Najlepiej na samym początku poprosić, aby osoba badana spróbowała — bez żadnej sugestii z twojej strony — opisać własny stan psychiczny, wówczas kiedy zgodnie z graną rolą ma wypowiedzieć jakieś zdanie, które jest wyrazem głębokiego przekonania granej postaci, a stoi w sprzeczności z przekonaniem akto-

ra. Na przykład kiedy gra księcia Henryka i po bitwie stoczonej w pobliżu Shrewsbury mówi do księcia Jana:

„Chodź ze mną, bracie, policzyć na placu
Przyjaciół naszych żywych i poległych,"

a dobrze wie, że tam, dokąd idzie, nie ma żadnego pobojowiska i żaden z walczących na scenie aktorów naprawdę nie został zabity.

Niechże więc odpowie, czy wypowiada to zdanie z przekonaniem, że na pobojowisku leżą zabici przyjaciele, czy też uświadamia sobie nieprawdziwość tego zdania. A może wypowiada to zdanie, nie zastanawiając się wcale nad jego prawdziwością?

Albo jeśli gra Romea, to czy obejmując Julię naprawdę ją kocha, czy też udaje tylko, ponieważ dobrze wie, że to wcale nie Julia, lecz aktorka, do której w ogóle nic nie czuje.

Następnie należy zapytać, czy zdaje sobie sprawę w czasie gry z tego, że gra i udaje tylko, czy też czasami zapomina o tym? A jeśli zapomina o tym, że gra, to czy zapomina zupełnie, czy też tylko częściowo, mając jednak jakieś niewyraźne, słabo uświadomione poczucie tego, że gra i że nie jest tym, kogo przedstawia?

Z kolei należy zapytać, czy przedstawiając na scenie uczucia, na przykład smutek lub radość, jest naprawdę smutny lub raduje się, czy też udaje tylko? A jeśli grając te uczucia, sam też równocześnie naprawdę tych uczuć doznaje, to czy różnią się one czymś wyraźnym od tych uczuć, jakie przeżywa w codziennym życiu poza sceną? A jeśli różnią się wyraźnie, to czym?

Po uzyskaniu odpowiedzi na te pytania należy zapytać o wpływ, jaki na sposób przeżywania gry mają dekoracje, kostiumy i rekwizyty. Może bowiem się zdarzyć, że w czasie próby

Gra i udaje tylko, czy też czasami zapomina o tym?

aktor nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że tylko udaje Romea. Kiedy jednak ubierze się w jego strój, a na balkonie zobaczy aktorkę w stroju Julii, wówczas owe dekoracje, stroje i rekwizyty sprawiają, że przemienia się w Romea. Tym łatwiej, jeśli aktorka grająca Julię podoba mu się i budzi w nim — również poza sceną — żywsze uczucia.

Być może odgrywają tu jeszcze jakąś rolę inne czynniki, na przykład cicha muzyka, przyćmione światło czy silny zapach prawdziwych kwiatów.

Prawdopodobnie pewne znaczenie ma również i samopoczucie aktora, który inaczej gra tego dnia, kiedy jest zadowolony z siebie i z życia, a inaczej, kiedy go dręczą jakieś kłopoty i zmartwienia. Inaczej też może przeżywać swoją rolę, kiedy ją gra po raz pierwszy, a inaczej, kiedy występuje w tej samej roli po raz setny.

IRENA

Chciałabym także zbadać, czy owo przeistaczanie się aktora w odgrywaną przez niego postać ma miejsce tylko w czasie przedstawienia, czy też zaczyna się znacznie wcześniej, pojawiając się już w trakcie uczenia się roli. Słyszałam, że Stanisławski wymagał od aktorów tak daleko posuniętego utożsamienia się z postacią, która ma być zagrana, aby potrafili oni bezbłędnie improwizować zachowanie się tej postaci w rozmaitych sytuacjach — odmiennych od tych, które znajdują się w tekście sztuki.

Jeszcze bardziej interesuje mnie, czy to utożsamianie się z odgrywaną postacią pozostaje aktorowi przez dłuższy czas od ostatniego wystąpienia w tej roli. A więc na przykład, czy aktorka, która kiedyś zagrała Julię, czuje się jeszcze przez kilkanaście lat Julią?

WŁADYSŁAW

Dla tych, którzy ją zapamiętali w tej roli, będzie ona Julią nawet przez dwadzieścia albo i trzydzieści lat. Tak jest z aktorkami, które podziwiałem na scenie teatru lwowskiego jako student.

IRENA

To także zamierzam zbadać. Ale powróćmy jeszcze do tego aktora, który przejął się rolą Romea. Mówiliśmy, że na scenie jest rozszczepiony: częścią swojej osobowości przeistoczył się w Romea, a druga część obserwuje to przeistoczenie z pewnego dystansu, nie pozwalając na zachowanie spontaniczne, wynikające z przeżywanych uczuć. Zauważam w tym pewną sprzeczność: gdyby naprawdę wcielił się w Romea, przemawiałby do Julii swoimi własnymi słowami i zachowywałby się naturalnie — jak w życiu; tymczasem teatralne wcielenie się w Romea wymaga re-

cytowania wyuczonych słów, odbierając jego zachowaniu się autentyczność. Inaczej wówiąc: im lepiej gra, tym mniej przypomina prawdziwego Romea.

W każdym razie w scenie na balkonie kochankowie z Werony nie są sami. Jest ich zawsze czworo: on — rozszczepiony na Romea i aktora, ona — rozszczepiona na Julię i jego koleżankę z pracy.

A teraz wyobraźmy sobie, że po skończonym przedstawieniu aktor odprowadza swoją koleżankę do domu. Na scenie widział w niej Julię, ale częścią swojej osobowości pamiętał o tym, że to nie Julia, lecz jego koleżanka. Teraz doskonale wie, że wraca z przedstawienia z koleżanką, a przecież jakąś cząstką swojej osobowości widzi w niej Julię, którą przed chwilą tak gorąco kochał na scenie.

WŁADYSŁAW

To bardzo trafna myśl i odnosząca się nie tylko do psychologii gry aktorskiej. Na tym polega przecież tajemnica szczęśliwych małżeństw. Oto młodego chłopca olśniła urocza panienka; zakochał się, nie może bez niej żyć, żeni się i chociaż od tej chwili mija dziesięć, dwadzieścia, trzydzieści lat, nie zauważa, że jego żona zmienia się i starzeje, ponieważ — częścią swojej osobowości — widzi w niej wciąż tę uroczą panienkę, którą była w czasie ich pierwszego spotkania.

Niestety, czasem zdarza się, że już po kilku miesiącach olśnienie mija i człowiek z przerażeniem odkrywa, że kobieta, z którą się ożenił, nie jest wcale tą uroczą panienką, w której nieopatrznie zakochał się. Na próżno jej szuka, czyniąc wysiłki, by ją wydobyć — choćby siłą własnej wyobraźni — z tej kobiety, która stała się towarzyszką jego życia, a okazała się kimś zupełnie innym, niepodobnym do owej czarującej istoty z pierwszego spotkania.

Podobnie w polityce. Przyjrzyj się politykowi, kiedy ubiega się o względy wyborców. Jaki jest wtedy miły, czarujący, skromny, delikatny. Ile składa obietnic. Ile budzi nadziei. Wystarczy jednak, że zdobędzie władzę i poczuje się pewnie na swoim stanowisku: staje się wyniosły i arogancki, zapomina o złożonych obietnicach, zaczyna pomiatać ludźmi, którzy mu zaufali, przestaje słuchać mądrych doradców, nie pozwala na żadną krytykę swoich decyzji, traktuje państwo jak swój prywatny folwark.

Póki dążył do władzy, starał się uwodzić społeczeństwo — jak Romeo Julię. Teraz, głęboko przekonany, że społeczeństwo musi mu być uległe i posłuszne, nie odczuwa już żadnej potrzeby, aby zabiegać o jego względy. W dalszym ciągu jednak znajduje się w teatrze, bo — po odsunięciu od siebie ludzi uczciwych i prawdomównych — otoczony jest podłą zgrają dworaków, po-

chlebców, kłamców, którzy potrafią udawać szacunek dla jego rzekomej mądrości, dobroci, sprawiedliwości. Oni bezwstydnie udają, a on ulega złudzeniom i bierze pozory za rzeczywistość.

Powróćmy jednak do twoich badań nad teatrem.

IRENA

Podsumowując pierwszą część naszej rozmowy, ustaliliśmy, że podstawowym problemem psychologii teatru jest problem rozdwojenia a raczej rozszczepienia osobowości aktora.

WŁADYSŁAW

Dlaczego poprawiłaś słowo „rozdwojenie" na „rozszczepienie"?

IRENA

Bo wprawdzie dotąd mówiliśmy tylko o rozdwojeniu aktora, który gra Romea, lecz przecież ten sam aktor może grać także Hamleta, króla Leara, Ryszarda III lub Ariela, a ponieważ role te stają się częścią jego osobowości nie tylko w czasie przedstawienia, więc można przyjąć, że dobry aktor posiada niezwykle złożoną i bogatą osobowość, w której mniejszą lub większą rolę odgrywa cały legion rozmaitych postaci scenicznych.

WŁADYSŁAW

To istotnie przekonywające uzasadnienie.

IRENA

Teraz chciałabym na ten sam problem spojrzeć od strony widza. Bo przecież teatr to nie tylko miejsce przeżyć aktora, ale także i przede wszystkim miejsce przeżyć widza. Zaryzykowałabym nawet twierdzenie, że ostatecznie nie jest takie ważne, co w czasie przedstawienia przeżywa aktor, czy przeistacza się w Romea i przestaje być sobą, czy też jest sobą i tylko udaje Romea — znacznie ważniejsze jest to, co — patrząc na jego grę — przeżywają widzowie, bo to dla nich urządza się przedstawienie.

Otóż na samym wstępie odróżniłabym dwa rodzaje obecności widzów w teatrze. Pierwszy, mało interesujący, kiedy widz jest tylko biernym obserwatorem tego, co dzieje się na scenie, zachowując wobec akcji i postaci odpowiedni dystans, i drugi, w którym jest coś fascynującego, ponieważ widz rozdwaja się i swoim ciałem pozostaje na swoim miejscu, natomiast swoimi myślami i uczuciami aktywnie uczestniczy w przedstawieniu, utożsamiając się z określoną postacią sceniczną.

FRYDERYK

Piękną pracę na ten temat napisała kilka lat temu Romana Winnicka. Przedmiotem jej badań było zagadnienie uwielokrotniania

osobowości wobec dzieł sztuki. Czytałem tę pracę w „Przeglądzie Filozoficznym" z 1933 roku.

IRENA

Nie znałam wówczas jeszcze tej pracy, bo rozmowa z profesorem miała miejsce pięć lat wcześniej. Ale problem ten interesował mnie żywo już wtedy. Powiedziałam więc profesorowi coś takiego:

Jeżeli aktor grający Romea potrafi wciągnąć widzów do akcji, to prawie każdy mężczyzna pod wpływem jego gry przeistacza się w Romea, podobnie jak pod wpływem gry jego koleżanki prawie każda kobieta oglądająca to przedstawienie przeistacza się w Julię. Na tym właśnie polega magia sceny. I jeśli w przypadku aktora można mówić o udawaniu, sztuczności i wyuczonej roli, to w przypadku widzów mamy do czynienia z całkowicie spontanicznym i autentycznym utożsamianiem się z oglądaną postacią.

Powstają tu podobne problemy. Czy widz, który przeistacza się w Romea, zapomina o tym, że naprawdę jest w dalszym ciągu sobą i znajduje się nie w Weronie, ale w Warszawie? I czy uczucia jego skierowane są do Julii czy też do widzianej na scenie aktorki?

WŁADYSŁAW

Sądzę, że możliwości jest więcej. Wyobraźmy sobie, że poszłaś do teatru z narzeczonym. Nie musisz się wcale lękać, że kiedy w czasie przedstawienia zmieni się w Romea, to tym samym uczucia jego opuszczą ciebie i skierują się ku innym kobietom. Jest bowiem więcej niż prawdopodobne, że — jeśli cię naprawdę kocha — to przeżywając głęboko dramat Szekspira nie tylko sam utożsamia się z postacią Romea, ale również ciebie, Ireno, utożsamia z Julią.

FRYDERYK

Nasuwa mi się inny przykład.

IRENA

To dobrze, że nie jest pan biernym słuchaczem mojego opowiadania, ale stara się pan uczestniczyć w tym, co się działo dziesięć lat temu. Słucham pana.

FRYDERYK

Wyobraźmy sobie, że to nie pani narzeczony, ale profesor Witwicki poszedł z panią do teatru. I nie na *Romea i Julię*, lecz na *Fausta* Goethego. Załóżmy, że przedstawienie jest pod każdym względem doskonałe: łudzące dekoracje, nastrojowa muzyka —

oczywiście Gounoda — i znakomita gra aktorów. Dodajmy do tego odpowiednie nastawienie profesora, to znaczy zawieszenie — na czas trwania przedstawienia — postawy naukowo-krytycznej i gotowość do poddania się oddziaływaniu sztuki.

Przyjąwszy te założenia, spróbujmy teraz sporządzić scenariusz przeżyć profesora.

Najpierw uwertura. Mając obok siebie młodą i uroczą osobę, profesor czuje się bardzo stary i z żalem myśli o tym, że niemożliwy jest powrót młodości.

Akt pierwszy. Widząc na scenie starego Fausta profesor utożsamia się z nim, z jego goryczą, rozczarowaniami i pragnieniami.

Akt drugi. Widząc na scenie Mefista — najlepiej pod postacią dwudziestoletniego chłopaka — profesor dostrzega w nim samego siebie sprzed lat kilkudziesięciu. Chciałby się z nim utożsamić, zamienić na ciała, powrócić do siebie — takiego jakim był w ostatnich latach minionego stulecia.

Akt trzeci. Dokonało się cudowne odmłodzenie. Profesor jest teraz młodym chłopcem a jednocześnie starym Faustem, który przywdział jego ciało. Utożsamia się i z jednym i z drugim — tym starym Faustem jest jakby naprawdę, tym odmłodzonym jest na niby, wysiłkiem marzenia i tęsknoty za młodością.

Akt czwarty. Pojawia się aktorka grająca Małgorzatę. Aktor grający Fausta przekonywająco udaje, że jest w niej zakochany, ale profesor utożsamiający się z tym aktorem i dwoma Faustami jest naprawdę zafascynowany jej młodością i zaczyna wierzyć w możliwość wzajemnej miłości — mimo tak ogromnej różnicy lat. Może tym, co go odmłodziło, nie były wcale diabelskie czary, ale spojrzenie Małgorzaty. Kto wie, czy osobowość nasza nie składa się z tych obrazów, jakie tworzą sobie o nas ci, którzy na nas patrzą. W oczach innych ludzi Faust był człowiekiem bardzo starym, natomiast zakochane spojrzenie Małgorzaty nie zauważało jego lat. Więc właśnie w tym jej spojrzeniu przeglądał się jak w czarodziejskim lustrze i chciał być takim, jakim widziała go Małgorzata.

I wreszcie akt piąty. W aktorce grającej Małgorzatę profesor dostrzega oczywiście przede wszystkim tę dziewczynę, którą jest w tej chwili zafascynowany, tę, z którą przyszedł do teatru. Utożsamia Małgorzatę z Ireną i z pani spojrzeniem na siebie wiąże nadzieję powrotu utraconej młodości.

IRENA

Bardzo miłe są te pańskie insynuacje. Ale muszę pana wyprowadzić z błędu. Nie byłam z profesorem ani na *Fauście,* ani na żadnym innym przedstawieniu. Nie zaproponował mi nigdy, abyśmy wspólnie poszli do teatru. Nie wiem, czy zdawał sobie spra-

wę z tego, jak bardzo jestem nim zafascynowana. Miał zawsze wokół siebie wiele wielbicielek i obawiam się, że nie zależało mu wcale na przeglądaniu się w moim spojrzeniu.

Powróćmy jednak do psychologii widza. W rozmowie z profesorem zwróciłam uwagę na to, że nie tylko aktor, który gra różne role, wzbogaca własną osobowość o nowe składniki, ale również każdy miłośnik teatru chodząc na różne sztuki, ma podobną możliwość utożsamiania się z różnymi postaciami scenicznymi i „uwielokrotniania" w ten sposób własnej osobowości.

FRYDERYK

Wiem, że po opracowaniu kwestionariusza przeprowadzała pani badania. Kto spośród znanych aktorów odpowiedział Pani na postawione pytania?

IRENA

Prawie wszyscy, do których się zwróciłam. A więc spośród wielkich artystek Irena Solska, Mieczysława Ćwiklińska, Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska a spośród aktorów Ludwik Solski, Aleksander Zelwerowicz, Juliusz Osterwa, Stefan Jaracz, Jan Kurnakowicz i wielu innych.

FRYDERYK

Czy wypowiedzi tych aktorów potwierdziły postawione przez panią hipotezy?

IRENA

Potwierdziły i wzbogaciły. Irena Solska mówiła, że to co się dzieje z nią na scenie, to są jakieś czary. Prawie wszyscy aktorzy uważali proces utożsamiania się z graną postacią za coś niezwykle tajemniczego, trudnego do opisania i wyjaśnienia. Oburzali się, gdy mówiłam o „udawaniu" i prawie wszyscy zapewniali, że na scenie stają się naprawdę postaciami dramatu. Przyznawali jednak, że jakąś cząstką własnej osobowości obserwują się i kontrolują; dawali także zabawne przykłady „zapominania się", opowiadając o innych aktorach, którzy tracili nad sobą kontrolę i wypadali z roli. Aktor taki może stać się niebezpieczny dla otoczenia, bo kiedy na przykład gra Otella, to pod wpływem zbyt intensywnie przeżywanej zazdrości może naprawdę udusić swoją koleżankę, biorąc ją za prawdziwą Desdemonę.

Szczególnie interesujące były wypowiedzi aktorów na temat czynników ułatwiających przeistoczenie się w postać sceniczną. Irena Solska mówiła, że w jej przypadku największą rolę odgrywa muzyka a prócz niej kwiaty i perfumy. Inni podkreślali decydującą rolę dekoracji, kostiumów i rekwizytów. Na przykład jeden z aktorów mówił, że wraz z włożeniem na głowę ko-

rony przeistacza się w króla, zmienia mu się głos i spojrzenie, a wszystkich ludzi wokoło zaczyna traktować jak swoich poddanych, nie tolerując najmniejszego sprzeciwu. A znowu jedna z aktorek zwróciła uwagę na to, że nie tylko na scenie, ale również w życiu zmienia się całkowicie pod wpływem włożonej sukni. W skromnej sukience jest skromna, chłodna i nieprzystępna, a w tych z większym dekoltem odczuwa potrzebę prowokowania i uwodzenia mężczyzn.

Większość aktorów podkreślała, że ich przejęcie się rolą zależy w bardzo poważnym stopniu od partnera. Trudno przeistoczyć się w Romea, kiedy partnerka nie przypomina Julii. Wszyscy byli zgodni co do tego, że na poziom ich gry wywiera decydujący wpływ zachowanie się publiczności. Jeśli widownia jest w połowie pusta, a osoby obecne na przedstawieniu rozmawiają ze sobą, rozglądają się wokoło albo szeleszczą papierkami od cukierków i nie objawiają zainteresowania tym, co się dzieje na scenie, wówczas aktor gra coraz gorzej, przestaje być postacią z dramatu, recytowanie wyuczonego tekstu zaczyna przypominać odrabianie pańszczyzny. Pryskają wówczas wszelkie złudzenia: korona królewska staje się kawałkiem tektury, kwiaty — kolorową bibułką, szampan — zwykłą wodą sodową, a na twarzy Julii widać starcze zmarszczki i przyklejone rzęsy.

Zupełnie inaczej gra się wówczas, gdy widownia jest szczelnie wypełniona miłośnikami teatru, którzy głęboko przeżywają to, co się dzieje na scenie. Czując na sobie setki zachwyconych spojrzeń, aktor łatwiej przeistacza się w bohatera dramatu.

Kiedy mówiłam o tym profesorowi, powiedział:

WŁADYSŁAW

To samo dotyczy dydaktyki uniwersyteckiej. Poziom wykładu zależy nie tylko od wiedzy profesora i umiejętności jej przekazywania, ale także od jakości i zachowania się słuchaczy. Kiedy widzę, że to, co mówię, nikogo nie interesuje, wówczas wykład staje się — tak jak powiedziałaś — odrabianiem pańszczyzny. Wystarczy jednak, że rozglądając się po sali zauważę jakieś wlepione we mnie oczy, rzeczywiste przejęcie się treścią wypowiadanych przeze mnie słów, wówczas wykład ożywia się, nabiera rumieńców życia, iskrzy się dowcipem...

FRYDERYK

Zwłaszcza jeśli owa osoba wpatrzona w nas podoba nam się. Dokładamy wówczas starań, żeby ją naszymi słowami oczarować, pozyskać jej sympatię, przywiązać ją do siebie. Wykład uniwersytecki staje się wówczas rodzajem miłosnych zalotów a profesor uwodzicielem dziewcząt.

IRENA

I ja tak sądzę. W każdym dobrym wykładzie uniwersyteckim i w każdej interesującej rozmowie jest coś z uwodzenia.

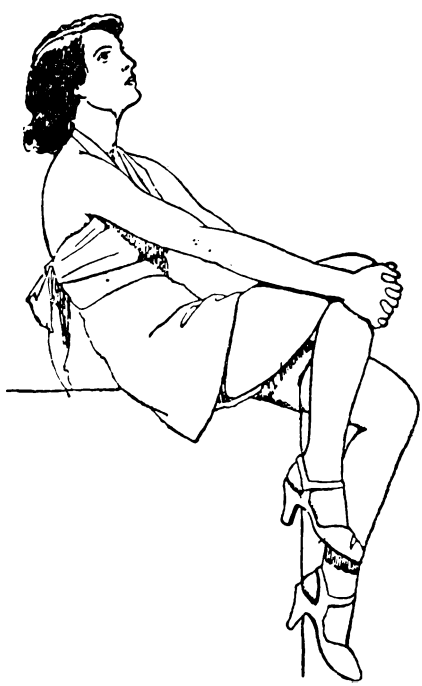
FRYDERYK

Rozmawiałem o tym z jedną z koleżanek. Zapytałem ją o to, jak to się dzieje, że czasem między ludźmi wywiązuje się niezwykła, czarująca rozmowa. Odpowiedziała, że po pierwsze, trzeba mieć coś interesującego do powiedzenia, a po drugie — i to jest chyba najważniejsze — osoba, z którą zaczynamy rozmowę, musi nas do tego stopnia fascynować swoim urokiem, żeby nam zależało na pozyskaniu jej względów. Odsłaniamy wtedy przed nią ukryte piękności naszego umysłu, aby ją w sobie rozkochać.

Wróćmy jednak do teatru. Wśród czynników, które ułatwiają aktorowi utożsamienie się z odgrywaną postacią, nie wymieniła pani najważniejszego: zewnętrzne i wewnętrzne podobieństwo aktora do bohatera dramatu. W takiej sytuacji aktor gra naturalnie, ponieważ gra siebie samego.

IRENA

Rozmawiałam na ten temat z wieloma aktorami, a to, co powiedzieli mi, było zaskakujące.



Z odsłoniętymi nogami i ramionami, z możliwie dużym dekoltem.

Oto jedna z aktorek, bardzo młoda i o wyjątkowej urodzie, otrzymuje od reżyserów teatralnych i filmowych moc propozycji, aby wystąpiła — w licznych sztukach i filmach — w takiej roli, do której wydaje się stworzona. Nie musi się specjalnie przygotowywać, wystarczy, żeby po prostu była na scenie — z odsłoniętymi nogami i ramionami, możliwie dużym dekoltem i w obcisłej sukni, uwydatniającej biust, a powodzenie będzie zapewnione. Aktorce tej sprawiało to przez pewien czas przyjemność, że wyglądem swoim ucieleśnia marzenia setek tysięcy mężczyzn o pięknie kobiecego ciała. Była dumna z tego, że jest przedmiotem podziwu, zachwytu i pożądania. Później jednak zbuntowała się, ponieważ doszła do przekonania, że jest traktowana — przez reżyserów i widzów — jak p r z e d m i o t. Zaczęło ją irytować, że przychodzą do teatru lub do kina tylko po to, żeby patrzeć na jej ciało, a nie po to, żeby podziwiać jej umiejętności aktorskie.

Postanowiła więc domagać się od reżyserów, aby powierzali jej inne role: nie malowanych lalek, ale prawdziwych ludzi, którzy są myślącymi p o d m i o t a m i i muszą rozwiązywać trudne życiowe problemy.

Wkrótce wystąpiła w roli brzydkiej kaleki. Rola była wyjątkowo trudna, zwłaszcza przez obcość typu psychicznego bohaterki dramatu. Aktorka nie mogła grać samej siebie, musiała z wielkim trudem konstruować zupełnie inną istotę, odgadywać ukryte sprężyny jej postępowania, wcielać się w całkowicie obcy kształt.

FRYDERYK

Wyobrażam sobie, jaki zawód spotkał jej wielbicieli. Przyszli tłumnie w nadziei, że znów będą się rozkoszować pięknem jej ciała, a zobaczyli na scenie kobietę brzydką.

Pamiętam taki film, na którym moja ulubiona aktorka wystąpiła w roli istoty brzydkiej i nieszczęśliwej. Pomyślałem wówczas, że została zaczarowana przez jakąś wiedźmę i przez półtorej godziny czekałem na próżno, aby ją jakiś królewicz odczarował.

IRENA

To prawda, że aktorka, o której mówię, nie odniosła w tej roli wielkiego sukcesu. Rzesze jej wielbicieli czuły się zawiedzione, ale kilku inteligentnych recenzentów poznało się na jej grze. A jeden z nich napisał: „Wiedzieliśmy, że pani Z. jest kobietą niezwykle piękną; teraz mogliśmy się przekonać, że jest również znakomitą aktorką."

Sprawiło to jej ogromną radość. Słyszałam, jak dziękowała reżyserowi za tę rolę. Powiedziała: — Przedtem czułam się przedmiotem, niewolnicą wystawianą na sprzedaż. Dzięki tej roli przekonałam się, że praca aktora w teatrze jest pracą twórczą i że ja

sama też potrafię coś stworzyć. Przedtem grałam po prostu siebie, teraz stworzyłam, skonstruowałam nową postać i wzbogaciłam dzięki temu własną osobowość o nowe, nieznane mi wcześniej cechy.

FRYDERYK

Ciśnie mi się na usta wiele pytań, ale — niestety — pociąg zbliża się do stacji, na której muszę wysiąść. Nie wiem, jak mam pani dziękować za tak miłą podróż.

IRENA

Może jeszcze spotkamy się, kiedyś, w jakimś innym pociągu.

Dialog XVII

ZYGMUNT ALBO O POTRZEBIE WIELORAKIEJ EKSTERIORYZACJI

„[...] nie mogę w tej chwili pisać, bo muszę [...] robić akwaforty [...] a potem muszę jakieś studia głów pastelą, a potem muszę widoki z okna pracowni na dachy Starego Miasta, a potem wygładzać na tokarni zużyte płyty od akwafort bo szkoda je wyrzucać na szmelc itp. Wciąż się we mnie bije to, co w moich synach rozdzieliło się na dwie osoby."

Władysław WITWICKI

Zygmunt
albo o potrzebie wielorakiej eksterioryzacji

Osoby: HELENA, lat 32
ZYGMUNT, lat 52
WŁADYSŁAW, lat 60
FRYDERYK, lat 19
Warszawa, Seminarium Filologii Germańskiej, październik 1938 r.

W pierwszych dniach października 1938 r. kupiłem sobie *Spis wykładów* i starannie przewertowałem wszystkie pozycje, aby ułożyć sobie plan zajęć na trymestr jesienny. Wykłady i seminaria Witwickiego, Tatarkiewicza i Kotarbińskiego uznałem dla siebie za podstawę, która bezwzględnie eliminowała zajęcia odbywające się w tych samych terminach. Z tego powodu musiała odpaść historia sztuki. Wolne dni i godziny chciałem wypełnić możliwie szczelnie wykładami i seminariami z historii literatury nowożytnej: włoskiej, francuskiej, angielskiej i niemieckiej, wybierając przede wszystkim wykłady monograficzne o tych pisarzach, których dzieła mnie już wcześniej czymś zachwyciły, wzbudzając potrzebę bardziej gruntownych studiów nad ich treścią, strukturą, okolicznościami powstania i relacją do dzieł innych autorów. Można więc wyobrazić sobie moją szaloną radość, kiedy okazało się, że profesor Zygmunt Łempicki będzie w tym roku prowadził wykład o Fryderyku Nietzschem, a na seminarium przerabiać się będzie *Don Carlosa* Fryderyka Schillera. Nietzsche — jeszcze w czasach gimnazjalnych — fascynował mnie bardziej niż którykolwiek inny filozof; miałem więc już za sobą lekturę kilkunastu jego dzieł w polskich przekładach, a chodząc po antykwariatach zdobyłem także na własność cztery tomy w języku niemieckim, nie licząc nowego, pięknego wydania *Zaratustry*. Co do tematu seminarium nie ukrywam, że wolałbym *Fausta* albo *Wilhelma Meistra* Goethego, ale i Schiller budził moje zainteresowanie, więc jeszcze tego samego dnia udałem się do antykwariatu, a dostępność tanich wydań jego dramatów — po dwadzieścia groszy za tomik — spowodowała, że kupiłem sobie nie tylko *Don Carlosa,* ale także *Fieska* i *Tella.*

Niestety, wykład o Nietzschem, po którym sobie tyle obiecywałem, nie tylko rozczarował mnie, ale i oburzył swoimi dygresjami do tego stopnia, że chciałem wyjść z sali w środku wykładu. Na drugi wykład już nie poszedłem. Minęło jednak kilka dni i przyszło mi na myśl, że może Łempicki miał „zły dzień" i nie należy podejmować decyzji na podstawie jednego wykładu. Ach

gdyby tak można było poradzić się kogoś, kto go zna... A może zaryzykować? Wstąpić do Seminarium Filologii Germańskiej i poprosić pierwszą napotkaną tam osobę, aby opowiedziała mi o Łempickim.

Wciągnąłem głęboko powietrze w płuca i wszedłem do pokoju. Za biurkiem siedziała jakaś pani. Później dowiedziałem się, że się nazywa Helena Heinsdorf. Jej wygląd budził zaufanie, a najbardziej ośmielało mnie to, że nie było nikogo więcej. Nie wiedziałem tylko jak zacząć rozmowę. Spojrzała na mnie i widząc moje zakłopotanie życzliwie się uśmiechnęła.

HELENA

Czym mogę panu koledze służyć?

FRYDERYK

Ja ... przyszedłem po radę. Czy nie przeszkadzam?

HELENA

Po to jestem tu, żeby służyć informacjami. Proszę śmiało pytać.

FRYDERYK

Jestem studentem II roku filozofii. Interesuje mnie przede wszystkim filozofia kultury, historia filozofii, psychologia. Chodzę także na wykłady z historii literatury włoskiej i francuskiej. Chciałbym także poznać lepiej literaturę niemiecką, zwłaszcza że od dawna interesują mnie zarówno Nietzsche jak Schiller ...

HELENA

I chciałby pan zapisać się na seminarium. Ale na seminarium czytać będziemy *Don Carlosa* po niemiecku. Czy zna pan niemiecki?

FRYDERYK

Tak. Mam także własny egzemplarz *Don Carlosa* i kilka dni temu przeczytałem go sobie jeszcze raz. Niemieckiego uczyłem się w gimnazjum.

HELENA

Szkolna znajomość języka to za mało. Są tacy z piątkami z niemieckiego na maturze, a nie potrafią dać sobie rady z tekstem niemieckim. Profesor jest bardzo wymagający, warunkiem przyjęcia na seminarium jest bardzo dobra znajomość języka. Niech pan usiądzie. Mam tu właśnie przed sobą artykuł profesora Łempickiego wydrukowany w języku niemieckim. Czy zechciałby pan przeczytać, przełożyć i objaśnić jakieś jedno zdanie z tego artykułu, o na przykład to.

FRYDERYK

Spróbuję: *„Überhaupt scheint mir der eigentliche Sinn dieser sogenannten wechselseitigen Erhellung nicht darin zu liegen, die für die Kunstgeschichte herausgearbeiteten Begriffe sklavisch auf die Dichtkunst anzuwenden, sondern, wie es bisher fast nur für das Mittelalter versucht worden ist, Werke der Dichtkunst im Zusammenhang mit der gleichzeitigen bildenden Kunst, als den Ausdruck eines einheitlichen künstlerischen Wollens der Epoche, zu betrachten."*

HELENA

Akcent nienadzwyczajny. Czy są słowa, których znaczenia pan nie rozumie?

FRYDERYK

Nie. Wszystkie słowa są mi znane, a roztrząsany problem jest niezwykle interesujący. Przystępuję do tłumaczenia: „W ogóle wydaje mi się — pisze profesor Łempicki — że właściwy sens tego wzajemnego rozjaśniania nie polega na tym, żeby pojęcia wypracowane na użytek historii sztuki stosować niewolniczo do sztuki poetyckiej, ale — jak tego dotychczas próbowano prawie wyłącznie w odniesieniu do średniowiecza — na tym, żeby rozpatrywać dzieła sztuki poetyckiej w związku z pojawiającymi się równocześnie dziełami sztuk plastycznych jako wyraz jednolitej artystycznej tendencji epoki".

HELENA

Nieźle. Wprawdzie, jeśli chodzi o niektóre słowa, przełożyłabym je nieco inaczej, na przykład słowo *Erhellung* tłumaczymy w naszym seminarium jako „oświetlanie", a *Wollen* jako „zamiar", no ale niby skąd pan ma o tym wiedzieć; ostatecznie sens jest ten sam.

FRYDERYK

Co do słowa *Wollen,* nie sądzę, żeby „zamiar" był jego właściwym polskim odpowiednikiem. W przekładzie takim zawarta jest interpretacja intelektualizująca pojęcie chcenia, a termin niemiecki *Wollen* jest znacznie szerszy, obejmuje bowiem także ślepą wolę życia z filozofii Schopenhauera, nietzscheańską wolę mocy, libido Freuda a także irracjonalne podłoże kultury, określane przez Heideggera i Husserla mianem *Lebenswelt.* Dlatego wolałem posłużyć się słowem „tendencja", chociaż i z tego słowa nie jestem zadowolony. Ważniejsze jednak jest to, że wiem, o co w tym zdaniu chodzi.

HELENA

Widzę, że nie próżnował pan na pierwszym roku filozofii. Chciałabym jednak dowiedzieć się, co pan kolega sądzi o tej myśli profesora Łempickiego.

FRYDERYK

Nie wiem, z kim profesor w tym artykule polemizuje, ale mam wątpliwości, czy to profesor Łempicki ma w tym sporze rację. Właściwie nie widzę sensu przeciwstawiania sobie obu metod, skoro mogą się one doskonale uzupełniać. Metoda krytykowana przez profesora ma w sobie coś fascynującego. Wyobrażam to sobie tak, że wybitny specjalista z jakiejś jednej dziedziny, na przykład muzykologii czy historii malarstwa — po latach owocnych prac analizujących specyfikę dzieł z danej dziedziny kultury — znajduje się w posiadaniu wypracowanej przez siebie aparatury pojęciowej, świetnie sprawdzonej w praktyce na konkretnym materiale. I teraz z tymi wspaniałymi narzędziami wkracza na obszar innej dziedziny, na przykład teorii literatury, religioznawstwa albo historii filozofii ze świeżym spojrzeniem na przedmiot badań, analizowany dotąd innymi narzędziami i z innych punktów widzenia. Stwarza to niezwykłą dla niego szansę odkrycia takich aspektów badanych zjawisk, jakich nie potrafili dojrzeć poprzedni badacze.

HELENA

Tego profesor Łempicki nie kwestionuje. Protestuje jedynie przeciwko „niewolniczemu" przenoszeniu metod z jednej dziedziny do drugiej.

FRYDERYK

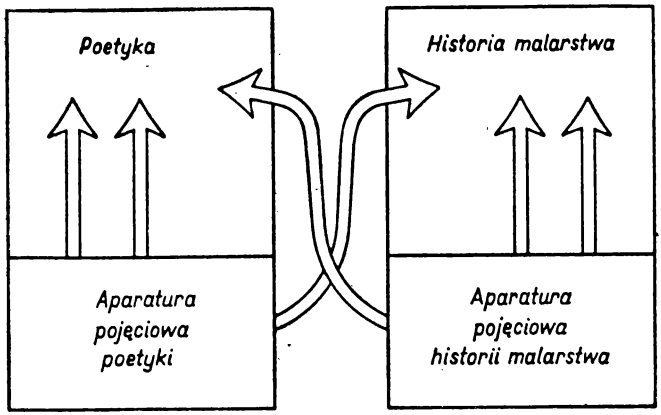
Jeśli tak, to „niewolniczemu" czy „mechanicznemu" przenoszeniu powinien był przeciwstawić twórcze przenoszenie narzędzi pojęciowych z jednego obszaru na drugi, a nie postulować zastąpienia badań, które mogłyby rzucić nowe światło na badany obszar, badaniami dotyczącymi zupełnie czego innego: procesu wyrastania analogicznych zjawisk w różnych dziedzinach kultury z tego samego mrocznego, mglistego, irracjonalnego podłoża ślepej woli danej epoki.

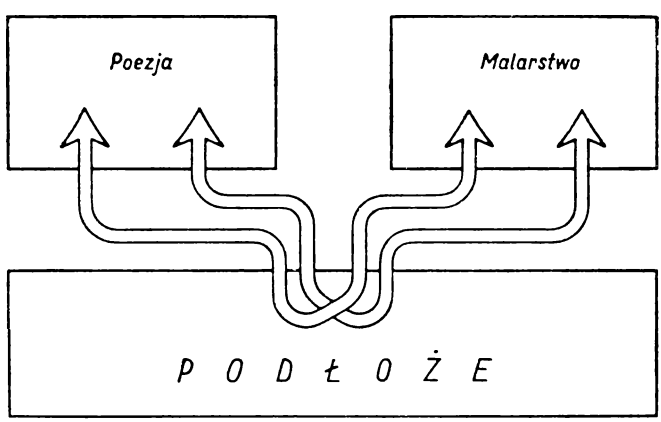
HELENA

To interesujące. Porozmawiam z profesorem, aby przyjął pana na seminarium.

FRYDERYK

Kiedy ja właśnie w tej sprawie przyszedłem się poradzić. Nie ma chyba tematu, który by mnie bardziej fascynował od wielu


Poetyka
Historia malarstwa
Aparatura pojęciowa poetyki
Aparatura pojęciowa historii malarstwa


Poezja
Malarstwo
P O D Ł O Ż E

lat niż filozofia Nietzschego. Może więc pani wyobrazić sobie moją radość, gdy znalazłem ten temat w *Spisie wykładów*, a z nim szansę bardziej gruntownego poznania tego myśliciela.

Niestety, zamiast mówić o Nietzschem, zamiast ucieszyć się, że na pierwszy wykład przyszło tyle osób, profesor zachował się wobec słuchaczy w sposób niekulturalny i arogancki, żeby nie użyć bardziej dosadnych określeń. Znieważył obecne na wykładzie studentki, proponując im, aby zamiast studiować historię literatury, zapisały się raczej do szkoły kucharskiej, a najlepiej poszły do domu cerować skarpetki. Studentom proponował, żeby zapisali się na kurs dla szoferów.

Wykład ten wzbudził we mnie tak wielkie obrzydzenie, że nie poszedłem na następne.

HELENA

Teraz przypominam sobie, że widziałam pana na tym wykładzie. A to, co pan teraz powiedział, malowało się w czasie słuchania tego wykładu na pańskiej twarzy.

Cóż, profesor Łempicki ma niezwykły dar zrażania sobie ludzi. Od czasu do czasu wstępuje w niego diabeł i zmusza go do wypowiadania takich słów, którymi mnoży zastępy swoich wrogów. A co najgorsze, pod wpływem takiego nawiedzenia profesor głosi często przekonania, z którymi sam się nie zgadza, wprost przeciwnie do tych, które wyznaje. Mnie też — kiedy byłam na pierwszym roku studiów — irytowało zachowanie profesora i kilka razy myślałam o tym, żeby zrezygnować z dalszego studiowania pod jego kierunkiem. Później jednak poznałam go lepiej i wiele rzeczy potrafię wyjaśnić.

Czy nie zdarzyło się panu nigdy, że po obejrzeniu wystawy malarskiej nabrał pan nagle chęci do malowania? Albo — po przeczytaniu kilku tomów poezji poczuł pan gwałtowną potrzebę napisania jakiegoś wiersza? Otóż z profesorem Łempickim dzieje się coś podobnego. Od wielu lat chodzi co wieczór do teatru — i to nie z wewnętrznej potrzeby, z zamiłowania, ale z obowiązku recenzenta, który z każdego przedstawienia m u s i napisać dla gazety recenzję. Ta pańszczyzna wpędziła profesora w chorobę polegającą na bezwolnym poddawaniu się grze aktorów. Nadwrażliwa dusza profesora staje się w teatrze bezbronna, patrząc na scenę profesor tak głęboko przeżywa odgrywane w niej role, że nie tylko ulega wybuchom radości, gniewu, zazdrości, nienawiści, ale nie może się oprzeć przymusowi automatycznego naśladowania min i gestów. Na przykład kiedy ogląda *Otella*, trzeba go pilnować, żeby nie udusił — opętany indukowaną zazdrością — siedzącej obok kobiety, która wydaje mu się Desdemoną. Kiedy indziej znów, w czasie oglądania *Romea i Julii*, zabrał się do całowania nieznajomej pensjonarki a jakiegoś pana, który mu

zwrócił uwagę, obrzucił ordynarnymi wyzwiskami i wyzwał na pojedynek.

Otóż coś podobnego zdarzyło się na wykładzie. Profesor mówił o filozofii Nietzschego i wtrącił uwagę, że to jest właściwie poezja, w której język niemiecki osiągnął nieznane wcześniej wyżyny mistrzostwa. Następnie zaczął mówił o specyfice języka niemieckiego i wtedy przypomniał mu się jego nauczyciel, znakomity germanista, Gustaw Roethe — wybitny pedagog, człowiek o wszechstronnych zainteresowaniach, ale konserwatysta, wsteczник, przeciwnik emancypacji kobiet, który na swoich wykładach czynił tak obelżywe uwagi na ich temat, że większość z nich zrezygnowała ze studiów. Kiedy byłam na stypendium w Niemczech, poznałam tego profesora osobiście.

Otóż kiedy na wspomnianym wykładzie, przed oczyma wyobraźni profesora Łempickiego pojawił się stary Roethe, stało się to, co zwykle zdarzało się w teatrze, tyle tylko, że zamiast naśladować Romea czy Otella, profesor Łempicki znalazł się pod przymusem naśladowania wypowiedzi i gestów swojego nauczyciela.

W rzeczywistości był jak najdalszy od tego, żeby zniechęcać studentki od studiowania germanistyki, ale opętany przez widmo tego wstecznika utożsamił się z nim i w rezultacie powstało coś pośredniego pomiędzy atakiem epilepsji a wspaniałym pokazem gry aktorskiej. Proszę mi wierzyć, to nie był wówczas profesor Łempicki, ale stary Gustaw Roethe, odtworzony w najdrobniejszych szczegółach.

FRYDERYK

Proszę mi opowiedzieć coś jeszcze o profesorze Łempickim.

HELENA

Cóż? Urodził się 11 maja 1886 roku w Sanoku i chyba ma coś w sobie z renesansowego humanizmu Grzegorza z Sanoka, przede wszystkim głębokie umiłowanie kultury starożytnej i gorący „afekt do muzyki". Ukończył konserwatorium, jest nieprzeciętnie utalentowanym pianistą, gra wspaniale sonaty Beethovena, fragmenty *Zaratustry* Ryszarda Straussa, ale — pod wpływem nawiedzającego go diabła — przeplata muzykę poważną modnymi szlagierami i ordynarnymi piosenkami żołnierskimi. Studiował we Lwowie pod kierunkiem Kazimierza Twardowskiego, słuchał tam także wykładów Władysława Witwickiego, a w 1908 roku uzyskał doktorat filozofii, po czym wyjechał na dalsze studia do Getyngi i Berlina. Potem, w 1916 roku habilitacja na Uniwersytecie Jagiellońskim i od 1919 roku katedra filologii germańskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Jest niezmordowanym, pełnym inicjatywy organizatorem życia naukowego — to on zmusił Ta-

tarkiewicza do napisania podręcznika historii filozofii, a Witwickiego do napisania podręcznika psychologii. Redaguje dzienniki, tygodniki, encyklopedię. Jest wydawcą, dziennikarzem, publicystą politycznym i społeczno-ekonomicznym, krytykiem literackim i recenzentem teatralnym.

Co noc, ledwie się kończy przedstawienie teatralne, spieszy do domu — bo trzeba jeszcze napisać recenzję i przygotować konspekt wykładu — ale po drodze siedzący z nim diabeł zawsze go zaciągnie do jakiegoś nocnego lokalu na karty, koniak i tańce, tak że wraca nad ranem. Przed zaśnięciem czyta jeszcze leżące na stoliku książki, a po kilku godzinach snu zrywa się do pracy.

Nie ma drugiego człowieka, który potrafiłby tak intensywnie pracować. Próbowałam podliczyć, ile też prac opublikował w ciągu ostatnich dwudziestu lat — od objęcia katedry. I nie wiem, czy pan uwierzy, wyszło mi przeszło tysiąc osiemset pozycji!

Jest kopalnią wszelakiej wiedzy, człowiekiem niepospolitej erudycji. Warto więc być jego uczniem, żeby chociaż część tej wiedzy sobie przyswoić, a jeszcze lepiej nauczyć się od niego tej niesamowitej wprost wydajności pracy.

FRYDERYK

Nie podoba mi się jego stosunek do ludzi. Jego nieukrywana pogarda dla studentów, których uważa za bezmyślne stado.

HELENA

Mówił pan o swoim podziwie dla Nietzschego. A u Nietzschego nie razi pana jego bezgraniczna pogarda dla tłumu, dla tych, których jest o wiele za wiele?

Są profesorowie — jak na przykład Tatarkiewicz — którym sprawia satysfakcję, że na ich wykłady przychodzi po kilkaset osób. Im większy tłok i ścisk, tym lepiej im się wykłada. Łempicki ma zupełnie inne usposobienie, nadmiar studentów i studentek na wykładzie doprowadza go do irytacji i chciałby tych, których jest o wiele za wiele, przepędzić. Stąd właśnie te jego uwagi o szkołach kucharskich i kursach szoferskich. Uważa, że studiować powinni tylko ci, których rzeczywiście pasjonuje nauka i którzy chcą się czegoś nauczyć, czegoś w życiu dokonać, a nie jak najtańszym kosztem zdobyć dyplom magistra.

A jeśli chodzi o stosunek profesora Łempickiego do ludzi, to znam fakty świadczące o tym, że — z godną podziwu odwagą cywilną — potrafi się zaangażować w ich skuteczną obronę, jeśli na nią w jego oczach zasługują. Niezwykle charakterystyczna była na przykład jego postawa w okresie nagonki prowadzonej przeciwko profesorowi Witwickiemu przez klerykalną kołtunerię ...

FRYDERYK

To szalenie interesujące, co pani mówi. Cóż to była za nagonka?

HELENA

Historia była bardzo głośna. Na tle walki konkurencyjnej pomiędzy dwoma wydawnictwami doszło do wzajemnego obrzucania się rozmaitymi oszczerstwami. Między innymi oskarżono wydawnictwo, z którym profesor Witwicki od wielu lat współpracował, o szerzenie pornografii i to dwojakiego rodzaju — zarówno w tekście drukowanym jak w dołączanych do tekstu ilustracjach. A profesor Witwicki pisywał do tych książek przedmowy i projektował okładki. Były to tak „niemoralne" powieści jak na przykład *Przedpiekle* Gabrieli Zapolskiej, które u pań Dulskich i księży Pirożyńskich budziły świętą zgrozę. Co gorsza, na jednej z projektowanych przez profesora Witwickiego okładek można było zobaczyć zupełnie nagą kobietę! Podniósł się więc krzyk, że Witwicki jest demoralizatorem młodzieży i swoim postępowaniem przynosi hańbę todze uniwersyteckiej. Wreszcie jakiś kołtun postawił sprawę profesora Witwickiego na Radzie Wydziału Humanistycznego, domagając się zawieszenia jego wykładów.

Wtedy zabrał głos profesor Łempicki i powiedział mniej więcej tak:

„Wysoka Rado! zanim zacznie się rzucać grudkami błota i kamieniami w profesora, należącego do naszego grona, warto uprzytomnić sobie, kim jest Władysław Witwicki i jakie położył zasługi dla kultury polskiej. Nie ma i nie było w Polsce większego psychologa. Swoimi pracami naukowymi Witwicki postawił tę dyscyplinę na poziomie europejskim. Nie ma także i nie było w Polsce lepszego znawcy filozofii Platona. Dzięki przekładom profesora Witwickiego i jego doskonałym komentarzom dopiero teraz Platon wszedł na trwałe do kultury polskiej. Przed uczonym tej miary należy zdjąć kapelusze i pochylić nisko głowę. Władysław Witwicki to potężna, wszechstronna osobowość, która wzbogaciła narodową kulturę i z której kultura ta może i powinna być dumna.

Stawia się profesorowi Witwickiemu zarzut, że w wolnych chwilach od zajęć na uniwersytecie zajmuje się rysowaniem. Bardzo to poważny zarzut. Ile szkód wyrządza to autorytetowi naszej Rady, naszego uniwersytetu, ba, całej nauce polskiej! Profesor, który powinien siedzieć w bibliotece i czytać książkę, świecąc w ten sposób przykładem uczącej się młodzieży, rysuje sobie! To skandal. Trzeba go ukarać, wyrzucić, ukamienować!

Zastanówmy się jednak, czy nie ma w tym strasznym przestępstwie jakichś okoliczności łagodzących. Niechże mi Wysoka Rada pozwoli wskazać przynajmniej na dwie takie okoliczności.

Po pierwsze: okolicznością taką jest wysokość naszych pro-

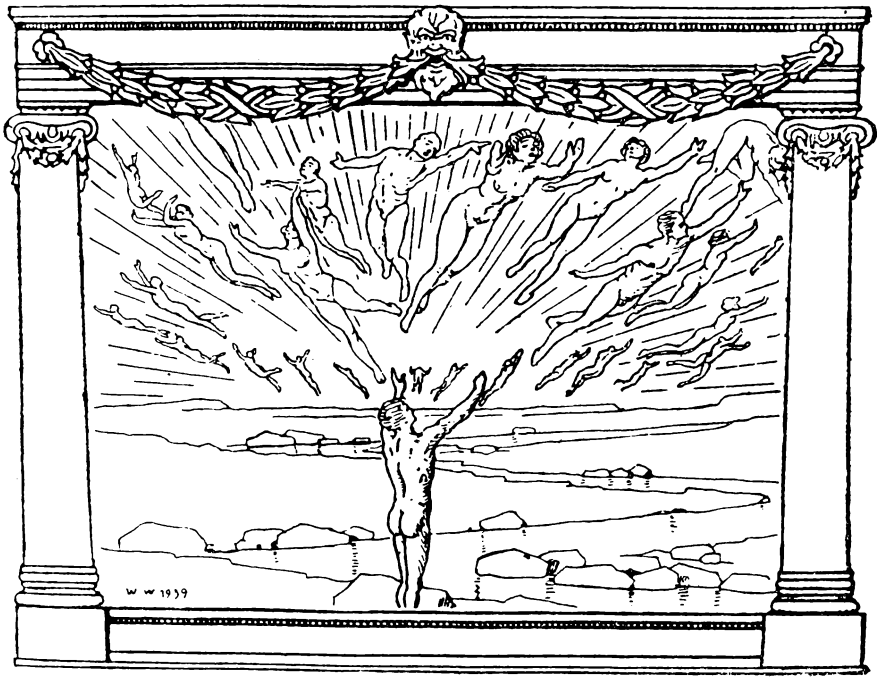
fesorskich uposażeń. Są one wprawdzie dostatecznie wysokie na to, żebyśmy nie chodzili w łachmanach i nie przymierali głodem, ale stanowczo za niskie, abyśmy mogli prowadzić tryb życia, umożliwiający utrzymywanie naszej dyscypliny na poziomie europejskim. Trzeba przecież kilka razy na rok jeździć na międzynarodowe zjazdy naukowe, konsultować się z zagranicznymi specjalistami, wertować nowości w zagranicznych bibliotekach, kupować drogie książki, orientować się w najnowszych prądach i kierunkach badań. Pytam Wysoką Radę: skąd mamy na to brać pieniądze? W kasie państwowej pustki, zresztą od wielu lat panuje zwyczaj czynienia groszowych oszczędności w budżecie państwowym na kulturze. Można oczywiście domagać się od profesora, aby — zanim się urodzi — wybrał sobie odpowiednich rodziców z ogromnym majątkiem, a jeśli tego nie potrafił, to przynajmniej niech sobie wybierze żonę z milionowym posagiem, który sfinansuje jego studia oraz permanentne doskonalenie i aktualizowanie kwalifikacji. Są wśród nas koledzy, którzy potrafili sobie znaleźć takie bogatę żony. Innym pensja uniwersytecka nie wystarcza na utrzymanie domu; dlatego wiele naszych żon musiało pójść do pracy. I tak moja żona pracuje jako nauczycielka matematyki, a żona profesora Witwickiego musi pracować w szpitalu jako lekarz.

Tak, proszę Wysokiej Rady. Każdy z nas, kto nie ma bogatego ojca ani posażnej żony, musi szukać dodatkowych zarobków, aby móc rzetelnie wykonywać obowiązki profesora uniwersytetu, a więc uzupełniać swoje kwalifikacje zawodowe za granicą i kupować drogie książki.

Nie tylko nam potrzebne są pieniądze. Wiadomo jak bardzo były potrzebne pieniądze Goethemu i Dostojewskiemu. Znaczna część twórczości Goethego i prawie cała twórczość Dostojewskiego powstały tylko dzięki temu, że liczyli na honoraria autorskie. Perspektywa zdobycia pieniędzy stawała się dla nich podnietą do napisania wielkich dzieł.

Czy powinniśmy się tego wstydzić, że zarabiamy uczciwą pracą na życie? Niech będzie raczej wstyd władzy państwowej, że nie pomyślała o tym, aby twórcom kultury zapewnić godziwy poziom życia.

Codziennie, kiedy zapada wieczór zmęczeni całodzienną pracą chcielibyśmy wrócić do domu. Ale kiedy moi koledzy wracają do domu na zasłużony wypoczynek, ja muszę odrabiać pańszczyznę recenzenta teatralnego, cierpieć dwie albo i trzy godziny prawdziwe męki na nudnym przedstawieniu, a kiedy się wreszcie skończy, nie mogę położyć się do łóżka, ale muszę jeszcze napisać recenzję i doręczyć ją rano do redakcji, bo inaczej nie dostanę honorarium. W ten sposób ja, Wysoka Rado, żeby pełnić



Rysowanie, malowanie, rzeźbienie to w przypadku profesora Witwickiego upust dla różnorakich energii.

rzetelnie obowiązki profesora literatury, muszę dodatkowo zarabiać pisaniem recenzji i artykułów do gazet.

Profesor Witwicki też zarabia na życie pisaniem artykułów, recenzji, tłumaczeniem książek, ale prócz tego ma jeszcze jeden talent — talent artysty-malarza — ukończył studia malarskie i może zdobywać niezbędne środki finansowe na utrzymanie domu również ilustrowaniem książek.

Ilustracje profesora Witwickiego znajdujemy w dialogach Platona, w powieściach Rudyarda Kiplinga, Wacława Sieroszewskiego, w bajkach Kornela Makuszyńskiego ... pytam Wysoką Radę, czy to jest literatura brukowa? książki demoralizujące młodzież?

Ale rysowanie w przypadku profesora Witwickiego to coś więcej niż tylko środek zdobywania pieniędzy. Rysowanie, malowanie, rzeźbienie, projektowanie to równocześnie «upust dla różnokierunkowych energii», to realizowanie autentycznej potrzeby eksterioryzowania się w wytwarzane przez siebie przedmioty. Proszę to uznać za drugą okoliczność łagodzącą. Ten wybitny uczony, znakomity filozof i psycholog, histo-

ryk sztuki, znawca Platona jest także artystą malarzem i rzeźbiarzem. Można go za to szanować i podziwiać, można mu zazdrościć różnorakich uzdolnień, talentów i osiągnięć — ale nie należy go z tego powodu obrzucać błotem."

FRYDERYK

Jestem gotów przebaczyć profesorowi Łempickiemu jego zachowanie się na wykładzie, odkupione wystąpieniem na posiedzeniu Rady Wydziału. Będę odtąd miał dla niego wiele szacunku i wdzięczności za tę obronę Witwickiego przed atakami kołtunów. Nie wiem, czy będę uczęszczał na jego wykłady, ale chętnie przeczytałbym kilka jego prac.

Powiedziała pani, że napisał ich przeszło tysiąc osiemset. Może mi pani doradzi, które z tych prac przeczytać.

HELENA

Najlepiej byłoby oczywiście przeczytać wszystkie jego prace i w takiej kolejności, w jakiej były drukowane począwszy od roku 1910.

Jeżeli zaś z tego bogactwa ma się wybrać tylko kilka pozycji, to są dwie możliwości. Najłatwiej byłoby mi powiedzieć, które z tych prac są mnie szczególnie bliskie, ale to jest moja sprawa, wynikająca z moich zainteresowań i zadań, które przed sobą postawiłam.

Dobrze doradzić, które prace pan powinien przestudiować, mogłabym tylko wtedy, gdybym wiedziała coś więcej o pańskich zainteresowaniach i zadaniach, które pan stawia przed sobą.

FRYDERYK

Najbardziej — ze wszystkich dyscyplin — interesuje mnie f i l o z o f i a k u l t u r y, a w szczególności takie problemy, jak istota, struktura i kryteria wartości d z i e ł a, jak potrzeba i sposoby eksterioryzowania się twórcy w dzieło — a więc właśnie to, o czym mówiła pani przed chwilą przytaczając słowa Łempickiego o potrzebie wielorakiej eksterioryzacji, którą odczuwa profesor Witwicki; następnie interesują mnie rozmaite s p o t k a n i a, zwłaszcza spotkania pomiędzy wybitnymi twórcami kultury i spotkania pomiędzy różnymi dziedzinami kultury, a więc pomiędzy muzyką a filozofią, pomiędzy poezją a malarstwem, dalej spotkania pomiędzy narodami i pomiędzy poszczególnymi epokami i wreszcie „życie historyczne" dzieł w procesie ich aktywnego odbioru przez różnorodne kręgi i kategorie odbiorców.

HELENA

A więc interesuje pana właśnie to, co znajduje się w samym centrum rozważań profesora Łempickiego. Bo filologia germańska to

tylko nazwa posiadanej przez niego katedry, natomiast rzeczywistą treścią jego wykładów i publikowanych prac — również z filologii germańskiej — jest filozofia kultury.

To nie jest tylko mój pogląd. Germanistki, która nie posiada kwalifikacji, aby wypowiadać się w sposób autorytatywny na temat filozofii. Może warto więc przytoczyć zdanie wybitnego filozofa o Łempickim. Oto w jaki sposób prof. Ingarden zaczął w 1923 roku swoją recenzję z książki *O transcendentalnej poetyce:* „Prof. Łempicki należy do tych rzadkich a cennych wyjątków wśród historyków, względnie teoretyków literatury, którzy czują niezbędną potrzebę zbadania podstaw filozoficznych teorii literatury. Zadanie to ułatwiają mu rozległe studia filozoficzne i olbrzymie oczytanie." A to wypowiedź profesora Ingardena, którą sama słyszałam i dokładnie sobie zanotowałam: Profesor Łempicki jest „jedynym w Polsce wyznawcą poglądu, że badania nad literaturą winno się prowadzić w ścisłym związku z filozofią kultury".

Powiedział pan, że interesuje pana istota dzieła. W tej sprawie — w polemice z Ingardenem — profesor Łempicki wystąpił ze swoją własną, niezwykle oryginalną teorią. Można ją nazwać teorią energetyczną, ponieważ według prof. Łempickiego „dzieło jest z jednej strony produktem indywidualnych i zbiorowych sił, które powołują je do życia, z drugiej — z b i o r n i k i e m, który siły wypromieniowuje i uaktywnia."

W recenzji z książki Ingardena prof. Łempicki wysoko ocenił to, że Ingarden „ściąga niby anatom z dzieła literackiego warstwę za warstwą, ogląda je bardzo skrupulatnie i analizuje z nadzwyczajną subtelnością i wnikliwością". Ale fenomenologicznemu patrzeniu na dzieło literackie przez Ingardena prof. Łempicki przeciwstawia — „nie w formie krytyki, lecz w formie uzupełnienia — dynamiczne, energetyczne jego ujęcie". Według tej teorii „dzieło jest pewnym z b i o r n i k i e m e n e r g i i, jest jak gdyby naładowanym akumulatorem, przy czym charakter tej energii uwarunkowany jest indywidualną strukturą psychiczną twórczej jednostki". Zadaniem badaczy jest odkryć te ukryte w dziele siły, wydobyć je i pokazać szerszym kręgom społeczeństwa.

Inaczej mówiąc, nie powinni oni ograniczać się do badania i objaśniania dzieł, ale powołani są do tego, żeby odkrytą i wydobytą z dzieł poetów, powieściopisarzy, malarzy i filozofów energię „wprowadzić w prąd życia współczesnego, wzbogacając je w ten sposób pod względem duchowej zawartości".

FRYDERYK

Ostatnie zdanie zawiera niepokojącą dwuznaczność. Do czego odnosi się użyte przez panią, czy też przez Łempickiego słowo

„je"? Czy chodzi o wzbogacenie współczesnego życia, czy też kryje się w tym znacznie głębsza myśl, że to dzieła dawno zmarłych twórców ulegają — w swoim życiu historycznym — istotnemu wzbogaceniu pod względem własnej duchowej zawartości?

HELENA

Ma pan rację. Nie zauważyłam tej dwuznaczności, ponieważ wydawało mi się oczywiste, że to życie współczesne jest wzbogacane przez badaczy, wprowadzających do społecznego obiegu odkryte przez siebie dzieła.

Ta druga, zaproponowana przez pana interpretacja, zaskoczyła mnie, ale jej nie odrzucam. Zastanowię się nad nią, a przy najbliższej okazji zapytam o to profesora.

FRYDERYK

W każdym razie teraz lepiej rozumiem wypowiedź profesora Łempickiego o profesorze Witwickim.

Według energetycznej teorii prof. Łempickiego należy widzieć w profesorze Witwickim odkrywcę potężnego źródła energii psychicznej jakim jest twórczość Platona. Wydobył więc tę energię z tekstu greckiego, nasycił nią swoje przekłady dialogów Platona i podłączył elektryczną sieć kultury polskiej do tych potężnych antycznych akumulatorów.

Ale nie tylko Platon, również sam profesor Witwicki jest potężnym zbiornikiem energii, która musi się nieustannie wyładowywać w procesach wielorakiej — filozoficznej, literackiej i malarskiej — eksterioryzacji.

Przepraszam, że przerwałem. Niech pani mówi dalej.

HELENA

Wspomniał pan, że interesują pana spotkania. A czy pan wie, który filozof po raz pierwszy wprowadził do filozofii kultury pojęcie spotkania?

FRYDERYK

Nie mam pojęcia. Ale oczywiście bardzo chciałbym się tego dowiedzieć.

HELENA

Może się pan o tym dowiedzieć z prac profesora Łempickiego. Bo to on właśnie odkrył, że pierwszym teoretykiem spotkań był Shaftesbury, który wysunął postulat wyjścia poza badania genezy i struktury dzieł literackich i wkroczenia na obszar spotkań dzieł z czytelnikami *(Encounter with the Public)*. Był to pierwszy zalążek socjologii literatury, którą stworzono właściwie dopiero w XX wieku.

Niezwykle interesującą myśl na temat spotkań wypowiedział także wysoko ceniony przez prof. Łempickiego germanista, Friedrich Gundolf. Oto jego wypowiedź na temat relacji pomiędzy spotkaniem a procesem twórczym. Wbrew rozpowszechnionym poglądom o wpływie spotkań na twórczość, Gundolf dokonał paradoksalnego odwrócenia tej relacji: to przypływ energii twórczej czyni nas wrażliwymi na spotkania. A oto przykład podany przez Gundolfa: „Goethe nie dlatego stworzył pieśni do Fryderyki, ponieważ miało miejsce jego spotkanie z Fryderyką, ale właśnie dlatego, że wibrowały w nim już te pieśni [albo lepiej: że nosił je w sobie jak ciężarna kobieta swój płód], z o b a c z y ł Fryderykę", której w innych okolicznościach by nie zauważył. To też może pan wyczytać w pracach prof. Łempickiego.

FRYDERYK

Obawiam się — tak od razu — zaakceptować ten pogląd. Obala on przecież sensowność badań nad spotkaniami, skoro nie wywierają one — zdaniem Gundolfa — istotnego wpływu na twórczość.

Jeżeli to nie Fryderyka zainspirowała swoim pojawieniem się twórczość Goethego, to co go zapłodniło? Czy Gundolf daje odpowiedź na to pytanie?

Ze współczesnych badań psychologicznych wynika raczej coś wręcz przeciwnego. Pojawienie się atrakcyjnej dziewczyny w pobliżu poety wprowadza jego płciowość w stan wibracji działającej pobudzająco na eksterioryzowanie się popędu seksualnego w dzieła poetyckie. Podobnie pobudzany jest do twórczości malarz, kompozytor i filozof.

Nie znaczy to, że z góry odrzucam myśl Gundolfa. Jest w niej niewątpliwie coś racjonalnego. Bo absolutyzowanie wpływu spotkań na twórczość czyni z twórcy p r z e d m i o t kształtowany przez czynniki zewnętrzne. Paradoks Gundolfa przypomina, że twórca jest przede wszystkim p o d m i o t e m. A więc rozwiązania tej trudności należy szukać w dialektycznej jedności spotkań i spontaniczności. Między tymi biegunami powstają napięcia działające pobudzająco na aktywność kulturalną.

Ale w ogóle jest to problem, który należy zbadać na konkretnym materiale. Na przykład: jak to było ze spotkaniem pomiędzy Platonem a Witwickim? Czy Witwicki stał się Witwickim dlatego, że spotkał Platona, czy też dlatego, że był Witwickim, potrafił odkryć zbiorniki energii w dialogach Platona?

HELENA

Niestety, dobiega końca mój dyżur. Zanim się jednak rozstaniemy, chciałabym jeszcze — bo może to się okazać dla pana przydatne — powiedzieć kilka słów na temat opisanego przez prof.

Łempickiego spotkania pomiędzy Shaftesburym a Platonem. Będzie miał pan materiał do porównań.

Otóż Shaftesbury — podobnie jak Witwicki — „uczy swoje stulecie patrzeć na Helladę jako na wiek złoty", przygotowując w ten sposób „hellenizację ideału kulturowego" tak wyraźną później u Goethego. Może i z działalności Witwickiego coś takiego wyniknie.

Spośród wszystkich postaci kultury starożytnej najbardziej zafascynowała go postać Platona. Pod wpływem jego dialogów Shaftesbury odrzucił model tradycyjnego uprawiania filozofii dążący do uproszczenia obrazu świata, wciśnięcia jego bogactwa w sztywny, jednobarwny schemat. Trzeba zmienić punkt widzenia — powiada Shaftesbury — aby oko „nacieszyło się wesołymi barwami i rozwichrzonymi kształtami rzeczy". Uzyskać to można jedynie przez zorganizowanie wielu spojrzeń na ten sam przedmiot czyli przez aranżowanie interesujących spotkań pomiędzy ludźmi o różnych umysłach, doświadczeniach i poglądach. Inaczej mówiąc, najlepszą formą tego nowego sposobu uprawiania filozofii nie jest monolog, lecz d i a l o g, w którym toczy się swobodna rozmowa między ludźmi, którzy wzajemnie mogą się od siebie wiele nauczyć. „Celem filozofowania nie jest bowiem łączenie myśli w tezy i maksymy, lecz w y ł a d o w y w a n i e e n e r g i i m y ś l o w e j", które działać będzie inspirująco na kolejne pokolenia myślicieli, poetów, malarzy i kompozytorów.

Dialog XVIII

WŁADYSŁAW
ALBO O SKUPIENIU ROZSZCZEPIAJĄCYM

„Wychodzi (u Platona) na to, że człowiek składa się właściwie z trzech ludzi. Jeden z nich pragnie byle czego, drugi gniewa się o byle co, a trzeci myśli [...], nakazuje, zakazuje, powstrzymuje, kieruje, prowadzi. [...] To tylko jest (z tego) prawdą, że człowiek gotów w sobie samym zmyślać innych ludzi ukrytych [...]"

Władysław WITWICKI

Władysław
albo o skupieniu rozszczepiającym

Osoby: STANISŁAW, lat 50
BERNARD, lat 50
FRYDERYK, lat 20
Warszawa, październik 1938 r.

Pewnego dnia, na początku drugiego roku studiów, w październiku 1938 roku znalazłem się w pobliżu Politechniki. A ponieważ na tym samym placu naprzeciwko Politechniki znajdowało się gimnazjum, do którego nie tak dawno jeszcze chodziłem, pomyślałem sobie, że warto przy tej okazji odwiedzić moich nauczycieli.

Była akurat wielka pauza. W pokoju nauczycielskim zastałem Stanisława Maciszewskiego, który nas uczył matematyki, fizyki i chemii a prócz tego przez kilka lat był wychowawcą naszej klasy oraz polonistę, Stefana Bernarda Drzewieskiego, z którym łączyła mnie przyjaźń. Obaj przywitali się ze mną bardzo serdecznie, wypytywali mnie o uniwersytet, co studiuję i czyich wykładów słucham. Kiedy opowiedziałem, matematyk zauważył:

STANISŁAW

Można się było tego spodziewać. Już pięć lat temu zwracałem ci uwagę, że czytasz zbyt wiele książek, i co gorsza, bez żadnego planu. Uczyłeś się wtedy włoskiego, brałeś lekcje gry na pianinie i jazdy konnej, rozpraszałeś się każdego dnia na kilkanaście różnych zajęć i w rezultacie niczego porządnie nie przyswoiłeś sobie. Właściwie z matematyki, fizyki, chemii należały ci się stopnie niedostateczne, bo nie potrafiłeś — czy nie chciałeś — skoncentrować się na tym, co przerabialiśmy. Teraz też słuchasz chyba zbyt wielu różnych wykładów, chodzisz na zbyt wiele różnych odczytów i zebrań, a jesteś już w tym wieku, że należałoby się na czymś skoncentrować.

BERNARD

Ja też mówiłem mu często to samo. Niestety, tacy już są ci młodzi ludzie, że nie słuchają naszych rad i roztrwaniają bezcenny kapitał młodzieńczej energii, zamiast skierować ją w jedno łożysko działania skoncentrowanego na najważniejszym zadaniu życiowym, dzięki któremu zdobędą liczącą się pozycję w społeczeństwie, wynikającą z dobrego wykonywania pracy społecznie użytecznej.

* * *

Kiedy mnie tak besztali, jak gdybym wciąż jeszcze był ich uczniem, odezwał się dzwonek na koniec pauzy i Maciszewski udał się na zajęcia z VII klasą, a Drzewieski zaproponował mi, żebym go odprowadził do domu, na Smulikowskiego.

FRYDERYK

Sprawi mi to wielką radość. Którędy pójdziemy? Może Koszykową a potem Alejami Ujazdowskimi — tam się dobrze rozmawia o sprawach ważnych.

BERNARD

I ja tak sądzę. Przystąpmy zatem od razu do rzeczy. Nie posłuchałeś mojej rady, żeby zapisać się na Wolną Wszechnicę Polską i uczęszczać na wykłady takich profesorów, jak Ludwik Krzywicki, Antoni Bolesław Dobrowolski a przede wszystkim Helena Radlińska. Sądziłem, że tematyka prowadzonych przez nich zajęć najbardziej odpowiada twoim zainteresowaniom i postawie społeczno-politycznej. Skoro jednak wybrałeś sobie Władysława Tatarkiewicza, Tadeusza Kotarbińskiego i Władysława Witwickiego, to powiedz, czy żaden z nich nie zwrócił ci uwagi na niebezpieczeństwa związane z rozpraszaniem się na zbyt wiele wykładów i seminariów oraz na potrzebę wyrabiania w sobie umiejętności skupiania się na tym, co najważniejsze.

FRYDERYK

Właśnie wczoraj mówił mi o tym profesor Tatarkiewicz, a nawet dał mi do przeczytania swój artykuł, opublikowany przed czterema laty w „Marchołcie". W tytule tego artykułu znajduje się słowo: skupienie. Zapamiętałem początek:

„W krótkotrwałych skupieniach to na tych, to na innych sprawach przechodzi życie człowieka. O ile bowiem trudno jest przeciętnemu człowiekowi skoncentrować się długo na jednej rzeczy, o tyle krótkie skupienia odpowiadają naturze najzwyklejszego umysłu".

BERNARD

To nie tylko trafna obserwacja, ale także dobry chwyt pedagogiczny. Ucząc cię przez pięć lat poznałem cię na tyle, że mogę sobie doskonale wyobrazić twoją reakcję na użyte przez Tatarkiewicza słowa: „człowiek przeciętny", „umysł najzwyklejszy" i „trudno". Jesteś zbyt ambitny, żeby godzić się z tym, co charakteryzuje ludzi przeciętnych i zwykłe umysły, i żeby rezygnować z tego, co jest dla nich zbyt trudne. Jeżeli więc w ogóle cokolwiek mogłoby cię zmusić do trwałej koncentracji, to chyba właśnie te słowa profesora, którego sam sobie wybrałeś.

FRYDERYK

Byłoby tak rzeczywiście, gdyby nie to, że już w szkole nauczyłem się w taki sposób czytać każdy tekst, aby ani jednego zdania nie przyjmować na wiarę. Więc i ten artykuł profesora Tatarkiewicza: *Skupienie i marzenie* — czytam autorowi na przekór, stawiając na marginesach znaki zapytania albo nawet wypisując, co i dlaczego wzbudza mój sprzeciw.

BERNARD

A cóż takiego mogło wzbudzić twój sprzeciw w artykule Tatarkiewicza?

FRYDERYK

Profesor Tatarkiewicz jest dla mnie przykładem kartezjańczyka stosującego w sposób mechaniczny metodę metafizyczną, według sztywnego schematu: albo... albo...

Powiada więc, że „dwa, najogólniej biorąc, są rodzaje koncentracji na przedmiotach. Bądź skupiamy uwagę na przedmiocie, by coś z nim zrobić, przerobić go czy przekształcić, utrwalić czy usunąć; bądź też skupiamy się po to tylko, by go zobaczyć i poznać." Inaczej mówiąc, zajmujemy wobec przedmiotu albo postawę teoretyczną, albo postawę praktyczną, a nie równocześnie jedną i drugą.

Następnie profesor Tatarkiewicz wyróżnia „dwie odmiany teoretycznego skupienia umysłu na rzeczach": postawę badawczą i postawę estetyczną. I znów tylko dwie wykluczające się możliwości: albo zajmujemy postawę estetyczną, albo postawę badawczą.

Dalej profesor Tatarkiewicz wyróżnia dwie odmiany skupienia estetycznego: skupiamy się albo na formie, albo na treści dzieła.

I wreszcie, skupieniu estetycznemu Tatarkiewicz przeciwstawia „nieskoncentrowany stan umysłu" czyli „marzenie", dodając w sposób stanowczy: albo skupienie, albo marzenie, ponieważ „niepodobna jednocześnie skupiać się i bez skupienia snuć marzenia".

Istnieje więc, według Tatarkiewicza, pięć różnych postaw: praktyczna, badawcza, skupiona na formie, skupiona na treści i rozmarzona. Można zajmować — wobec dzieła sztuki tylko jedną spośród nich. „Niepodobna" zaś, zdaniem Tatarkiewicza, zajmować kilku z nich jednocześnie.

I to właśnie kwestionuję, przeciwstawiając Tatarkiewiczowi ujęcie dialektyczne, zgodne z doświadczeniem i odsłaniające inną teorię osobowości.

Dla Tatarkiewicza człowiek jest jednością i tej jedności człowieka jako podmiotu odpowiada konieczność wyboru jakiejś

jednej spośród wielu postaw, a wybór ten wyklucza możliwość jednoczesnego zajmowania jeszcze innej postawy. A przecież spotkanie z dziełem sztuki może nas r o z s z c z e p i a ć, a ściślej odsłaniać ukrytą w każdym z nas w i e l o ś ć p o d m i o t ó w.

BERNARD

Ależ to są psychologiczne herezje! Co na to mówi Witwicki?

FRYDERYK

Mniejsza o to, co mówi. Ważniejsze, że to właśnie on jest dla mnie przykładem wartości takiego współistnienia wielu różnych postaw w czasie spotkania z dziełem sztuki. Jestem właśnie pod wrażeniem całej serii jego artykułów, drukowanych — w pierwszych latach naszego stulecia — we lwowskim „Słowie Polskim" i innych lwowskich czasopismach.

Przedtem myślałem, że muzeum jest taką świecką świątynią, w której ateiści mają możliwość skupienia się na największych świętościach, jakimi są dla nich dzieła sztuki. Poza murami muzeum płynie szybko czas a zmienność tego, co się wydarza, zmusza do pośpiechu i stanowi czynnik rozpraszający naszą uwagę. Wchodząc do muzeum, wchodzimy w jakiś inny świat i wobec doskonałego dzieła sztuki dochodzi do pełnej koncentracji naszej osobowości na jego wartościach.

Otóż czytając wspomniane artykuły Witwickiego pod takimi stałymi tytułami, jak *Z wystawy jesiennej* albo *Z lwowskiego salonu,* zauważyłem, że w tym stanie pełnej koncentracji na oglądanych obrazach i rzeźbach osobowość Witwickiego rozszczepiała się na wiele różnych podmiotów, które prowadziły ze sobą interesujący d i a l o g.

BERNARD

Jakie to były podmioty?

FRYDERYK

Doliczyłem się siedmiu, ale — być może — było ich więcej.

Pierwszym był ktoś często odwiedzający muzea i galerie wystawowe z autentycznej, wewnętrznej potrzeby s p o t y k a n i a s i ę z dziełami sztuki. Wstępował tam, ilekroć nadarzała się okazja i pozostawał tam tak długo, jak mógł, ponieważ sprawiało mu to przyjemność. Ta potrzeba obcowania z obrazami pojawiła się u Witwickiego w najwcześniejszym dzieciństwie. Jako dziecko godzinami kopiował reprodukcje obrazów Matejki, Grottgera, Kossaka i Brandta, zanim jeszcze nauczył się czytać. Wspomina o tym w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich" w styczniu 1926 roku: „Specjalnie zajmowały mnie obrazy i obrazki wszelkiego rodzaju i gatunku [...] Szczytem marzeń moich

było wtedy zostać malarzem i rzeźbiarzem. Dużo pracowałem w tym kierunku i w tej myśli." W ten sposób ukształtował się w Witwickim drugi podmiot — wyrastający z własnej praktyki malarskiej i rzeźbiarskiej — a wraz z nim drugi sposób podchodzenia do dzieł sztuki, związany z ciekawością, w jaki sposób dzieło to zostało „zrobione".

Przedtem ujmował dzieło sztuki „samo w sobie", po prostu jako przedmiot, którego oglądanie sprawia radość. Teraz zaczął je ujmować również w relacji z jego twórcą, dla którego wytworzenie określonego dzieła sztuki było jednym z możliwych sposobów rozwiązania postawionych przed sobą — artystycznych a także nieartystycznych — zadań. A ponieważ sam był twórcą, więc z konieczności musiał stawiać sobie pytanie, czy — gdyby podjął podobne zadania — rozwiązywałby je w taki sam sposób, czy też jakoś inaczej? W rezultacie każde z oglądanych dzieł sztuki ukazywało się Witwickiemu jako jedna z wielu możliwości wytworzenia tego, co miało być wytworzone, a więc ujmował je w aspekcie jego możliwości bycia innym, niż jest, w aspekcie możliwości pojawienia się w jakiejś innej postaci.

BERNARD

Rozumiem, że to są dwie różne postawy: postawa miłośnika sztuki i postawa artysty, ale może Witwicki zajmował je kolejno, raz jedną, raz drugą?

FRYDERYK

Oczywiście, zdarzało się i tak, ale bardziej interesująco przedstawiała się sytuacja jednoczesnego zajmowania obu postaw — postawy estetycznej i postawy artystycznej czyli postawy odbiorcy i postawy twórcy dzieł sztuki. Inaczej mówiąc: sytuacja interferencji czyli wzajemnego przenikania się dwóch różnych obrazów tego samego dzieła sztuki — jednego utworzonego przez wrażenia zmysłowe i drugiego, zmodyfikowanego przez wysiłek intelektualny i wyobraźnię, stale i konsekwentnie dążącą do przekształcania, poprawiania i udoskonalania tego, co istnieje, a co może przecież być inne, niż jest.

BERNARD

To dopiero dwie postawy, a trzecia?

FRYDERYK

Witwicki jest nie tylko artystą, ale także i może przede wszystkim badaczem, człowiekiem nauki. Postawa artysty splata się u niego zawsze z postawą naukowo-badawczą i tylko myślowo można je od siebie oddzielić i przeciwstawiać sobie. Przecież patrząc na cudze dzieło oczami artysty, właśnie jako artysta stara

się zbadać, w jaki sposób dzieło to zostało wykonane, z jakiego materiału, jakimi narzędziami, jaką techniką. Spojrzenie artysty jest więc u niego jednocześnie spojrzeniem badacza; zadania teoretyczne stawiane są przez praktykę twórcy, który po to bada — materiał, narzędzia, technikę — żeby lepiej pracować i wytwarzać coraz doskonalsze dzieła.

Ale ta postawa naukowo-badawcza to, w przypadku Witwickiego, co najmniej cztery różne postawy, odpowiadające czterem różnym dziedzinom jego naukowych zainteresowań. Na razie wymieniłem tylko jedną z nich: ten dział wiedzy o sztuce, który koncentruje się na technice procesu twórczego. Czasami na zajęciach ze studentami pojawia się jakiś problem z tej dziedziny i wtedy dokonuje się w Witwickim jakieś cudowne „przemienienie" wewnętrzne. Jeszcze przed chwilą malowało się na jego twarzy znużenie i znudzenie, gderał, zrzędził, czynił zgryźliwe uwagi. Wystarczyło jednak, żeby przedmiotem rozważań stał się sposób temperowania ołówka, wybór właściwej stalówki, kredy, węgla lub pędzla, gatunek papieru albo drewna do wykonywania drzeworytów, a zaraz Witwicki się ożywia, w oczach jego pojawia się blask, na twarzy uśmiech, a w głosie nuta życzliwości dla młodych ludzi, którym można pomóc mądrą radą. A jeśli ktoś nie zna Witwickiego osobiście, może przejrzeć jego pracę, drukowaną w 1923 roku w „Iskrach": *Sztuki graficzne albo jak ludzie robią z jednego obrazka więcej.* Wystarczy porównać ten artykuł z wieloma innymi pracami Witwickiego dla przekonania się, w jakie tematy wkłada najwięcej serca.

Czwarta postawa związana jest z żywym zainteresowaniem historią sztuki. Potrzebie spotykania się z dziełami sztuki towarzyszyła u Witwickiego od wczesnego dzieciństwa — i towarzyszy nadal — gwałtowna potrzeba zapoznawania się z tym, co napisano na ich temat. Pochłaniał więc i wciąż pochłania wszystkie książki z zakresu historii sztuki. Niektóre z nich — jak na przykład wielką historię malarstwa angielskiego, którą napisał Haldane Macfall, przełożył Witwicki na polski. Miał wtedy dwadzieścia pięć lat. Chętnie też recenzował wydawnictwa monograficzne, książki o Matejce, Grottgerze, Norblinie czy Gierymskim. W rezultacie, odwiedzając wystawy obrazów zajmował wobec oglądanych dzieł nie tylko postawę miłośnika malarstwa i postawę artysty malarza, zainteresowanego materiałem i techniką wykonywania dzieł sztuki, ale także postawę historyka, ujmującego każde dzieło w kontekście jego przynależności do określonej epoki, określonego kierunku i określonego stylu. Z tych zainteresowań narodziła się fascynująca książka: *Wiadomości o stylach,* wydana cztery lata temu.

Modelem nauki jest dla Witwickiego — podobnie jak niegdyś dla Arystotelesa — zoologia. Warto przypomnieć, że w la-

tach studenckich głównym przedmiotem studiów Witwickiego była właśnie zoologia, studiowana we Lwowie pod kierunkiem takich znakomitych profesorów jak Benedykt Dybowski, Józef Nusbaum Hilarowicz i Józef Siemiradzki. Dnia 4 grudnia 1900 roku 22-letni Witwicki złożył egzamin państwowy na nauczyciela „historii naturalnej". Przez wiele lat Witwicki uczył młodzież gimnazjów lwowskich zoologii, a prócz tego wyjeżdżał do Stryja, Delatyna i Drohobycza z odczytami przyrodniczymi, na przykład o życiu i obyczajach bobrów. W Stryju na ten jego odczyt przyszło prawie sześćset osób (w tym czterystu mężczyzn i dwieście kobiet), ponieważ rozeszła się już po całej Galicji fama, że ten dwudziestoparoletni doktor filozofii potrafi nawet o bobrach mówić w sposób niezmiernie interesujący.

Spośród różnych nauk przyrodniczych szczególnie interesuje Witwickiego — jako artystę malarza i rzeźbiarza — anatomia człowieka i konia. Wiem, że przygotowuje obszerną książkę na ten temat. Otóż z tego zainteresowania wynikają doniosłe konsekwencje również dla spotkań Witwickiego z malarstwem i rzeźbą. Na każde dzieło sztuki, które przedstawia człowieka lub zwierzę, Witwicki patrzy oczyma anatoma, który wie, w jaki sposób żywa istota jest zbudowana, z jakich kości składa się jej szkielet, jakie mięśnie kryją się pod jej skórą i jakie posiada ona proporcje. Przed takim spojrzeniem nie ukryje się żaden błąd. Ludzie — zdaniem Witwickiego — oczekują „od artysty plastyka, żeby im piękno świata widzialnego wiernie pokazywał i przypominał [...] Jeżeli plastyk chce, żeby jego postacie rzeźbione i malowane przypominały spostrzegawczemu widzowi piękno postaci żywych, musi dobrze wiedzieć, jak właściwie wyglądają postacie żywe i na czym polega prawidłowość i urok ich budowy. Tego właśnie uczy anatomia plastyczna albo artystyczna, która różni się od anatomii lekarskiej tym, że lekarza obchodzą przede wszystkim składniki ciała schowane w jego głębi, a więc serce, płuca, wątroba, nerki, natomiast artysta powinien wiedzieć skąd się biorą, jak wyglądają i jak się nazywają te wzniesienia i zaklęsłości, które się światłami i cieniami na powierzchni ciała rysują. I musi wiedzieć, jak się te ważne dla wyglądu ciała składniki anatomiczne muszą przedstawiać w widoku z przodu, z góry, z boku, w skrótach perspektywicznych wszelkiego rodzaju."

Można więc wyróżnić piątą postawę Witwickiego wobec dzieł sztuki, postawę anatoma, która określa charakter jego postawy estetycznej w tym sensie, że Witwickiemu — znającemu doskonale anatomię — nie może się podobać takie dzieło sztuki, które ujawnia ignorancję artysty w zakresie anatomii człowieka lub zwierzęcia.

Przede wszystkim jednak Witwicki jest psychologiem. Stąd szósta postawa wobec dzieła sztuki — ujmowanego jako źródło

do poznania życia psychicznego twórcy. Zdarzało się, że właśnie ta postawa przeważała i wtedy powstawały szkice Witwickiego z psychologii sztuki — na przykład o rzeźbach Vigelanda — znakomite przykłady wyczytywania dyspozycji, zainteresowań, upodobań, uczuć, pragnień i myśli twórcy z dzieła, w które się to wszystko w jakiś sposób wyeksterioryzowało. Jest to jednak eksterioryzacja szczególnego rodzaju, nie dla wszystkich jednakowo czytelna. Warunkiem prawidłowego odczytania wnętrza ludzkiego z jego objawów zewnętrznych jest wiedza psychologiczna a prócz niej chyba jeszcze jakaś *intuicja dywinacyjna*, czyli talent do odgadywania ukrytych „pobudek czynów i zachowań ludzkich".

Jako psycholog, Witwicki interesuje się również przeżyciami odbiorców dzieł sztuki. A więc będąc w muzeum zwraca uwagę nie tylko na dzieła sztuki, ale także na zachowanie się zwiedzających, na wypowiadane przez nich zdania i na to wszystko, co maluje się na ich twarzach: zainteresowanie, zachwyt, oburzenie albo znudzenie.

Wreszcie siódma postawa wobec dzieł sztuki związana z tym prozaicznym faktem, że honoraria za recenzje były jednym z wielu sposobów łatania coraz większych dziur w skromnym budżecie nauczyciela gimnazjalnego, mającego na utrzymaniu żonę i dzieci. W ten sposób spotkaniom Witwickiego z dziełami sztuki musiała z konieczności towarzyszyć myśl, że trzeba je tak oglądać, aby później umieć o nich coś interesującego i kształcącego napisać. Pisując do różnych gazet Witwicki myślał nie tylko o tym, że musi zdobyć pieniądze niezbędne do utrzymania rodziny, ale chciał tę pracę uczynić elementem realizacji własnej misji życiowej: oświecania społeczeństwa, podnoszenia poziomu kulturalnego, rozbudzania potrzeby spotykania się z dziełami sztuki, nauczenia sztuki rozumienia tego, na co się patrzy i umiejętności odróżniania dzieł wartościowych od tego, co liche i nieudolne.

Tak więc, oglądając wystawę obrazów, Witwicki musi się skoncentrować na znajdujących się tam dziełach sztuki, ale ten stan koncentracji rozszczepia go na siedem różnych podmiotów: miłośnika sztuki, artystę malarza, badacza technik artystycznych, historyka sztuki, anatoma, psychologa i dziennikarza, traktującego pisanie recenzji jako działalność oświeceniową. Między tymi siedmioma podmiotami toczy się w duszy Witwickiego autentyczny dialog, ponieważ każde dzieło sztuki jest przez niego oglądane *jednocześnie* z siedmiu punktów widzenia.

Między tymi punktami widzenia, których różnorodność związana jest z odmiennością postaw wobec dzieła sztuki, występują sprzeczności wytwarzające *psychiczne napięcia*. Stąd zarzuty licznych krytyków wskazujących na brak konsekwencji

Witwickiego w wypowiedziach na temat sztuki. Krytycy ci nie zdają sobie jednak sprawy z tego, że sprzeczności te, świadczące o rozdarciu wewnętrznym, o rozszczepieniu bogatej osobowości Witwickiego na siedem różnych podmiotów, są motorem rozwoju, wprawiającym myśl w ruch.

Nie należy więc absolutyzować postulatu skupiania się. Postulat ten należy podporządkować postulatowi wszechstronnego rozwoju osobowości po to, aby w stanie maksymalnego skupienia mogła się interesująco rozszczepiać.

BERNARD

To, co mi opowiedziałeś, zbulwersowało mnie i zaniepokoiło. Okazuje się, że cała ta sprawa wygląda znacznie poważniej, niż początkowo myślałem. Dobrze się stało, że poszliśmy tą drogą i znaleźliśmy się w Alejach Ujazdowskich. Widzę z daleka wolną ławkę w parku. Usiądźmy tam, bo teraz ja chciałbym ci coś powiedzieć.

Twoje zainteresowanie psychologią budzi mój poważny niepokój. Rozważania psychologiczne wyglądają mi na uzasadnianie i usprawiedliwianie próby ucieczki od zaangażowania społecznego, od obywatelskich obowiązków wobec społeczeństwa.

W dyskusjach gimnazjalnych sam często przytaczałeś myśl Marksa o tym, że nie chodzi o to, żeby biernie przyglądać się temu, co się dzieje, ale należy — zbiorowym, zorganizowanym wysiłkiem — przekształcać świat. I na tym chyba polega socjalizm, że przyjmuje się nie indywidualistyczny, ale społeczny punkt widzenia. Jeżeli istniejące stosunki społeczne budzą sprzeciw, to najważniejszym zadaniem jest podjęcie trudu naprawy istniejącego stanu rzeczy. Stąd potrzeba podporządkowania jednostkowych, rozproszonych zainteresowań aktywnemu udziałowi w zbiorowym rozwiązywaniu najważniejszych zadań społecznych. To wymaga od jednostki wewnętrznego zorganizowania się, zintegrowania, zdyscyplinowania.

Oczywiście sam o tym dobrze wiesz. Ale z właściwą sobie skłonnością do myślenia na przekór próbujesz to zakwestionować, przeprowadzasz eksperyment myślowy, próbę obrony a nawet gloryfikacji procesu psychicznej dezintegracji. Odwracasz się plecami od społeczeństwa, zagłębiasz się w psychologiczne problemy struktury osobowości, zamiast zająć się analizą rzeczywistości społeczno-politycznej i programem praktycznego działania.

FRYDERYK

Z uwag tych wynika, że pan profesor wciąż pozostaje wierny swojej misji „budzenia świadomości obywatelskiej" u swoich

uczniów. Jest w tych uwagach myśl, z którą się całkowicie zgadzam i kilka ukrytych założeń, które trzeba odrzucić.

Oczywiście zgadzam się ze wstępnym założeniem, że istniejąca rzeczywistość społeczno-polityczna powinna zostać przekształcona i że ja sam powinienem wziąć aktywny udział w procesie jej przekształcania.

Nie zgadzam się z ukrytymi założeniami, które spróbuję kolejno wyeksplikować. Założenie pierwsze: przeciwstawność „skupienia" i „rozszczepienia". Założenie drugie: pozytywna ocena „skupienia", koncentracji, integracji i negatywna ocena rozpraszania się, dezintegracji, rozszczepienia osobowości na kilka podmiotów. Założenie trzecie: przyjęcie określonego kierunku przekształceń i określonego modelu przyszłego społeczeństwa — zwartego, w pełni zintegrowanego, zdyscyplinowanego, posłusznego, skupionego wokół centralnego ośrodka najwyższej władzy.

Powtarzam, że nie należy absolutyzować takich pojęć, jak „skupienie" i „dezintegracja" i nie należy ich sobie przeciwstawiać. Istnieje wiele rozmaitych zasad, na których dokonuje się integracja zarówno jednostki jak społeczeństwa. Oprócz modelu monocentrycznego istnieje także model integracji policentrycznej, który z punktu widzenia monocentryzmu jest przykładem dezintegracji, a z punktu widzenia siły autentycznych więzi jest doskonalszym modelem integracji od modelu monocentrycznego. Jeśli pewna całość jest źle zintegrowana, to sprawą konieczną jest rozbicie tej całości i w takiej sytuacji działanie powodujące dezintegrację ma charakter postępowy.

Istnieje, moim zdaniem, ścisła współzależność pomiędzy modelem osobowości i modelem społeczeństwa. Jeżeli chcemy zbudować społeczeństwo totalitarne, autokratyczne i monocentryczne, to — odpowiednio do tego modelu — potrzebne będą jednostki posłuszne, zdyscyplinowane, zintegrowane według jakiejś jednej zasady, która wyklucza możliwość wewnętrznego dialogu wynikającego z umiejętności przyjmowania przez jednostkę różnych punktów widzenia. Inaczej będzie, jeśli naszym celem jest społeczeństwo wolne, demokratyczne i policentryczne, w którym podstawowe siły społeczne prowadzą ze sobą dialog, a kierunek przemian jest zgodny z wolą większości. Dla walki o taki model społeczeństwa a następnie dla jego prawidłowego funkcjonowania potrzebne są jednostki wszechstronnie rozwinięte, o szerokich horyzontach intelektualnych, umiejące ujmować każdy problem z wielu rozmaitych punktów widzenia, a więc posiadające policentryczną strukturę osobowości.

Dialog XIX

HALINA
ALBO O SŁYSZENIU OCZAMI I WIDZENIU USZAMI

„Chętnie słucham tego obrazu oczami." „Pokazywać słowami i głosem rzeczy wzrokowe czysto, które są daleko albo ich już nie ma [...] i kazać uszom patrzeć [...]".

Władysław WITWICKI

Halina
albo o słyszeniu oczami i widzeniu uszami

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 55
HALINA, lat 25 i 20
KRYSTYNA, lat 20
FRYDERYK, lat 20

Rzecz dzieje się w Zakładzie Psychologicznym Uniwersytetu Warszawskiego (Kredytowa 5) we wtorek, 24 maja 1938 r. rano i w starym lokalu Zakładu (Krakowskie Przedmieście 26—28) w listopadzie 1933 r.

We wtorek, 24 maja 1938 r. o godz. 9 rano, po godzinnym wykładzie profesora Witwickiego, kilkudziesięciu słuchaczy opuściło Zakład i w sali wykładowej zostałem sam z Krystyną i Haliną. Krystyna była — podobnie jak ja — studentką I roku filozofii, natomiast Halina była już magistrem psychologii i miała na swoim koncie kilka prac drukowanych. Początkowo rozmawiałem tylko z Krystyną, później do naszej rozmowy włączyła się Halina i opowiedziała nam o tym, jak jesienią 1933 r. zbierała materiały do swojej pracy magisterskiej i odważyła się zaproponować Witwickiemu, żeby w przeprowadzanym przez nią eksperymencie zgodził się wziąć udział w charakterze jednej z osób badanych. Zacznijmy jednak od samego początku:

FRYDERYK (do Krystyny)

Co pani czyta?

KRYSTYNA

Jest pan śmieszny. Mówiono mi, że wszystkim zadaje pan wciąż to samo pytanie.

FRYDERYK

Cóż w tym śmiesznego? Powiedz mi, co czytasz, a powiem ci, kim jesteś. Czy to śmieszne, że interesuje mnie, co pani czyta? To przecież wyraz życzliwego zainteresowania pani osobą.

KRYSTYNA

Śmieszne jest to, że zadaje mi pan pytanie, co czytam, a chyba sam pan widzi, że w tej chwili nie czytam, tylko przyglądam się panu.

FRYDERYK

Nie pytałem, co pani czyta w tej chwili, tylko: co pani czyta teraz. A „teraz" to wcale nie to samo, co „w tej chwili". To święty Augustyn twierdził, że teraźniejszość jest tak krótka jak oka mgnienie, a nawet jeszcze krótsza, bo nie posiada żadnych wymiarów, żadnej przestrzennej rozciągłości. My natomiast posługujemy się innym pojęciem teraźniejszości, która może się dla nas rozciągać na godziny, dni, miesiące i lata, ponieważ wymiary jej zależą od stopnia intensywności i spoistości przeżywanych przez nas treści. Jeżeli treści te absorbują nas i stanowią pewną całość, to granice ich są zarazem granicami naszej teraźniejszości. Jeżeli więc przejmuje się pani treścią tego, co pani czyta, to cały czas obcowania z tą książką — nie tylko samego czytania, ale także i przede wszystkim myślenia o niej — stanowi owo rozległe „teraz". Postawione przeze mnie pytanie należy rozumieć w taki właśnie sposób: co z ostatnich lektur wypełnia pani świadomość?

KRYSTYNA

Żurnale paryskie. Dziwi to pana?

FRYDERYK

Nie dziwi, bo zauważyłem, że jest pani zawsze bardzo elegancko ubrana. Ale przecież pani wie, że zadając pytanie miałem na myśli lektury filozoficzne.

KRYSTYNA

Oczywiście, że wiem. Wyczuwam także pańską pogardę dla kobiet, które bardziej interesują się żurnalami mody niż filozofią. Ale moje zainteresowanie pomysłami paryskich krawców nie ma nic wspólnego z bezmyślnością wystrojonych lalek. To zainteresowanie zawodowe.

Kto — tak jak pan — jest tylko studentem i nie musi sam własną pracą zarabiać na życie, może mieć świadomość wypełnioną tekstami filozoficznymi. Ja zaś — jeśli nie liczyć tego młodego tramwajarza w okularach, który systematycznie uczęszcza na wykłady Witwickiego — jestem tu jedynym człowiekiem pracy. Tak, proszę pana, jestem krawcową.

FRYDERYK

A dlaczego chodzi pani na wykłady Witwickiego?

KRYSTYNA

Bo to jedyny profesor Uniwersytetu Warszawskiego, który przejawia autentyczne zainteresowanie sprawami mojego zawodu. A może chce pan wiedzieć, w jaki sposób każdy z trzech pań-

skich profesorów zareagował na moje słowa, że jestem krawcową?

FRYDERYK

Oczywiście.

KRYSTYNA

Tatarkiewicz uznał to chyba za lekki nietakt z mojej strony, że wspominam o swoich prywatnych sprawach. Nie przyszło mu nawet na myśl, że może być jakiś związek pomiędzy strojami a estetyką i historią sztuki. Pomyślał, że się skarżę na swój los i w filozofii szukam ucieczki od mojej pracy zawodowej. Zmienił więc szybko temat rozmowy i zaczął mnie zachęcać do studiów nad Kartezjuszem.

Kotarbiński wykazał więcej zainteresowania moją sytuacją życiową; odezwały się w nim instynkty opiekuńcze; zapytał, czy starałam się o stypendium. Odpowiedziałam, że daję sobie radę, zarabiam sama na własne utrzymanie, a nawet — w lecie tego roku — zostałam wysłana na koszt firmy do Paryża, żeby zapoznać się bliżej z pracą krawców paryskich.

Najbardziej jednak zainteresował się moją pracą Witwicki. Wypytywał mnie przeszło godzinę o rozmaite szczegóły związane z pracownią krawiecką. A wie pan, co powiedział na temat moich studiów filozoficznych?

FRYDERYK

Chętnie się dowiem.

KRYSTYNA

Powiedział, że w Polsce jest zbyt wielu lichych filozofów a stanowczo za mało dobrych krawców. Radził nie zawracać sobie głowy Kartezjuszem, lecz tak ułożyć program studiów uniwersyteckich, żeby podnieść własną pracę krawiecką na wyższy poziom. Zachęcał do studiowania historii strojów w kontekście historii malarstwa i architektury, a także anatomii plastycznej i psychologii sztuki.

Dodał, że jest coś upokarzającego w fakcie kopiowania żywcem modeli sukien i płaszczy z „Wiener Mode", „Modenwelt" i żurnali paryskich, jak gdyby naród nasz nie dorósł do odczuwania, rozumienia i do samodzielnej twórczości w zakresie sztuki krawieckiej, która ma podstawowe znaczenie dla estetyki życia codziennego. Mówił, że od trzydziestu lat marzy mu się „we mgle przyszłości jaśniejszej polska modniarka ze studiami, znająca nawet historię kostiumów, nawet anatomię plastyczną i higienę stroju, mająca nawet swój styl w ornamentyce", a tymczasem polskie dziewczęta studiujące „częściej studiują matematykę albo

sanskryt niż zasady sztuki stosowanej, a nie wiadomo niekiedy, komu się to więcej przydaje: czy studiującym, czy sanskrytowi?" Przyznał się, że w latach 1926—1929 był w bliskich stosunkach z redakcją „Świata Kobiecego" i wypowiadał się na łamach tego czasopisma także na temat mody. Proszę chwilę zaczekać, zajrzę do mojego zeszytu. Zanotowałam: Władysław Witwicki: *O modach obecnych*, „Świat Kobiecy", nr 24 z 15 grudnia 1927 roku, na stronie 541.

No i co, nie wstyd panu?

FRYDERYK

Pewno, że mi wstyd. Kiedy powiedziała pani o żurnalach, pomyślałem, że się pani ze mnie wyśmiewa i pozuje na bezmyślną lalkę, której tylko stroje w głowie. A do pani pracy odnoszę się z najwyższym szacunkiem i sądzę, że rady Witwickiego były słuszne. Czy skorzystała pani z tych rad?

KRYSTYNA

I tak i nie. Przeczytałam jego *Wiadomości o stylach* i artykuły drukowane w „Świecie Kobiecym". Chodzę na jego wykłady, ale nie zrezygnowałam ani z Kotarbińskiego, ani z Tatarkiewicza. Przygotowuję się do egzaminu z logiki i czytam po kolei wszystkie dzieła Kartezjusza — po francusku.

FRYDERYK

A więc wreszcie odpowiedziała mi pani na pytanie, co pani czyta. Od tej chwili będzie mi się pani kojarzyła z Kartezjuszem. Gdy ktoś wymieni jego nazwisko, natychmiast pojawi się przed oczami obraz pani czytającej Kartezjusza.

KRYSTYNA

W takim razie będę zmuszona zakrywać się przy lekturze ręcznikiem.

FRYDERYK

Nie rozumiem.

KRYSTYNA

Zaraz to panu wytłumaczę. To prawda, że jako krawcowa zarabiam sama na własne utrzymanie, ale to co zarabiam, nie wystarcza na samodzielny pokój. Mieszkam więc od dwóch lat razem z koleżanką w maleńkim pokoiku na strychu, gdzie w lecie jest niemiłosiernie gorąco, a w zimie niemiłosiernie zimno. Więc od połowy października do końca marca czytam Kartezjusza opatulona w koce i dla rozgrzania się przeglądam sobie zdjęcia z fran-

cuskiej książki o podróży w głąb Afryki, natomiast w lipcu i sierpniu rozbieram się do naga, a moja koleżanka polewa mnie konewką, uważając żeby nie pochlapać wypożyczonych z biblioteki tekstów Kartezjusza. Okno musiałyśmy zasłonić tiulem, bo jakiś ksiądz — z drugiej strony podwórka — oglądał przez lornetkę, jak się uczymy. Teraz będę musiała zakrywać się także przed panem.

HALINA

Pozwólcie, że się wtrącę do tej interesującej rozmowy. Nie rozumiem jednak dlaczego nie posłuchała pani dobrej rady profesora Witwickiego i zamiast skoncentrować się na psychologicznych i estetycznych problemach sztuki krawieckiej — traci czas na Kartezjusza.

FRYDERYK

Czyżby krawcowej nie wolno było mieć szerokich horyzontów? To przecież bardzo piękne, że pani Krystyna zajmuje się jednocześnie krawiectwem i Kartezjuszem. Tak właśnie powinien wyglądać świat: żeby wszyscy zajmowali się filozofią, słuchali muzyki, oglądali arcydzieła malarstwa i rzeźby — bez względu na wykonywany zawód.

HALINA

To utopia. A rzeczywistość jest taka, że wykonywanemu zawodowi — jeśli ma być wykonywany porządnie, rzetelnie, uczciwie — trzeba oddać całą duszę. „Nie można dwóm bogom służyć", więc jeśli wsiadam do tramwaju, to osobiście wolałabym, żeby motorowy — prowadząc tramwaj — koncentrował uwagę na tym, co widzi przed sobą na jezdni a nie na tym, co słyszał na wykładzie o klasyfikacji uczuć heteropatycznych. Podobnie kiedy krawcowa będzie mi szyła suknię, wolałabym, żeby w czasie szycia nie myślała o Kartezjuszu. Z drugiej strony tym, którzy studiują filozofię i psychologię, należałoby stworzyć takie warunki do studiowania, żeby nie musieli zarabiać na życie prowadzeniem tramwaju czy szyciem ubrań. W przeciwnym przypadku będziemy mieli niedouczonych filozofów i psychologów a także spartaczone ubrania i wykolejone tramwaje.

FRYDERYK

Nie ma pani racji. Zacytowane przez panią *Pismo Święte* nie jest żadnym autorytetem. Dlaczego niby nie można być człowiekiem wszechstronnym? Czy zna pani lepszego psychologa od profesora Witwickiego? A przecież służy on nie tylko dwóm, lecz co najmniej siedmiu różnym bogom i boginiom: malarstwu i rzeźbie, filologii klasycznej, historii filozofii, historii sztuki, etyce, reli-

gioznawstwu, psychologii i żadna z tych dziedzin nie ponosi żadnego uszczerbku przez to, że profesor ma znakomite osiągnięcia również w pozostałych dziedzinach.

HALINA

Profesor Witwicki jest wyjątkiem. Ja mówiłam o zwykłych śmiertelnikach, dla których dobre opanowanie nawet jakiejś jednej dziedziny wymaga poświęcenia jej wszystkich sił.

FRYDERYK

A może pani Krystyna jest również takim wyjątkiem i będąc dobrą krawcową, ma zadatki na znakomitego filozofa? Można w tej sprawie zastosować natychmiast pewien test — jeśli tylko zgodzi się odpowiedzieć.

KRYSTYNA

Jaki test?

FRYDERYK

Zainteresowanie filozofią to, oczywiście, piękna rzecz. Czytanie tekstów filozoficznych z własnej, wewnętrznej potrzeby — zasługuje na szacunek. Ale, rzecz jasna, to jeszcze nie wystarcza aby uznać, że ktoś ma zadatki na dobrego filozofa. Sądzę, że o takich zadatkach świadczyć może dopiero fakt pojawiania się — w czasie lektury — własnych myśli.

Jeżeli więc pani Krystyna zechce nam opowiedzieć coś więcej o swoich lekturach, jeśli okaże się, że przy czytaniu Kartezjusza nie tylko była polewana zimną wodą z konewki, ale również coś tam przy tej okazji zakiełkowało — to owe roślinki będące produktem samodzielnego myślenia, mogą rozproszyć wątpliwości, czy warto łączyć sztukę krawiecką ze studiami filozoficznymi.

KRYSTYNA

Nie lubię egzaminów. Nie zamierzam poddawać się takiemu testowi. Moje myśli, rodzące się w czasie czytania książek, to moja własna sprawa. Poza tym jestem dopiero studentką II roku filozofii, a więc jeszcze nie czas na samodzielne filozofowanie; jeszcze muszę się uczyć i dużo czytać, potem — być może — przyjdzie czas na coś takiego, co wymyślę zupełnie sama.

Żebyście jednak nie pomyśleli, że macie do czynienia z idiotką, która tylko udaje, że coś tam czyta, a nie rozumie nic a nic z tego, co napisał Kartezjusz, mogę powiedzieć, jakie wątpliwości nasunęły mi się w czasie lektury.

Zacznę od tego, że z wielką sympatią odniosłam się do poszukiwań Kartezjusza, pragnącego całość swoich rozważań wznieść na jakimś absolutnie pewnym fundamencie. Odrzuciłam

więc wszystkie swoje dotychczasowe przekonania i zaczęłam zastanawiać się, czy istnieje coś takiego, w co nie można wątpić. Po kilku tygodniach takich rozmyślań doszłam do przekonania, że Kartezjusz był na dobrej drodze, poszukując pewności w naszym działaniu. Wątpliwości moje wzbudziło tylko to, że z rozmaitych naszych działań Kartezjusz wyodrębnił myślenie jako jedyną czynność absolutnie niewątpliwą. Tymczasem, moim zdaniem, nie ma istotnej różnicy pomiędzy myśleniem a innymi naszymi czynnościami, a prócz tego myślenie nie jest czynnością najbardziej pierwotną, lecz jest niejako nadbudowane nad innymi czynnościami, które dostarczają materiału do myślenia.

W szczególności chodzi mi o to, że nie byłoby żadnego myślenia bez wrażeń dostarczanych nam przez zmysły. Bo i o czym można by myśleć, gdyby się nigdy niczego nie widziało, nie słyszało, nie czuło?

Więc kiedy tak sobie leżałam na brzuchu z *Rozprawą o metodzie* przed nosem, zaczęłam głośno mówić do koleżanki lejącej na mnie z konewki zimną wodę: — Słuchaj uważnie, bo oto zaczynają się rodzić moje własne myśli. Słońce grzeje moją skórę, nie ma żadnych wątpliwości, że jest mi ciepło; polewasz mnie wodą, odczuwam przyjemny chłód; żaden filozof nie może podważyć tej prawdy, że odczuwam ciepło i zimno, a skoro odczuwam, to jestem. Jeśli odsunę ręką firankę i zmrużę oczy, to po drugiej stronie podwórka w oknie na czwartym piętrze zobaczę księdza z lornetką; nie wiem, czy on istnieje naprawdę, ale to, że coś takiego widzę, nie ulega żadnej wątpliwości. A skoro widzę, to jestem. W tej chwili słyszę twój śmiech. Nie wiem, czy istniejesz, może jesteś tylko widziadłem z mojego snu, ale to, że słyszę śmiech, jest pewne. A skoro słyszę, to jestem. I zaczęłam mówić o tym, że czuję, widzę, słyszę, a to, że mówię, też nie ulega wątpliwości. Więc skoro mówię, to jestem. Tak więc nie tylko myślenie świadczy o moim istnieniu.

Teraz jednak powstaje nowy problem: kim jestem. Kartezjusz powiada, że skoro myślę, to jestem „rzeczą myślącą". Nie podoba mi się to określenie. To prawda, że czasem traktują mnie jak rzecz; znam to uczucie i nie cierpię tego. I właśnie dlatego wiem, że kiedy odczuwam ciepło promieni słonecznych i chłód wody, którą mnie polewasz; kiedy widzę przed sobą książkę; kiedy słyszę twój śmiech; kiedy rozmyślam nad Kartezjuszem — to wtedy na pewno nie jestem „rzeczą", ale żywym podmiotem tych czynności. Nie jestem więc żadną „rzeczą myślącą", przedmiotem ani substancją, ale po prostu jestem p o d m i o t e m odczuwania, widzenia, słyszenia, myślenia, a także podmiotem szycia, chodzenia na wykłady, zwiedzania Paryża.

FRYDERYK

Dlaczego nie doda pani: podmiotem kochania?

KRYSTYNA

Pani Halino, jak tu można dyskutować w tych warunkach? Mężczyznom tylko głupstwa w głowie.

FRYDERYK

Droga pani Krystyno. Mówiła pani bardzo mądrze i moje uzupełnienie świadczyło tylko o tym, że i mnie pobudziła pani do myślenia.

KRYSTYNA

No i cóż takiego pan wymyślił? Przecież nie to, że człowiek jest również podmiotem kochania, bo to przed panem powiedział Feuerbach: — Kocham, więc jestem.

FRYDERYK

Zdumiewa mnie pani. Czytała pani nie tylko Kartezjusza, ale także Feuerbacha.

KRYSTYNA

A cóż pan sobie wyobraża? Że jak ktoś jest dziewczyną a do tego krawcową, to poza żurnalami i Kartezjuszem do pracy magisterskiej niczego więcej nie czyta? Ja odpowiedziałam na pański test, teraz kolej na pana. Zaraz dowiemy się, czy ma pan zadatki na filozofa, czy też tylko przez snobizm zapisał się pan na filozofię. Słuchamy obie, co pan takiego wymyślił?

A może mam przynieść z domu konewkę i podlać pana, żeby zakiełkowały jakieś pańskie myśli?

FRYDERYK

Wolałbym lornetkę.

HALINA

Pani Krystyna miała rację. Rzeczywiście, mężczyznom tylko głupstwa w głowie. Zamiast podziwiać to, co dziewczyna podaje panu sama jak na dłoni: interesujące myśli i cięty — a raczej ostro tnący — język, wolałby pan ją, jak ten ksiądz z przeciwka, podglądać, jak się opala bez kostiumu.

KRYSTYNA

Tacy są mężczyźni. Nie pozwólmy jednak, aby się nam pan Fryderyk wywinął. Słuchamy, co takiego u pana się urodziło?

FRYDERYK

Mówiąc o Kartezjuszu, powiedziała pani, że nazwał on człowieka „rzeczą myślącą". Zapomniała pani jednak dodać, że nazywał on człowieka także „rzeczą rozciągłą" i że zderzenie tych dwóch odmiennych określeń sprawiło filozofom XVII wieku wiele kłopotu. Zastanawiali się bowiem, czy to możliwe, żeby jedna i ta sama istota była jednocześnie dwiema różnymi substancjami, a jeśli tak, to w jaki sposób mogą się one ze sobą kontaktować. Sam Kartezjusz podejrzewał, że takim miejscem, w którym dochodzi do kontaktu pomiędzy „rzeczą myślącą" a „rzeczą rozciągłą" jest tajemnicza szyszynka: glandula pinealis.

KRYSTYNA

Miał pan odsłonić przed nami własne myśli, a powtarza pan to, co wyczytał w podręczniku.

FRYDERYK

Otóż ta trudność, jaką dualizm Kartezjusza sprawiał jego współczesnym, jest drobnostką wobec trudności wynikającej z pani rozumowania. Kiedy pani mówi: „widzę, więc jestem", to wynika z tego, że jest pani istotą widzącą. Kiedy pani mówi: „słyszę, więc jestem", to wynika z tego, że jest pani istotą słyszącą. Z innej wypowiedzi wynika, że jest pani istotą odczuwającą ciepło i zimno, istotą chodzącą na wykłady, istotą projektującą modne suknie, istotą zwiedzającą Paryż i tak dalej. I teraz powstaje problem: czy i w jaki sposób to jest możliwe, żeby jedna i ta sama osoba była tyloma różnymi podmiotami tylu różnych czynności. Wyrażenie „istota widząca" sugeruje jakiś jeden podmiot, wyrażenie „istota słysząca" — jakiś drugi podmiot. Są to niewątpliwie dwa różne podmioty, posługujące się różnymi organami i posiadające dwa odmienne obrazy świata: jeden złożony z konturów, plam, barw, świateł i cieni, drugi złożony ze szmerów i dźwięków.

Otóż dla księdza oglądającego panią przez lornetkę jest pani tylko „rzeczą rozciągłą" czy jednym ciałem wyraźnie odrębnym od innych ciał. Dla nas, po tym co pani nam powiedziała, przestała pani być jedną osobą, stając się zbiorem wielu różnych podmiotów: I teraz będzie mnie dręczyło przez wiele lat pytanie: w jaki sposób te różne podmioty mogą ze sobą w jednym człowieku współistnieć? czy i w jakim miejscu dochodzi do ich połączenia?

HALINA

Postawił pan bardzo trudne pytanie, a ja sądzę, że uda mi się je bardziej jeszcze skomplikować. Najpierw jednak zadam panu

jedno pytanie: co pan miał na myśli mówiąc, że podmiot widzenia i podmiot słyszenia posługują się różnymi organami?

FRYDERYK

To proste: podmiot widzenia posługuje się oczami, a podmiot słyszenia — uszami. Można o tym przeczytać w pierwszym tomie *Psychologii* Witwickiego. Dlatego właśnie — ze względu na istotne różnice pomiędzy okiem a uchem — podmioty te posiadają odmienne obrazy świata.

HALINA

Czy jest pan tego zupełnie pewien?

FRYDERYK

Byłem tego pewien, ale pytanie pani skłania mnie do ponownego przemyślenia tego problemu. Są tu właściwie trzy problemy: pierwszy — czy oczy są absolutnie niezbędne do widzenia a uszy do słyszenia? jeżeli można poprawiać wzrok odpowiednimi szkłami a słuch trąbką akustyczną, to może w przyszłości zostaną wynalezione nie tylko sztuczne oczy i sztuczne uszy, ale takie protezy, które połączą ich dane w jeden wspólny wzrokowo-dźwiękowy obraz świata; drugi — między wzrokowym a słuchowym obrazem świata istnieją nie tylko różnice, ale również pewne podobieństwa; jednoczesność zmian zachodzących w obu obrazach powoduje, że je ze sobą kojarzymy, a następnie postrzegając podobną zmianę w jednym, spodziewamy się, że i w drugim nastąpi zmiana, która kiedyś jej towarzyszyła; tak więc widząc ruchy warg, spodziewamy się usłyszeć głos, a słysząc szczekanie psa, spodziewamy się zobaczyć to zwierzę. I trzeci problem — czy na pewno oczy służą tylko do widzenia, a uszy tylko do słyszenia? Znamy przecież zjawisko s y n e s t e z j i — polegające na tym, że bodziec skierowany na organ wzroku pobudza do aktywności organ słuchu i odwrotnie.

HALINA

Rozumuje pan prawidłowo. Miałam na myśli to właśnie, że oczy służą nie tylko do patrzenia, bo czasami zdarza się, że oczami można coś usłyszeć, podobnie jak uszami można coś zobaczyć. Może nie każdy to potrafi, ale profesor Witwicki z pewnością należy do takich ludzi, którzy umieją słuchać oczami i widzieć uszami. Przekonałam się o tym, kiedy pięć lat temu pisałam pracę magisterską z psychologii eksperymentalnej i zdobyłam się na taką zuchwałość, żeby poprosić profesora o poddanie się moim badaniom. Jeżeli macie jeszcze trochę czasu, mogę wam o tym opowiedzieć.

FRYDERYK

To szalenie interesujące. Bardzo proszę, niech nam pani o tym opowie.

KRYSTYNA

Ja również chętnie posłucham.

HALINA

Po kilku latach uczęszczania na wykłady profesora Witwickiego i uczestnictwa w różnych prowadzonych przez niego zajęciach — z kaligrafii, rysunków, fotografiki — ośmielona pomyślnymi wynikami egzaminów odważyłam się przyjść do niego na rozmowę i zapytać, czy pozwoli mi na pisanie pod swoim kierunkiem pracy magisterskiej. Kiedy wyraził zgodę, poprosiłam o temat. Wtedy profesor zapytał, co mnie najbardziej interesuje. Odpowiedziałam, że interesują mnie problemy z pogranicza psychologii, estetyki i wychowania plastycznego a w szczególności przeżycia związane z oglądaniem dzieł sztuki.

Profesor zaproponował mi wówczas przeprowadzenie eksperymentu, który miał polegać na samodzielnym wybraniu zestawu reprodukcji dzieł sztuki, następnie na przeprowadzeniu kilkudziesięciu rozmów na ich temat z różnymi osobami, a po dokładnym zaprotokółowaniu tych rozmów — na sporządzeniu klasyfikacji sposobów reagowania na dzieła sztuki.

Byłam zachwycona tym tematem i przez kilka miesięcy pracowałam nad nim z wielkim zapałem, przeglądając setki albumów z reprodukcjami i obmyślając koncepcję eksperymentu. Ostatecznie zdecydowałam się na wybór siedmiu barwnych pocztówek z reprodukcjami następujących obrazów: *Rozbity dzbanek* Greuze'a, *Lotnik* Kislinga, *Winiarnia Fukiera* Kopczyńskiego, *Głowa Eumenidy* Malczewskiego, *Konie* Michałowskiego, *Wiosenny poranek* Rapackiego i *Złożenie do grobu* Tycjana.

Następnie opracowałam instrukcję dla osób, które chciałam badać. Instrukcja była krótka: „Zapoznaj się z obrazkami dokładnie, a następnie uszereguj je, kładąc na pierwszym miejscu ten, który ci się najbardziej podoba, na ostatnim ten, który najmniej. Wytłumacz, dlaczego jedne z nich ci się podobają, inne nie."

Uzbrojona w tę instrukcję przystąpiłam do badań. I wtedy ogarnęło mnie zniechęcenie. Zapisałam wprawdzie kilkanaście zeszytów dokładnymi protokółami z rozmów, ale były to rozmowy mało interesujące. Z wyjątkiem kilku osób, które chciały się popisać własną wiedzą i powtarzały to, co kiedyś usłyszały lub wyczytały o Tycjanie, Malczewskim i Michałowskim, reszta zwracała uwagę jedynie na temat obrazu, a więc na dziewczynę, konie i winiarnię. Nie było w tych wypowiedziach żadnych oryginalnych myśli, przeżyć, skojarzeń. Zbieranie materiału koszto-

wało mnie wiele czasu i trudu a to, co zebrałam, nie miało żadnej wartości. Byłam bliska załamania, chciałam to wszystko podrzeć i zrezygnować z pisania pracy. Wtedy jedna z koleżanek powiedziała mi: — To nie twoja wina, że osoby, które badałaś, okazały się mało interesujące i nie miały nic ciekawego do powiedzenia. Trzeba sięgnąć wyżej, przeprowadzając badania na osobach o wyższej kulturze i większej wrażliwości na dzieła sztuki. Dlaczego nie zwróciłaś się do profesora Witwickiego? Jego wypowiedź na pewno nie byłaby banalna.

Jeszcze dziś pamiętam jak mocno biło mi serce, kiedy odważyłam się przestąpić próg gabinetu profesora i wykrztusić prośbę o to, aby zechciał poddać się mojemu eksperymentowi.

Wbrew obawom, profesor wyraził zgodę i po przeczytaniu instrukcji natychmiast przystąpił do oglądania i układania pocztówek. A kiedy zaczął mówić, szczęście moje nie miało granic. Zrozumiałam, że praca moja ma sens, ponieważ dzięki niej rodzi się cudowna, głęboka wypowiedź profesora, która będzie jaśnieć wspaniałym blaskiem jak drogocenny klejnot z samego środka mojej pracy. Gdybym nie zaplanowała takiego eksperymentu, wypowiedź ta nigdy by się nie pojawiła.

Zanotowałam ją dokładnie, a potem tyle razy odczytywałam, że wreszcie nauczyłam się jej na pamięć. Mogę więc przytoczyć z niej najważniejsze fragmenty:

WŁADYSŁAW

Na pierwszym miejscu oczywiście Greuze, na drugim Tycjan, na trzecim Malczewski, na czwartym Michałowski, na piątym Rapacki, dalej długo, długo nic i na końcu Kopczyński a za nim Kisling. Tak ułożyłem, bo mi poleciła pani zrobić z tych reprodukcji schody względnie drabinę. Ale nie mogę ręczyć ani za to, że każdy obrazek na innym szczeblu kładę, ani za równość odstępów między pierwszymi. Kislinga wyrzuciłbym w ogóle i Kopczyńskiego też bym darował, a pozostałe różnią się pod zbyt wieloma względami naraz, żeby można było łatwo powiedzieć: „ten ładniejszy, a ten mniej ładny".

A teraz o obrazie Greuze'a. Szkoda, że ta reprodukcja została niedbale wykonana i marnie odbita. Trudno, postaram się umyślnie zapomnieć o jej brakach i będę mówił tak, jakbym miał przed sobą oryginał. Więc cieszą mnie dobre proporcje, prawidłowa budowa, zgrabne formy dziewczyny, ładna główka, miękko budowane ręce w przeciwieństwie do licznych, drobnych, ostro rysowanych fałdów jedwabiu. Zestawiam połyski ciała, draperii i dzbanka i cieszę się, bo lubię dobrze oddane materiały. Zatrzymuję się dłużej nad rękawami i przypominam sobie draperie Matejki, to znów Tiepola, i tak mi przyjemnie, jakbym muzyki słuchał cichej, a zgrabnej, na przykład Mozarta ...

Oczyma błądzę z biegiem form — przechadzka sympatyczna. Greuze zwykle malował dla starszych panów. Zresztą XVIII wiek już sam tak przystrajał dziewczęta i kobiety. Tu jakby się suknia zsuwała z ramion — jak bardzo spadziste! — tam koronka odsunięta pierś ubiera kołnierzem — cóż za pączek! żółta gaza na szyi efektowna, ręce mają ruch, który pieści. Tym ruchem się kotki głaszcze, nikt tak kwiatków nie nosi w fartuszku. Zdziwione brwi i jaskrawe usta, warga dolna błyszczy. Niczego.

Panienka „z towarzystwa" pozuje do mleczarki z La Fontaine'a. Zbity dzbanuszek należy do kostiumu — to alegoria przejrzysta, podobnie jak ruch rąk obronny. Szereg dwuznaczników malowanych w stylu XVIII wieku. Osobliwy akord naiwności, bezradności, cielęcego zapatrzenia i ponęt, właściwych wiekowi i płci. Treść obrazka gra na pobudkach seksualnych, o zabarwieniu nieco ojcowskim. Dzieweczce za chwilę markiz da dukata — nie będzie jej żal i dzbanuszka.

To dobrze malowane wszystko, czuć majstra pierwszej klasy. Zasłonić resztę — pokazać fragment rąk na przykład i kwiatów — a widać zaraz, że tego nie malował amator, tylko mistrz.

Chętnie słucham tego obrazu oczami, żeby się tak wyrazić. Nie wzrusza mnie, nie zapala, nie ciągnie, ale chętnie go widzę, jakbym pani Galli słuchał z płyty gramofonowej, kiedy śpiewa *Una voce poco fa.* Pachnie mi wiek XVIII, maskarady, polanki leśne i *fêtes champêtres,* jedwabne suknie na mchu pod krzakiem, i ptaszki świadkami schadzek, Filony i Laury, król Stanisław i Maria Antonina za młodu, inteligentni panujący i weseli księża, i ksiądz biskup Krasicki z Fryderykiem II, i pogodny Voltaire w Sans Souci. Daleka muzyka fletów z *Orfeusza* Glucka i weseli panowie z portretów La Toura. Epigramaty, nieprzyzwoite wierszyki, karnawał tak bardzo uroczy, a taki bardzo daleki i niepowrotny. Tuż przed gilotynami i *Marsylianką,* i armatami Napoleona ...

KRYSTYNA

To rzeczywiście piękne, chociaż słuchanie niektórych fragmentów mogło być nieco krępujące dla młodej dziewczyny. Kto w taki sposób patrzy na dziewczynę z obrazu Greuze'a, ten prawdopodobnie rozbiera oczami każdą dziewczynę, która mu się podoba.

FRYDERYK

Jeżeli nawet ksiądz ujrzawszy panią, biegnie zaraz po lornetkę, żeby nie stracić żadnego szczegółu, czemu od profesora Witwickiego wymaga pani, żeby koniecznie był pozbawionym ludzkich odruchów ascetą?

Mnie ta wypowiedź zafrapowała jednak czym innym: pięk-

nymi przykładami synestezji. Profesor patrzy na obraz Greuze'a i nie tylko widzi dziewczynę, suknię, dzbanek, ale także słyszy oczami najpierw Mozarta, potem Glucka i wreszcie *Marsyliankę*. Przypomniało mi to również sytuację odwrotną: na jednym z wykładów profesor mówił o swojej niedawnej podróży do Grecji, opowiadał o ruinach ateńskich i słowa jego miały w sobie tyle czaru, że nasze uszy zaczęły widzieć arcydzieła starożytnej rzeźby i architektury.

KRYSTYNA

Ja zauważyłam coś więcej. Profesor Witwicki oglądając ten obraz przeżywał także wrażenia węchowe, „zapach wieku Oświecenia", no i oczywiście wrażenia dotykowe. Mówił o ruchach ręki, którymi pieści się kotka, a w rzeczywistości dotykał dziewczynę oczami.

FRYDERYK

Jest w podręczniku *Psychologii* interesujący fragment o „wikariacie komórek mózgowych", który polega na tym, że jakiś zespół komórek może przejmować funkcje innego zespołu. Sądzę, że w podobny sposób oczy profesora Witwickiego potrafią przejmować funkcje wszystkich pozostałych organów zmysłowych.

HALINA

I ja tak sądzę. Dlatego właśnie opowiedziałam wam o tych badaniach, które ujawniły, że profesor Witwicki jest synestetykiem.

FRYDERYK

Czy przedtem nie wiedziała pani o tym? Przecież w pracach profesora zdarzały się już wcześniej wypowiedzi tego rodzaju. Przeglądając stare roczniki czasopism, znalazłem w „Gazecie Lwowskiej" z 5 stycznia 1900 roku szkic Witwickiego z psychologii sztuki, w którym napisał, — a miał wtedy dopiero 22 lata — że w czasie oglądania obrazów Delaroche'a, Defreggera, Grütznera czy Neuville'a „słyszymy płacz, śmiech lub westchnienie artysty, ukryte w sposobie traktowania przedmiotu, w rysach twarzy, w ruchach malowanych figur, w barwach nawet do ich oddania użytych."

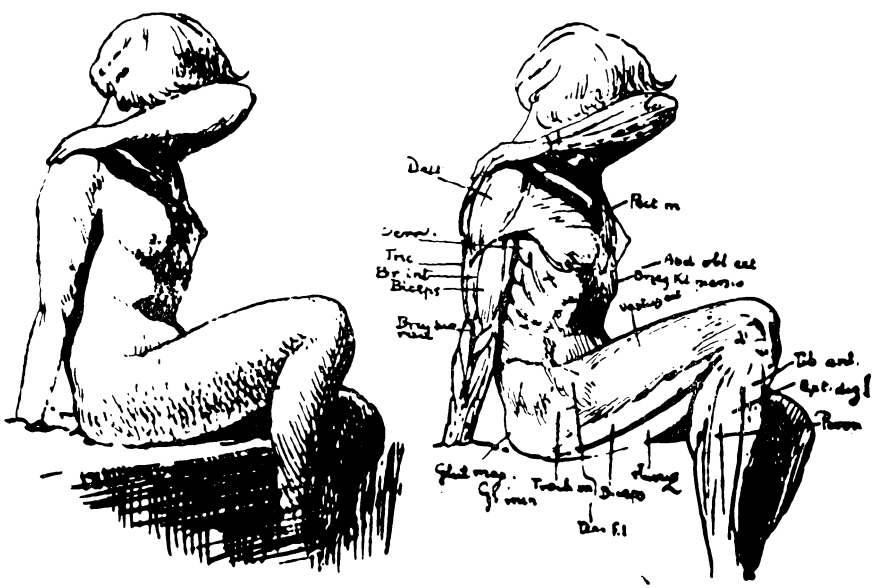
Później w „Słowie Polskim" z 28 marca 1902 roku pisał Witwicki, że zna takie „obrazy, w które trzeba się wsłuchiwać, kolorowe utwory muzyczne, w które należy się wpatrzeć", a także „pachnące wiersze." Cytował także przy tej okazji wypowiedź innego synestetyka, Stanisława Przybyszewskiego, który mówił, że dla artysty „nie ma granic między tonem obrazu a dźwiękiem;

zupełnie różnorodne uczucia zlewają się w jeden oddźwięk równowartościowy, muzyka staje się linią, dźwięk zapachem."

W „Słowie Polskim" z 30 lipca 1906 roku Witwicki pisał o rzeźbiarzach, którzy próbują pokazać — przez ubranie — ciało ludzkie: „Im bardziej podatne i im ciaśniejsze jest ubranie, tym więcej się w tym ubraniu człowiek zaznacza. Obcisły trykot, mokre cienkie płótno albo jedwab pozwalają grać nawet delikatnym bruzdom i wzniesieniom powierzchni ludzkiego ciała; ubranie zachowuje się wtedy jak przy melodii wyraźniej przyciszony wtór. W miarę jak ubranie jest bardziej sztywne i obszerne i nieskrojone dokładnie za kształtem, ciało się zatraca w szczegółach coraz bardziej [...]

Takie przenikanie się kształtu smukłego ciała z kształtem i fałdami ubrania jest rzeczą piękną, że miło na to patrzeć i analizując bryłę skomplikowaną raz zwracać uwagę na jeden jej składnik, a drugi raz na drugi, a potem jednym rzutem oka obejmować i poznawać dwie formy w jednej bryle [...]"

Z przytoczonego fragmentu widać, że Witwicki reagował na rzeźbę w taki sposób, jak miłośnik muzyki reaguje na dobrze skontrapunktowany utwór muzyczny. Ciało i strój są ze sobą tak splecione jak melodia i akompaniament.



Patrząc na nagie ciało, Witwicki obdzierał je oczami ze skóry.

KRYSTYNA

Ten fragment o wzajemnym przenikaniu się kształtu ciała z kształtem stroju muszę sobie zaraz przepisać. Przyda mi się przy komponowaniu bluzek i spódnic dla pięknie zbudowanych dziewcząt.

HALINA

To jeszcze nie wszystko. Obok przenikania się form ciała i stroju Witwicki zwracał uwagę także na wzajemne przenikanie się kształtów, kości, mięśni i skóry. Patrząc na człowieka ubranego próbował — przez ubranie — odgadnąć kształt nagiego ciała, ale patrząc na nagie ciało, obdzierał je oczami ze skóry, ciesząc się odgadywanym przez skórę cudownym kształtem mięśni i kości. W dobrej rzeźbie kości, mięśnie, skóra i ubranie były dla Witwickiego czterema umiejętnie skontrapunktowanymi melodiami: umiał słyszeć każdą z nich z osobna i wszystkie razem.

FRYDERYK

Nie należy sądzić, że wzrok Witwickiego zatrzymuje się na mięśniach i kościach. Jest przecież psychologiem i najbardziej interesuje go życie psychiczne. Patrząc na człowieka, stara się więc — przez ubranie, ciało i wytwory ludzkiej pracy — zobaczyć myśli, uczucia, charakter. Interesuje go także wzajemne przenikanie się cech cielesnych i cech psychicznych. Potrafi je ujmować odrębnie i łącznie.

Ale to też jeszcze nie wszystko. Witwicki wie, że żaden byt — a tym bardziej człowiek — nie jest tylko tym, czym jest w danej chwili, ale jest także całą swoją historią, przeszłością i przyszłością, tym, czym był i tym, czym będzie. Patrząc na człowieka stara się więc zobaczyć nie tylko jego obecny kształt, ale i te kształty, z których się rozwinął i te, w które się rozwinie. Na przykład w studentce Witwicki widzi taką dziwną istotę, która jest jeszcze trochę dzieckiem i już stopniowo zaczyna stawać się kobietą. Sądzę, że bawi go to wzajemne przenikanie się form. Zwraca więc uwagę to na jeden składnik, to na drugi, a potem jednym rzutem oka obejmuje oba, ciesząc się współistnieniem dwóch różnych form w jednej bryle.

Dialog XX

BOHDAN
ALBO O ZNACZENIU PSYCHOLOGII DLA HISTORII FILOZOFII

„Komentarz, dodany do tekstu, ma zadanie przede wszystkim psychologiczne [...] stara się odtworzyć na podstawie tekstu przede wszystkim strukturę duchową głównej postaci."

Władysław WITWICKI

Bohdan
albo o znaczeniu psychologii dla historii filozofii

Osoby: BOHDAN, lat 33
FRYDERYK, lat 18
Warszawa, Pałac Kazimierzowski, listopad 1937 r.

W soboty chodziłem na proseminarium filozoficzne, prowadzone przez docenta Bohdana Kieszkowskiego. Proseminarium rozpoczynało się punktualnie o godzinie dwunastej w południe i trwało bez przerwy do wpół do drugiej, dokładnie dziewięćdziesiąt minut i nigdy ani minuty mniej ani minuty więcej, bez względu na liczbę uczestników i przebieg dyskusji.

Proseminarium polegało na wspólnym czytaniu *Teajteta* Platona w przekładzie Witwickiego i na dyskusji próbującej docierać do głębszych warstw tekstu. Jeżeli w dyskusji pojawiał się jakiś interesujący problem, Kieszkowski zachęcał do opracowania referatów opartych na dodatkowych lekturach.

Frekwencja kształtowała się rozmaicie. Na pierwszych zajęciach było kilkunastu studentów, czasem pojawiało się tylko kilku. Raz zdarzyło się, że poza mną nie przyszedł na proseminarium nikt więcej. Mimo to Kieszkowski rozpoczął je punktualnie i zapowiedział, że będzie ono trwało, jak zawsze, półtorej godziny.

BOHDAN

W zeszłą sobotę na kilka minut przed zakończeniem proseminarium postawił pan niezmiernie interesujący problem przydatności psychologicznego warsztatu profesora Witwickiego dla pracy historyka filozofii. Może to i lepiej, że wtedy nie było już czasu na zajęcie się tym problemem, bo dało to nam cały tydzień na przemyślenie go. Dobrze się też stało, że jesteśmy dziś sami i nikt nam nie będzie przeszkadzał w spokojnym i wszechstronnym rozważeniu wszystkich aspektów tego zagadnienia.

Na wstępie jednak chciałbym przypomnieć to, o czym mówiłem na pierwszym naszym spotkaniu, a mianowicie, że w centrum naszych rozważań będzie filozoficzna problematyka *Teajteta,* którą postaramy się ująć jak najgłębiej i we wszystkich kontekstach niezbędnych dla jej pełnego zrozumienia. Dodałem wtedy, że moim obowiązkiem — jako pracownika prowadzącego proseminarium — będzie rygorystyczne przestrzeganie tego, aby nikt z nas w toku dyskusji nie zbaczał na manowce dygresji, które skądinąd mogą być również interesujące, ale nie mogą nam za-

bierać minut przeznaczonych na analizę *Teajteta*. Wynika stąd wniosek, że nie będziemy dziś rozmawiać w ogóle o Witwickim, ale tylko i wyłącznie o przydatności jego wiedzy z zakresu psychologii do interpretacji treści *Teajteta*.

Bierzemy zatem w nawias jego kwalifikacje filologa klasycznego, który znakomicie przełożył *Teajteta* z oryginału greckiego na język polski. Korzystamy z tego przekładu, bo nie wszyscy znają grecki na tyle, żeby móc na tym proseminarium analizować oryginał. Zawsze jednak leży przede mną wydanie *Teajteta* w języku greckim — jako wyższa instancja, do której można się odwołać w przypadku sporów interpretacyjnych, których źródłem mogłyby być jakieś niejasności czy dwuznaczności polskiego przekładu.

Bierzemy również w nawias te partie wstępu i objaśnień do *Teajteta*, w których Witwicki występuje nie w charakterze psychologa, lecz historyka filozofii, podając rzeczowe informacje o filozofii Platona, Heraklita, Gorgiasza czy Protagorasa.

Rzecz jasna, że w nawiasie znajdzie się także Witwicki jako ilustrator, który ozdobił przekład rysunkami.

Czy zgadza się pan na takie abstrahowanie od trzech istotnych składników bogatej osobowości profesora Witwickiego, żeby dyskusja nasza dotyczyła tylko i wyłącznie tego jej składnika, który polega na zajmowaniu psychologicznego punktu widzenia, stosowaniu psychologicznych metod i narzędzi pojęciowych oraz ściśle psychologicznym objaśnianiu tekstu *Teajteta*?

FRYDERYK

Zgadzam się.

BOHDAN

Dokonajmy teraz następnej dystynkcji. Wiadomo, że nie istnieje psychologia w ogóle, ale współcześnie mamy do czynienia z wieloma różnymi szkołami i kierunkami psychologicznymi. Obok psychologii introspekcyjnej istnieje psychologia behawiorystyczna, psychologia postaci i psychoanaliza w ortodoksyjnej wersji Freuda i heterodoksyjnych wersjach Adlera, Junga, Stekla. Mówię o tym w tym celu, żeby nie utożsamiać problemu przydatności psychologii dla historii filozofii z konkretnym problemem przydatności tej psychologii, którą reprezentuje profesor Witwicki.

FRYDERYK

Na to również mogę się zgodzić. Nie będziemy mówili o psychologii w ogóle, ale o psychologii Witwickiego.

BOHDAN

Teraz należy odróżnić od siebie dwie warstwy *Teajteta:* jedną, związaną z tematem rozważań Sokratesa i drugą, związaną z formą dialogu. Tak się składa, że tematem rozważań są w tym dialogu nie tylko zagadnienia epistemologiczne, ale — w jakiejś mierze — również zagadnienia psychologiczne, na przykład dotyczące pamięci. Tu konfrontacja rozważań Sokratesa ze współczesnym stanem wiedzy jest niezbędna i przydatność kompetencji profesora psychologii są, jak sądzę, poza dyskusją. Nie o to przecież chodziło panu, kiedy wysunął pan swój problem. To przecież przypadek, że tematyka tego konkretnego dialogu dotyczy psychologii. Panu chodziło, jak sądzę, o przydatność psychologicznej wiedzy do interpretacji tekstu Platona bez względu na konkretny temat rozważań występujących w tym dialogu postaci. Czy dobrze zrozumiałem pańską myśl?

FRYDERYK

Tak. Nie chodziło mi o temat rozważań Sokratesa, ale o psychologiczną interpretację jego wypowiedzi bez względu na to, czego dotyczą. Inaczej mówiąc: nie przedmiotowa, ale podmiotowa warstwa dialogu, jakkolwiek i w tej przedmiotowej jakoś odbija się podmiotowość Sokratesa. Chodzi nie o przedmiotową warstwę rozważań samą w sobie, ale o relację pomiędzy tymi rozważaniami a podmiotem tych rozważań.

BOHDAN

A więc i w tej sprawie jesteśmy zgodni. Możemy zatem — po wstępnym oczyszczeniu przedpola — przystąpić do odróżnienia w tym dialogu tego, co stanowi jego t r e ś ć i tego, co stanowi jego f o r m ę.

FRYDERYK

Obawiam się, że zaprowadziłoby to nas na manowce.

BOHDAN

To zaskakujące, co pan powiedział. Sądziłem dotąd, że to są pańskie ulubione narzędzia pojęciowe.

FRYDERYK

To prawda. Dowiedziałem się jednak, że profesor Ingarden zarejestrował kilkaset różnych znaczeń terminów „forma" i „treść", które uporządkował w dziewięć zasadniczych grup. Wynika stąd wniosek, że zanim moglibyśmy posłużyć się tymi terminami do analizy *Teajteta,* musielibyśmy wstępnie uzgodnić, w jakim znaczeniu posługiwać się nimi będziemy, a to doprowadziłoby nas do tego, że zamiast dyskutować o Witwickim mówilibyśmy do końca naszego proseminarium o Ingardenie.

BOHDAN

Niebezpieczeństwo to można ominąć. Pozostawimy na boku rozróżnienia Ingardena i sprecyzujemy nasze rozumienie tych terminów. Mamy zresztą już drogę w znacznej mierze przetartą, ponieważ na ostatnim proseminarium sam pan wyjaśnił, jak rozumie te pojęcia.

FRYDERYK

Tydzień temu mówiłem o heglowskiej teorii religii.

BOHDAN

No i właśnie możemy do tego nawiązać. Pamiętam, że powiedział pan tak — zwięźle i trafiając w samo sedno: zarówno filozofię jak religię ujmuje Hegel w kategoriach formy i treści, wypowiadając twierdzenie, że religia i filozofia nie różnią się od siebie treścią, ale jedynie formą, w ten sposób, że obie mają treść filozoficzną, natomiast religia — w przeciwieństwie do filozofii — podawana jest w formie niefilozoficznej. Stąd wniosek, że zadaniem historyka filozofii jest wyłuskanie z religii jej filozoficznej treści po rozbiciu i odrzuceniu niefilozoficznej skorupy.

Czy wiernie zreferowałem pańskie myśli?

FRYDERYK

Jak najwierniej. Tyle tylko, że nie moje, lecz Hegla.

BOHDAN

Co do tego można by się spierać. Zostawmy jednak na boku Hegla i zastanówmy się, czy nie warto przyjąć takiego właśnie rozumienia kategorii formy i treści do analizy *Teajteta*.

FRYDERYK

Zaczynam się domyślać, do czego pan docent zmierza. Chodzi prawdopodobnie o to, że — zdaniem pana docenta — istnieje pewien idealny model wykładania filozofii, w którym filozoficzność formy polega na tym, że jest ona idealnie przezroczysta i nie odwraca naszej uwagi od filozoficznej treści. Natomiast *Teajtet* i inne dialogi Platona zbudowane są według zupełnie innego modelu, w którym niefilozoficzna forma jest podobna do witraża, którego malowidła zasłaniają widok na świat znajdujący się po drugiej stronie. Należy zatem rozbić witraż, żeby nie przeszkadzał w uchwyceniu filozoficznej treści dialogu.

BOHDAN

W rzeczy samej. Powiedziane obrazowo, ale chodziło mi właśnie o to.

FRYDERYK

Otóż mam zasadnicze wątpliwości do takiego sposobu wykładania filozofii. Ale nawet gdyby mi przyszło zgodzić się, że i taki sposób może być do czegoś przydatny, chciałbym zwrócić uwagę na potrzebę odróżnienia sposobu wykładania od sposobu dochodzenia do prawdy.

Zwracał na to uwagę uczeń Hegla, Karol Marks, powiadając, że liczą się nie tylko wyniki, ale i droga.

Otóż największą zaletą dialogów Platona jest właśnie to, że pokazują nam one nie tylko osiągnięte wyniki, ale także i przede wszystkim drogę dochodzenia do prawdy. Uczą sposobu uprawiania filozofii, uczą filozoficznego myślenia.

Stąd przed historykami filozofii pojawiają się dwie możliwości: albo przyjęcie takiego sposobu wykładania, który — przy całkowitym abstrahowaniu od procesu zdobywania wiedzy — streszcza wyłącznie osiągnięte wyniki, albo kształcenie umiejętności filozoficznego myślenia przez pokazywanie procesu dochodzenia do prawdy i wciąganie umysłów w jego wiry.

BOHDAN

Pan, oczywiście, opowiada się za tym drugim sposobem wykładania?

FRYDERYK

Z całą stanowczością. I właśnie z tego punktu widzenia psychologia okazuje się niezbędna dla historyka filozofii.

Streszczanie osiągniętych wyników przekształca żywe myśli w bezosobowe twory logiczne, w myśli niczyje, bytujące poza przestrzenią i czasem.

W rzeczywistości jednak nie ma myśli niczyich. Są one zawsze myślami konkretnego człowieka, zdobytymi w określonej sytuacji historycznej przez określone czynności badawcze, uwikłane w skomplikowaną sieć konfliktów psychologicznych, społecznych i politycznych.

Jeżeli zatem izolowana bezosobowa myśl jest fikcją, a za każdą rzeczywistą myślą kryje się podmiot, czyli człowiek z krwi i kości, to dla prawidłowego, adekwatnego zrozumienia tej myśli konieczne jest ujmowanie jej w relacji do tego podmiotu.

BOHDAN

To psychologizm subiektywizujący myślową treść tekstów filozoficznych. A przecież jest oczywiste, że jest ona czymś zobiektywizowanym, dostępnym nie tylko temu, który ją wymyślił, ale również innym ludziom.

FRYDERYK

Oni również są podmiotami. W ten sposób myśl przekazywana drugiemu człowiekowi ma dwa podmioty i trzeba ją ujmować w relacji do obu podmiotów: twórcy i odbiorcy. I to właśnie pokazuje nam dialog.

Forma dialogu nie jest więc czymś „niefilozoficznym" i obojętnym dla zawartych w nim myśli filozoficznych. Największą zaletą tej formy jest to, że każda myśl osadzona jest na fundamencie spotkania pomiędzy kilkoma podmiotami. Chodzi mi w tym przypadku o coś więcej niż to, co nazywane jest wspólnym dochodzeniem do prawdy, ale o sprawę jeszcze bardziej podstawową — występującą także w prostym procesie informowania kogoś o czymś i w innych formach przekazywania wiedzy. Chodzi o to, że myśl nie jest przedmiotem, ale relacją społeczną, rodzajem intelektualnej i emocjonalnej więzi między ludźmi.

To samo dotyczy muzyki. Jeden ze współczesnych kompozytorów dokonał tego odkrycia, że utwór muzyczny nie jest przedmiotem złożonym z określonej sumy dźwięków, ale jest w swojej istocie stosunkiem między ludźmi, stosunkiem między kompozytorem a dyrygentem, orkiestrą i słuchaczami. W czasie wykonywania koncertu wytwarza się między tymi ludźmi społeczna więź, społeczne pole napięć w obrębie którego ktoś komuś coś przekazuje i ktoś od kogoś coś odbiera. I właśnie to krążenie myśli i uczuć kompozytora, splatających się z myślami i uczuciami wykonawców i odbiorców jest istotą muzyki, treścią konkretnej struktury dźwiękowej, która istnieje tylko dzięki temu, że jest przez kogoś zbudowana, przez kogoś wykonywana i przez kogoś odbierana. W szczególności — w tej właśnie dziedzinie obowiązuje zasada Berkeleya: *esse* to tyle, co *percipi,* to znaczy, gdzie nie ma słuchaczy, tam nie ma muzyki, nie ma żadnej struktury dźwiękowej, bo nie ma w ogóle dźwięków. Mogą być oczywiście drgania fal powietrza, ale bez ucha, które słyszy i mózgu, który porządkuje wrażenia słuchowe, nie ma dźwięków.

BOHDAN

Co to za kompozytor, który wypowiedział tę interesującą myśl?

FRYDERYK

Kompozytor włoski, Boris Porena. A jego praca, w której znalazłem te rozważania, nosi tytuł: *Musica/società* — z nie stosowanym w interpunkcji polskiej znakiem pomiędzy słowami „muzyka" i „społeczeństwo". Na język polski należałoby ten tytuł przełożyć w sposób następujący: Muzyka to (nie struktura dźwiękowa, ale) stosunki społeczne. Wynika stąd wniosek, że muzyka

jest nauką o społeczeństwie i drugi wniosek — wyciągnięty również przez Porenę — że twórczość kompozytora jest działalnością polityczną w sensie wytwarzania więzi społecznych pomiędzy ludźmi.

Ja od siebie dodaję, że również uprawianie filozofii jest w tym samym sensie uprawianiem działalności politycznej, bo — powtarzam — nie ma myśli niczyich, nie ma myśli bezosobowych, myśl istnieje tylko tam, gdzie istnieje rozmowa, ponieważ materią myśli jest stosunek społeczny między ludźmi.

BOHDAN

Na to mógłbym się zgodzić pod warunkiem bardzo szerokiego pojmowania rozmowy, takiego przy którym rozmową byłoby także czytanie książki i samotne zastanawianie się nad jakimś problemem, nazywane zresztą w mowie potocznej „rozmową z samym sobą".

FRYDERYK

Ja również opowiadam się za tak szerokim pojęciem rozmowy.

BOHDAN

A zatem i w tym punkcie zgadzamy się. Nie bardzo tylko orientuję się, do czego była panu potrzebna ta dygresja.

FRYDERYK

Jeżeli myśl nie jest bezosobową strukturą logiczną, ale stosunkiem społecznym między ludźmi, to kontekstem określającym sens myśli jest w każdym przypadku kontekst psychologiczno-socjologiczny. A więc jeżeli chcemy uchwycić filozoficzny sens dialogu, musimy prawidłowo zrekonstruować „strukturę duchową" tych podmiotów, które biorą udział w rozmowie.

I tak właśnie rozumie swoją pracę autora objaśnień do dialogów Platona Władysław Witwicki. Zapamiętałem następującą jego wypowiedź:

„Komentarz, dodany do tekstu — powiada Witwicki — ma zadanie przede wszystkim psychologiczne [...] Stara się odtworzyć na podstawie tekstu przede wszystkim strukturę duchową głównej postaci."

BOHDAN

Rozumiem. Ale to, co pan dotąd powiedział, stanowi teoretyczne i bardzo ogólne uzasadnienie potrzeby komentarza psychologicznego. Byłoby pożądane uzupełnić te rozważania konkretnymi przykładami i, jeśli to możliwe, zaczerpniętymi z objaśnień Witwickiego do *Teajteta*. Czy potrafi pan podać jakiś przykład?

Przygotowałem się do tej dyskusji i zaznaczyłem w swoim egzemplarzu *Teajteta* siedem fragmentów, będących komentarzem psychologicznym nie do rozważanych w tym dialogu problemów psychologicznych, ale do relacji pomiędzy poszczególnymi wypowiedziami a „strukturą duchową" podmiotu, który je wypowiada.

Przykład pierwszy. Komentarz do wypowiedzi Sokratesa znajdującej się w rozdziale IX: Platon „nie pisze serio, to nie są jego myśli". Bez takiego komentarza psychologicznego czysto logiczna interpretacja tej wypowiedzi byłaby oczywiście błędna.

Przykład drugi. Wypowiedź Sokratesa z rozdziału XIV „budzi zastrzeżenia [...] Nie wiadomo tylko, czy to Sokrates mówi od siebie, czy też w imieniu zwolenników Protagorasa". Wynika z tych słów, że skoro nie ma myśli niczyich, to dla prawidłowej interpretacji konkretnej myśli jest absolutnie niezbędne wyświetlenie, czy to jest rzeczywiście myśl tej osoby, która ją wypowiada, czy też tylko przygląda się tej myśli po to, żeby ją po namyśle odrzucić?

Przykład trzeci. Komentarz składa się z czterech krótkich zdań a dotyczy „struktury duchowej" aż pięciu różnych podmiotów, z których trzy są postaciami dialogu, czwarta osobą, o której się w dialogu mówi, a piąta — autorem dialogu. Cytuję: „Teodor i Teajtet odnoszą teraz wrażenie, że Sokrates nie streszcza poglądu, który by mu był obcy i nieznośny, tylko sam się z Protagorasem zgadza. Obaj czuli, że te myśli były im (?) dość bliskie. Platon to widział i takimi chciał ich (?) pokazać, a nie wymalował ich (?) na czarno, choć mógł. To może znaczyć, że i sam nie czuł się od nich (?) zbyt daleki". Przy występujących w tekście Witwickiego zaimkach osobowych postawiłem cztery znaki zapytania, ponieważ nie jest dla mnie zupełnie jasne, kogo te zaimki dotyczą. Jest aż pięć osób, więc bez wskazania palcem na konkretne osoby tekst staje się wieloznaczny. Przy szybkiej lekturze mogłoby się wydawać, że we wszystkich czterech przypadkach chodzi o Teodora i Teajteta; po zastanowieniu się byłbym skłonny sądzić, że w drugim i trzecim przypadku chodzi ogólnie o sofistów, a w czwartym przypadku chodzi nie o konkretne osoby, ale o myśli. Zdanie „sam nie czuł się od nich zbyt daleki" należy rozumieć w ten sposób, że to Platon nie czuł się zbyt daleki od referowanych przez Sokratesa myśli sofistów.

W każdym razie jest rzeczą jasną, że przy interpretacji tekstu *Teajteta* trzeba zwracać uwagę nie tylko na to, co się mówi, ale w j a k i s p o s ó b t o j e s t w y p o w i a d a n e, z jakim stopniem intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania.

Przykład czwarty z rozdziału XX. „Platon — powiada Witwicki — z wielkim upodobaniem i umiejętnością umie oświetlać

jedną i tę samą sprawę z dwóch przeciwnych stanowisk [...] Platon znakomicie i wymownie umie spojrzeć na swego Sokratesa, a więc i swoje własne stanowisko i sposób nieswoimi oczami." Psychologiczna zawartość tej uwagi Witwickiego jest niezwykle doniosła, wskazuje bowiem na dwie różne przestrzenie toczącego się dialogu: przestrzeń zewnętrzną, w której dwaj różni ludzie zajmują dwa różne stanowiska, i przestrzeń wewnętrzną, w której ten spór ulega interioryzacji, co powoduje rozszczepienie autora na trzy podmioty: jednym podmiotem jest ta część osobowości Platona, która utożsamia się z poglądami Sokratesa, drugim podmiotem jest ta część osobowości Platona, która potrafi dostrzec coś racjonalnego w poglądach odmiennych, i wreszcie trzecim podmiotem jest — znajdująca się na nieco wyższym poziomie — ta część osobowości Platona, która bierze na siebie rolę arbitra, podejmującego trudny wysiłek na rzecz integracji obu przeciwstawnych stanowisk.

Przykład piąty. Witwicki podejmuje w komentarzu do rozdziału XXIII niezwykle doniosły problem z zakresu filozofii kultury: problem relacji pomiędzy twórcą a tworzonym przez niego dziełem, problem rozmiarów swobody przysługującej filozofowi w dziedzinie kształtowania formy swojego dzieła. Sposób przedstawienia tego problemu przez Witwickiego jest zdumiewający. Komentarz do *Teajteta* przekształca się w tym miejscu w teatr, na którego deskach pojawia się sam Platon, któremu Witwicki wkłada w usta następujące słowa: „Ja decyduję o tym, co kiedy mówię w dialogu, w jakim porządku i jak dużo — nie krępuje mnie żadna dyspozycja, żaden wzgląd na podjęty temat. Wolno mi robić dygresje, kiedy mi się podoba i jakie mi się podoba, bo jestem pan, mam czas..." i tak dalej.

BOHDAN

Dlaczego nazwał pan ten sposób przedstawienia problemu „zdumiewającym"?

FRYDERYK

Bo Witwicki nie powtarza wypowiedzi Platona, ale — w sposób zuchwały — przekształca komentarz w pisany przez siebie dialog, w którym autor *Teajteta* staje się postacią dialogu Witwickiego, z postaci historycznej — postacią konstruowaną przez polskiego pisarza.

Marzy mi się, żeby kiedyś uczynić to samo z Witwickim, a więc przejść od komentowania jego prac do przekształcenia go w postać występującą w moich dialogach — wiernie odtwarzaną w zakresie swojej rzeczywistej „struktury duchowej" a jednocześnie swobodnie konstruowaną w zakresie zachowania się

Przejść od komentowania jego prac do przekształcania go w postać występującą w moich dialogach.

w wymyślanych przeze mnie sytuacjach spotkań i rozmów z innymi ludźmi.

BOHDAN

A czy nie lepiej byłoby napisać o Witwickim ściśle naukową monografię?

FRYDERYK

W komentarzu do XXIII rozdziału pisze Witwicki o tym, że dialogi Platona są „żywym odbiciem nie tylko jego myśli, ale jego uczuć, jego usposobienia również". W pracy naukowej musiałbym z konieczności ograniczyć się do przedstawienia jego myśli. Jedynie w dialogu istnieje możliwość pokazania pełnej osobowości Witwickiego, a więc również jego uczuć i usposobienia.

BOHDAN

Rozumiem. Przejdźmy do następnych przykładów.

FRYDERYK

Przykład szósty. W komentarzu do rozdziału XXVIII Witwicki — z pozycji psychologa — analizuje sposób, w jaki Platon przedstawia w *Teajtecie* fundamenty własnej koncepcji świata idej i dystansuje się od tej koncepcji uwagą: „Szczęście, że robi to z uśmiechem; nie ręczy i nie każe przysięgać, że tak jest na pewno". Uwaga ta stanowi istotny wkład w interpretację filozofii Platona. Koncepcja świata idei ujęta jest w tym komentarzu jako eksperyment myślowy. Oznacza to, że nie jest ona objawieniem odkrytej prawdy, ale konstrukcją stworzoną w tym celu, żeby jej się dokładnie i ze wszystkich stron przyjrzeć.

Taką interpretację mógł dać jedynie psycholog. Wykracza ona bowiem poza analizę treści poszczególnych wypowiedzi, ale dotyczy t r y b u, w którym są one wypowiadane, a na ten temat kompetentnie może się wypowiadać jedynie psycholog, a więc ktoś, kto z racji uprawiania tej właśnie dyscypliny nie może mieć wątpliwości co do tego, że nie ma myśli niczyich, a więc warunkiem ich prawidłowej interpretacji jest rozpatrywanie każdej myśli w relacji do struktury duchowej wypowiadającego ją podmiotu, bo tylko to umożliwia prawidłowe określenie trybu jej wypowiadania.

I przykład siódmy, w którym widzę podsumowanie psychologicznej interpretacji dialogu jako gatunku literackiego, związanego z określonym sposobem uprawiania filozofii i z postawą szacunku dla czytelników, którym nie narzuca się prawd objawionych, ale p o k a z u j e z y g z a k i p r o c e s u f i l o z o f i c z n e g o m y ś l e n i a, rodzenie się pomysłów, różne możliwości rozwiązywania postawionego problemu — po to, żeby ich

wciągnąć do współpracy w dziele budowania filozofii. „W *Teajtecie* — powiada Witwicki — zostawił Platon, uchwycony na gorąco obraz tworzenia się pomysłów, jeszcze nie skrystalizowanych [...] To często nieznośne w czytaniu, jeżeli ktoś szuka wyników ostatecznych i chciałby jasno wiedzieć, co Platon właściwie twierdzi i czego chce w końcu. Ale bardzo ciekawe, jeżeli ktoś ma czas wolny i chce się przysłuchać, jak się Platonowi myśli tworzą, roją, chwieją, walczą i ciągną go w różne strony".

BOHDAN

Bardzo ciekawe — powiada pan — jeżeli ktoś ma czas wolny... — przyznaję, że to bardzo ciekawe, ale niestety czas naszego seminarium dobiegł końca. Proszę się zastanowić nad tym, co pan powiedział i jeżeli pan zechce, możemy tę dyskusję kontynuować w następną sobotę.

Dialog XXI

ROMAN
ALBO O SPOSOBACH DOPEŁNIANIA

„Obraz może w nas sam przez się żadnych uczuć nie wzbudzić, jeżeli ich nie rozdmucha myśl w nim zapisana [...] Wówczas przemawia do nas nie to, co widzimy, ale to cośmy sami dotworzyli, czegośmy się z obrazu potrafili domyśleć"

Władysław WITWICKI

Roman
albo o sposobach dopełniania

Osoby: IRENA, lat 56 i 23
TADEUSZ, lat 31
FRYDERYK, lat 52 i 19
Warszawa, czerwiec 1971 i czerwiec 1938 r.

Irenę Krzemicką poznałem w czasach studenckich na Uniwersytecie Warszawskim. Później, kiedy została żoną mojego starszego kolegi, Tadeusza Krońskiego, spotykałem się z nią często — w sprawach wydawniczych — w Państwowym Wydawnictwie Naukowym. Nasza ostatnia rozmowa miała miejsce w czerwcu 1971 r. Usunięta po marcu 1968 r. z Biblioteki Klasyków Filozofii, pracowała w redakcji miesięcznika „Twórczość".

FRYDERYK

Od kilku dni staram się z panią skontaktować, ale odpowiadano mi, że nie ma pani w Warszawie.

IRENA

Tak, dopiero wczoraj wróciłam z Krakowa, z sesji naukowej krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, zorganizowanej w pierwszą rocznicę śmierci Romana Ingardena.

FRYDERYK

Przyszedłem właśnie w związku z Ingardenem. Nie wiem, czy pani pamięta, że to właśnie od pani — trzydzieści trzy lata temu — dowiedziałem się po raz pierwszy o istnieniu tego filozofa. Pamiętam doskonale tę naszą pierwszą rozmowę. Pełniłem wtedy dyżur w bibliotece seminarium filozoficznego a pani, w ślicznej kretonowej sukience, przeglądała książki na półkach. Dowiedziałem się wtedy, że jest pani uczennicą wybitnego filologa klasycznego, Ryszarda Ganszyńca, a filozofię studiowała pani pod kierunkiem Romana Ingardena.

IRENA

Pamiętam. Zapytał mnie pan wtedy: — Co pani czyta? a ja odpowiedziałam, że w tej chwili nic nie czytam, tylko wybieram sobie dopiero książki do czytania. Wróćmy jednak do celu pańskiej wizyty. Skąd pańskie zainteresowanie Ingardenem? O ile mi wiadomo, przez trzydzieści lat nie odczuwał pan żadnej potrzeby, żeby zapoznać się z jego pracami.

FRYDERYK

Nie jest to bynajmniej jedyny grzech, który obciąża moje sumienie. Do studiowania dzieł Ingardena zachęcał mnie — jeszcze w 1938 roku — Tadeusz i nawet ofiarował mi nadbitkę swojej recenzji z książki Ingardena. Recenzja ta była wydrukowana w języku niemieckim w czasopiśmie „Helikon". Przestudiowałem ją bardzo gruntownie i to dwustronicowe omówienie głównej myśli Ingardena wystarczało mi przez trzydzieści lat. Między innymi dlatego, że w roku 1939 kilka razy zabierałem się do lektury *Głównych linii rozwoju poglądów Edmunda Husserla* — czułem się bowiem niejako moralnie zobowiązany do zapoznania się z tą pracą z racji jej bezpośredniego sąsiedztwa z moim debiutem na łamach „Przeglądu Filozoficznego". Niestety, nie udało mi się zrozumieć, o co tam Ingardenowi chodziło, z wyjątkiem dwóch spraw, które od tego czasu zaczęły mnie — pod jego wpływem — dręczyć.

IRENA

Cóż to były za sprawy?

FRYDERYK

Jedna dotyczyła relacji zachodzącej pomiędzy Jaźnią transcendentalną a realną osobą ludzką w *Ideach* Husserla. Przy lekturze tego fragmentu nasunęła mi się taka interpretacja, że według Husserla każdy człowiek jest wielością różnych podmiotów, które zazwyczaj są ze sobą ściśle zespolone. Wielość tych podmiotów, z których każdy ma swoją indywidualną historię, powoduje subiektywne zniekształcenie obrazu świata. Jeżeli więc chcemy uchwycić świat w jego obiektywności, musimy ukonstytuować się w czysty podmiot poznania drogą rozszczepienia się na poszczególne monady, wyodrębnienia spośród nich tej jednej jedynej, której wyłączną funkcją jest poznawanie, i wzięcie wszystkich pozostałych, tkwiących w nas podmiotów w nawias, aby swoją subiektywnością nie zakłócały procesu czystego poznania.

IRENA

To interpretacja błędna. Myli pan płaszczyznę epistemologiczną z płaszczyzną psychologiczną. Zarówno Husserl jak Ingarden oddzielali od siebie te płaszczyzny bardzo starannie. Jaźń transcendentalna to pojęcie epistemologiczne niesprowadzalne do psychologii empirycznej. Ale pan już w czasach studenckich redukował teorię poznania do psychologii, nie rozumiejąc, że na jej terenie dokonuje się konfrontacji psychologii z ontologią.

FRYDERYK

Na takie ujęcie teorii poznania chętnie się godzę. Gotów jestem także zaakceptować sam pomysł skonstruowania idealnego mo-

delu procesu poznania, w którym na miejsce rzeczywistych, zróżnicowanych podmiotów poznania podstawiamy fikcyjny podmiot bezosobowy, nie posiadający żadnych cech subiektywnych. Model taki może być przydatny jako narzędzie do precyzyjnego oddzielenia w każdym konkretnym przypadku, co w danym procesie poznania jest adekwatnym odzwierciedleniem rzeczywistości, a co jest wnoszone do tego procesu przez jego rzeczywisty podmiot.

Jeżeli jednak w takich konkretnych przypadkach mamy w poznaniu dwa elementy, to znaczy element adekwatnego odzwierciedlenia i element dopełnienia tego odzwierciedlenia jakimiś subiektywnymi dodatkami, to wyjaśnić tę dwoistość można tylko na dwa sposoby: albo w sposób religijny, dla którego jedynym podmiotem adekwatnego poznania jest pozaludzka Jaźń transcendentalna czyli Bóg, natomiast umysł ludzki wnosi do poznania jedynie fałsz, złudzenia i zniekształcenia, albo w sposób świecki, sprowadzający podmiot adekwatnego poznania ze świata idei do psychicznego wnętrza rzeczywistego człowieka. Wynikają z tego dwa wnioski: pierwszy to ten, że nie można poprzestać na uznaniu Jaźni transcendentalnej za pojęcie epistemologiczne, ale trzeba pójść o krok dalej i odpowiedzieć na pytanie, gdzie znajduje się desygnat tego pojęcia: w niebie czy w człowieku. Jeżeli w niebie, to owo pojęcie epistemologiczne okazuje się pojęciem teologicznym, a jeśli w człowieku, to pojęcie epistemologiczne staje się pojęciem psychologicznym. I tylko w tym sensie można mówić o redukcji teorii poznania do psychologii. Świat zewnętrzny jako przedmiot poznania znajduje się oczywiście poza granicami psychologii, natomiast podmiot poznania należy do psychologii jako przedmiot jej badań. Drugi wniosek jest taki: jeśli w konkretnym przypadku poznanie ma charakter dwoisty, to odpowiednikiem tej dwoistości poznania powinna być dwoistość podmiotu. Wyobrażam to sobie tak, że w każdej konkretnej jednostce ludzkiej jest ktoś, kto adekwatnie odbiera jakiś fragment obiektywnej rzeczywistości, a obok niego ktoś drugi, kto zajmuje się dopełnianiem, uzupełnianiem, wzbogacaniem, przekształcaniem, poprawianiem lub psuciem powstającego obrazu.

IRENA

Nie można panu zabronić, żeby pan to sobie tak wyobrażał, ale — moim zdaniem — nie ma to nic wspólnego ani z Ingardenem, ani z Husserlem. Wspomniał pan jednak, że z tekstu Ingardena wydobył pan dwie myśli. Rozumiem, że to była jedna myśl, a druga?

W zakończeniu wspomnianej pracy o Husserlu Ingarden napisał, że „żadna z monad sama dla siebie nie byłaby zdolna ukonstytuować świata w pełni realnego". Zdanie to rozumiem w ten sposób, że każdy konkretny akt poznania zachodzi w określonym miejscu przestrzeni i czasu i dokonywany jest przez określony podmiot, różniący się od wszystkich pozostałych podmiotów określonymi cechami indywidualnymi. Wynika z tego, że każdy konkretny akt poznania dokonywany jest z określonego punktu widzenia i — na mocy praw perspektywy — chwyta tylko jeden aspekt poznawanego przedmiotu. W ten sposób każdy element poznania jest czymś jednostronnym, jednoaspektowym, wymagającym dopełnienia innymi aspektami. Istnieje jednak wiele sposobów przezwyciężania tej jednostronności. Po pierwsze, możemy akt poznania wielokrotnie powtarzać, na przykład patrząc z okna na ten sam krajobraz rano, w południe, wieczorem i w nocy, wiosną, latem, jesienią i zimą. Dokonywanie obserwacji tego samego przedmiotu w różnych momentach daje nam w rezultacie niezwykle bogatą wielość jego rozmaitych wyglądów. Po drugie, możemy przezwyciężyć jednostronność punktu widzenia przez zmianę miejsca w przestrzeni, na przykład obchodząc jakieś arcydzieło architektury dookoła, wchodząc do wnętrza, a więc dosłownie oglądając je z wielu stron. Po trzecie, możemy zmieniać podmiot poznania czyli samych siebie. Na przykład, po wysłuchaniu jakiegoś utworu muzycznego czytamy biografię kompozytora i analizę muzykologiczną jego utworów, a następnie słuchamy tego samego utworu po raz drugi. Albo oglądamy jakiś film, potem czytamy powieść, która była podstawą scenariusza i po raz drugi oglądamy ten sam film, posiadając możliwość porównywania ekranizacji z powieścią.

Ta myśl Husserla o jednostronności każdego konkretnego aktu poznania i potrzebie dopełniania go innymi aktami, dokonywanymi z różnych punktów widzenia, ma w sobie coś fascynującego. Po pierwsze dlatego, że otaczający nas świat staje się bardziej zajmującym, niewyczerpanym w swoim bogactwie, bo każdy przedmiot i każda osoba mogą okazać się czymś innym niż tylko tym, co dotąd o nich wiedzieliśmy, ponieważ ujmowaliśmy je w sposób jednostronny tylko z jakiegoś jednego punktu widzenia, a inne punkty widzenia mogą odsłonić wiele nowych stron i cech. Po drugie dlatego, że uświadomienie sobie tej prawdy wzbudza życzliwe zainteresowanie dla cudzych punktów widzenia. Okazuje się, że drugi człowiek — mający odmienny od nas pogląd na tę samą sprawę, może tę odmienność zawdzięczać bogactwu własnej wiedzy, doświadczeń, przeżyć i umiejętności obserwowania danego przedmiotu z takiego punktu widzenia, który mógłby w istotny sposób dopełnić i wzbogacić naszą wie-

dzę o tym przedmiocie. W ten sposób rozważania epistemologiczne nabierają znaczenia etycznego, przyczyniając się do wytwarzania atmosfery życzliwości, tolerancji, dialogu.

Kiedy Husserl powiada, że „świat realny w pełni swej realności jest odpowiednikiem dopiero intersubiektywnego procesu konstytutywnego", uzasadnia tym samym potrzebę metodologicznego pluralizmu czyli uznania prawomocności rozmaitych i równorzędnych punktów widzenia oraz poszukiwania sposobów integrowania ich w jeden całościowy i wszechstronny obraz rzeczywistości.

To, o czym mówiłem przed chwilą, można ująć też jako sposób integrowania punktów widzenia zajmowanych przez różne podmioty. Na przykład: widziałem las o świcie, a teraz drugi człowiek mówi do mnie: — Spójrz jak ten sam las wygląda o zachodzie słońca. Albo: oglądałem jakiś gmach, stojąc naprzeciw głównego wejścia, a teraz drugi człowiek mówi do mnie: — Zobacz, jaki piękny układ brył widać z boku.

A czymże jest czytanie książek o muzyce? Zapoznawaniem się z wiedzą i poglądami innych ludzi na słuchane przez nas utwory. Można więc powiedzieć, że dopełnianie jednostronnego wyglądu danego przedmiotu aktami poznawczymi dokonywanymi z innych punktów widzenia polega na interioryzacji przeżyć innych ludzi. Jeżeli pełny obraz świata jest konstytuowany intersubiektywnie, to warunkiem wytworzenia w sobie tego pełnego obrazu jest przeniesienie do własnego wnętrza innych podmiotów wraz z właściwymi im punktami widzenia.

IRENA

To brzmi sympatycznie, ale wykracza poza język i myśli Husserla. Wciąż jednak nie wiem, co pana do mnie sprowadza. Jeżeli zainteresował pana Ingarden, to nic prostszego jak zabrać się do studiowania wydawanych przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe jego dzieł filozoficznych. Od 1957 roku ukazało się już osiem tomów ...

FRYDERYK

Nie wszystkie udało mi się dostać. Ale pięć kupiłem i przeczytałem. Jeżeli zaś pozwalam sobie panią niepokoić, to nie dlatego, żeby pytać o to, co sam mogę znaleźć w wydrukowanych już tomach. Interesuje mnie, co utrwaliło się w pani pamięci z wypowiedzi Ingardena na temat osoby, która obecnie stanowi główny przedmiot moich zainteresowań. Mam na myśli Władysława Witwickiego.

IRENA

Tak, słyszałam już, że zamierza pan napisać książkę o Witwickim. Co to ma być za książka? Biografia czy omówienie jego poglądów na religię albo jego interpretacji postaci Sokratesa?

FRYDERYK

Chciałbym pokazać Witwickiego w spotkaniach z rozmaitymi interesującymi ludźmi, koncentrując uwagę na tych spotkaniach, które odsłaniają jakieś mniej znane strony jego osobowości. Dlatego właśnie interesuje mnie krąg relacji, jakie nawiązywały się pomiędzy Witwickim a innymi wybitnymi przedstawicielami kultury polskiej, takimi jak Twardowski, Łempicki, Tatarkiewicz, Ingarden. Z tego punktu widzenia jakiś drobny okruch wspomnień — zapamiętana przez panią wypowiedź Ingardena na temat Witwickiego — może odsłonić taki aspekt, do którego w inny sposób nigdy bym nie dotarł.

IRENA

Obawiam się, że sprawię panu zawód. Póki profesor Ingarden żył, pamiętałam doskonale każdą rozmowę z nim, każdy jego wykład i każde seminarium. Fakt, że go od roku już nie ma, stanowi zaporę dla mojej pamięci i jej żywość osłabia. To Husserl w *Fenomenologicznej psychologii* z 1925 roku wyjaśniał, że przeszłość wtedy jest żywa, kiedy pada na nią światło teraźniejszości i oczekiwanej przyszłości. Każdy z tych trzech odcinków czasu wymaga dla swego pełnego istnienia odczuwalnej współobecności dwóch pozostałych.

Kiedy bliska nam osoba umiera, wówczas to naturalne przepływanie w siebie nawzajem trzech odcinków czasu ulega zakłóceniu. Wspomnienie już się nie nakłada na postrzeżenie i nie przedłuża w oczekiwanie. Niemożliwa jest synteza tamtego „dawniej" z tym tu oto „teraz" i z antycypowanym „potem", ponieważ żadnego „teraz" ani „potem" już nie ma i nigdy nie będzie. Odczułam to bardzo boleśnie, kiedy w roku 1958 straciłam na zawsze Tadeusza i profesora Ganszyńca, a teraz odszedł na zawsze trzeci bliski mi człowiek. To nie tylko katastrofa dla aktualnego przeżywania, ostre i paraliżujące poczucie nagłej straty i trwałego braku, zapadnięcia się całego obszaru naszego świata, ale także wstrząs dla pamięci: silniej niż kiedykolwiek pobudzona przez brutalny fakt śmierci, odczuwa imperatywną potrzebę wydobycia właśnie teraz, kiedy zdana jest tylko na siebie, wszystkiego co przechowała, od przelotnych momentów do ujęć całościowych, a jednocześnie jest obezwładniona swoim nagłym osamotnieniem, tym, że została wyrwana z ciągłości i jedności tego, co przeżyte, przeżywane i oczekiwane. Teraz właśnie najbardziej potrzebując siły, skupienia i poczucia osiadłości, jest

słaba, rozproszona i bezdomna. Przyzwyczajona do funkcjonowania w świetle obecności, nieporadnie się porusza w mroku nieobecności. Szuka więc pomocy w zobiektywizowanych, utrwalonych śladach, w listach, zapiskach, fotografiach, a gdy ich znajduje za mało, wyrzuca sobie, że zanadto dowierzała własnej sprawności, chociaż wie jednocześnie, iż żadna kronika i żadne archiwum nie zastąpią tego, czego jej naprawdę brak do jasnego, wypełnionego widzenia: możliwości powiązania wspomnień z żywym doświadczeniem i oczekiwaniem.

FRYDERYK

Te rozważania o pamięci są niezwykle interesujące. Obawiam się, że nie potrafię ich wiernie zrekonstruować po powrocie do domu, a chciałbym je utrwalić.

IRENA

Jestem zmęczona, więc pozwoliłam sobie powtórzyć to, co mówiłam kilka dni temu na sesji krakowskiej. Za kilka miesięcy pełny tekst mojego wspomnienia o Ingardenie ukaże się zapewne w „Studiach Filozoficznych". Będzie pan mógł wtedy wynotować sobie to, co uzna pan za godne pamięci.

Pyta pan, czy Ingarden wypowiadał się na temat Witwickiego. W tej chwili przypominam sobie dwie jego wypowiedzi. Jedną z roku akademickiego 1934—35. Byłam wtedy studentką II roku filologii greckiej, ale chodziłam pilnie na wszystkie wykłady i seminaria Ingardena z historii filozofii nowożytnej, ontologii i estetyki. Otóż właśnie w tym czasie Ingarden napisał recenzję z *Psychologii* Witwickiego — wydrukowaną w 1934 roku w „Przyjacielu Szkoły". Miał zaś taki zwyczaj, że każdy napisany przez siebie tekst odczytywał swoim uczniom i wsłuchiwał się uważnie w ich krytyczne głosy. Nie będę jednak o tym mówić, bo tę recenzję może pan sobie sam przeczytać.

Druga wypowiedź miała miejsce kilka lat temu, a ponieważ dotyczyła Platona, zanotowałam ją bardzo dokładnie i tak się szczęśliwie składa, że mam ją pod ręką. Zaraz ją panu odczytam, bo chyba zanotowałam ją w tym właśnie zeszycie. O, już ją mam.

Wypowiedź miała miejsce dokładnie dnia 27 kwietnia 1963 roku — w czasie posiedzenia naukowego sekcji estetyki krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Chętnie wysłucham pańskich uwag o tej wypowiedzi. Została ona sprowokowana pytaniami profesora Jerzego Pelca, które doprowadzały Ingardena do irytacji, ponieważ były formułowane językiem reizmu Kotarbińskiego.

„Panie kolego — mówił Ingarden — my pochodzimy z dwu różnych rodzin umysłowych [...] ta rodzina, do której ja należę, stara się [...] podzielić się własnymi doświadczeniami z drugim

i stara się — przynajmniej ja to tak robię — obudzić doświadczenie drugich [...] Natomiast panu zależy na tym, żeby do pewnego słowa przyporządkować pewien inny szereg słów, które będą pozostawać w relacjach logicznych pomiędzy sobą."

„Te wszystkie moje pytania — odpowiadał na to Pelc — są dla ludzi, którzy się na tym znają, bardzo naiwne, ale ja się muszę wiele nauczyć."

FRYDERYK

Czy nie sądzi pani, że ta wypowiedź profesora Pelca przypomina trochę udawaną skromność Sokratesa?

IRENA

Oczywiście. Sądzę też, że zauważył to również Ingarden i dlatego w odpowiedzi na pytanie Pelca, w jaki sposób odbiorca dzieła sztuki „uzupełnia tam sobie te niedookreślone miejsca" podał przykład reagowania Witwickiego na dialogi Platona. A oto tekst wypowiedzi Ingardena:

„Proszę pana, weźmy takie graniczne wypadki. Mamy dialog Platona, np. *Ucztę*, to jest wielki poemat i mogę czytać go wyłącznie jako wielki poemat. Ale potem biorę to na seminarium i czytam nie jako poemat, tylko od razu rekonstruuję to z punktu widzenia sensu filozoficznego, który w tym jest. To znaczy staję się w pewnym sensie głuchy na te wszystkie walory brzmieniowe, które tam do mnie przemawiają, przechodzę nad nimi do porządku dziennego, przestaję ewentualnie śpiewać i deklamować poszczególne zdania, a czytam je tak, jak filozof powinien czytać, w sposób monotonny, byle wydobyć sens, o który chodzi. Mam wtedy — ściśle biorąc — hybrydę, która obie płci swoje może mi ujawnić; jeżeli jestem badaczem literatury, to powinienem umieć przeczytać ten utwór na dwa sposoby i wiedzieć, że to, co jest dziełem Platona, to jest właśnie ten szczególny twór, który jest zarazem rozprawą filozoficzną i wielkim dziełem sztuki. Nie wiem, czy pan kiedyś słyszał Władysława Witwickiego, czytającego Platona. To były realizowane przedmioty estetyczne, on tyle d o p e ł n i a ł, tak wspaniale czytał, że ja drugiego człowieka nie słyszałem czytającego tak jak on; on czytał je tak, jak właśnie sam odbierał i tworzył przedmiot estetyczny; udostępniał nam to wszystko, naturalnie w swoim tłumaczeniu, ale jeśli pan chciał, to mógł panu recytować to po grecku, i to potrafił."

Koniec, kropka. Teraz czekam na pańskie uwagi.

FRYDERYK

Uwag mam bardzo wiele. Niełatwo będzie je przedstawić w należytym porządku. Najpierw jednak zrewanżuję się pani za udo-

stępnienie mi tej wypowiedzi Ingardena o Witwickim odczytaniem wypowiedzi Witwickiego o Ingardenie — wypowiedzi, której pani na pewno nie zna, ponieważ pochodzi ona z listu Witwickiego do mnie, pisanego dnia 15 kwietnia 1947 roku. Wypowiedź ta również dotyczy interpretacji Platona.

To, co mi pani była łaskawa odczytać, pochodzi z roku 1963, a więc ma charakter pośmiertnego wspomnienia o Witwickim, w piętnaście lat po jego śmierci. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że i wcześniej — jeszcze za życia Witwickiego — Ingarden podobnie oceniał jego interpretację dialogów Platona i ta jego ocena dotarła do Witwickiego, który ją uznał za wysoce krzywdzącą.

IRENA

Jak to krzywdzącą? Przecież przebija z niej szacunek i podziw dla Witwickiego, który tak „wspaniale", jak nikt inny, czytał Platona.

FRYDERYK

Obcując przeszło pięćdziesiąt lat z platońskim Sokratesem, Witwicki nieomylnie wykrywał najdrobniejszą domieszkę ironii w wypowiedziach wypełnionych pochwałami. Przed chwilą mówiliśmy o domieszce ironii w wypowiedzi Pelca. Przybrał on skromną pozę prostaczka, który zadaje naiwne, a nawet „bardzo naiwne" pytania, bo bardzo chce się „wiele nauczyć" od Ingardena, a przecież Ingarden w lot odkrył, że w tych pytaniach ukryty jest zarzut — skierowany pod adresem całej fenomenologii — o posługiwanie się językiem, który z punktu widzenia uczniów Kotarbińskiego jest językiem mało precyzyjnym.

Urażony tym zarzutem Ingarden zadał natychmiast cios Witwickiemu, stosując dokładnie ten sam chwyt. Udaje podziw dla tych, którzy potrafią wspaniale „śpiewać i deklamować poszczególne zdania" tekstu Platona i przybierając skromną pozę nudziarza, mówi o sobie, że nie umie czytać Platona tak jak Witwicki, ale czyta jego dialogi „tak, jak filozof powinien czytać, w sposób monotonny".

Tak więc za przesadnymi pochwałami pod adresem Witwickiego, jako wspaniałego deklamatora, kryje się zarzut, że Witwicki traktuje dialogi Platona tak, jak się traktuje dzieła sztuki, a nie tak, jak się powinno traktować dzieła filozoficzne — stając się „ślepym i głuchym" na walory poetyckie i brzmieniowe.

Wygłaszając w marcu 1947 roku w Mediolanie odczyt o Witwickim, uczyniłem podobną uwagę o jego przekładach Platona twierdząc, że zrobił Platona „zajmującym i żywym" — kosztem filozoficznej ścisłości. Nie wyobrażałem sobie, że sprawię tym

Witwickiemu dotkliwą przykrość. Po przeczytaniu włoskiego tekstu mojego odczytu, Witwicki napisał do mnie:

„Moim gorącym usiłowaniem było oddać ściśle tekst Platona. Właśnie o to szło. Na to pracowałem uczciwie, żeby odtworzyć jak najściślej myśl platońską i na to są komentarze i wstępy. Zarzut nieścisłości przekładu nie spotkał mnie ani od Witkowskiego, ani od Krokiewicza, ani od Zielińskiego, ani od Przychockiego. Przychocki wypowiadał się o tych przekładach w wyrazach najwyższych, których nie chcę przytaczać. Jeden Sinko pozwolił sobie raz na zwrot: »Przekład przeważnie wierny«, bez żadnego argumentu. I to »przeważnie« było krzywdą. Nie tylko treść oddałem, ale rytm prozy też. Czasem nawet brzmienie w assonansach, w heksametrach cytowanych. Domyślam się, że Ingarden może się krzywić na to, że mój Platon nie mówi jak Husserl, ale to przeboleję [...]

Ja nie zrobiłem Platona zajmującym i żywym, tylko ja go odkopałem spod mogiły przekładów niemieckich, francuskich i polskich. On żywy i zajmujący był sam. Tylko był niedostępny przez przekłady. Nie znano jego humoru, wydrapywano mu tęczówki, aby był »klasyczny«. Dorysowałem mu źrenice i ożył."

IRENA

Postąpił pan w sposób arogancki. Nie potrafię sobie wyobrazić, jak można było wyrządzić podobną krzywdę nauczycielowi, który odnosił się do pana z wyjątkową serdecznością. Inna rzecz, że jako hellenistka mam sporo uwag krytycznych do przekładów Witwickiego i niektóre fragmenty przełożyłabym zupełnie inaczej.

A za odczytanie tego fragmentu listu jestem panu bardzo wdzięczna. Szkoda tylko, że nie udostępnił mi pan tego tekstu kilkanaście lat temu, kiedy wydawaliśmy przekłady Platona. Chętnie byśmy zamieścili tę wypowiedź Witwickiego w słowie wstępnym od wydawcy.

Ciekawa jestem dalszych uwag o tekście Ingardena.

FRYDERYK

Stanowisko Ingardena w sprawie sposobu czytania dialogów Platona uważam za niesłuszne. Jeżeli Ingarden uważa dzieło Platona za twór hermafrodytyczny, dwupłciowy, będący jednocześnie dziełem filozoficznym i dziełem sztuki, to powinien wyciągnąć z tego wniosek, że prawidłowy, adekwatny odbiór tego dzieła nie powinien polegać na abstrahowaniu od jednego z dwóch podstawowych składników, ale chwytać je w ich wzajemnym przenikaniu się.

IRENA

I ja tak sądzę. Dlatego właśnie w Bibliotece Klasyków Filozofii wydrukowaliśmy Lukrecjusza w przekładzie poetyckim Edwarda Szymańskiego a nie w filologicznie wiernym przekładzie Adama Krokiewicza, który zwrócił uwagę wyłącznie na treść tego poematu, pomijając jego poetycką formę.

FRYDERYK

Wypowiedź Ingardena na temat Witwickiego jest dla mnie szczególnie cenna ze względu na pewne obiektywne kryterium doniosłości tekstu, które sformułowałem w 1962 roku w rozważaniach nad estetyką Giordana Bruna. Wyszedłem z założenia, że dla całokształtu twórczości wielu filozofów można przyjąć model składający się z warstwy obiektywnie centralnej, w której przy pomocy najważniejszych narzędzi pojęciowych osiągane są najcenniejsze i najbardziej oryginalne wyniki, a cała reszta składa się z warstw coraz bardziej oddalonych od tego centrum i coraz luźniej związanych z centralną problematyką, zestawem centralnych kategorii i tych poglądów, do których dany filozof był najbardziej przywiązany, za które dałby się spalić na stosie. W warstwie peryferyjnej mieszczą się „myśli luźne", przypadkowe, nie należące do „systemu" zbudowanego przez filozofa, a więc takie, na których mu nie zależy i które gotów jest odrzucić.

Sam system nie zawsze ma strukturę monocentryczną. Jeżeli filozof działa w sposób twórczy na rozległych obszarach kilku różnych dyscyplin, to jego system może mieć charakter policentryczny, odznaczający się zwartością i spoistością w obrębie danej dyscypliny a jednocześnie pewną autonomicznością rozważań należących do różnych dyscyplin filozoficznych. Na przykład system filozoficzny Kanta ma budowę policentryczną, ponieważ jego teoria poznania, etyka i estetyka są od siebie całkowicie niezależne.

IRENA

Podobną strukturę ma filozofia Ingardena. Problemem tym zajęła się ostatnio pani profesor Danuta Gierulanka, która wyodrębniła — z całej twórczości Ingardena — dziewięć zasadniczych działów i próbowała na kilku diagramach pokazać „związki pomiędzy pracami Ingardena należącymi do poszczególnych działów filozofii'. Przywiozłam sobie wczoraj z Krakowa jej diagramy.

FRYDERYK

Jakie działy wyodrębniła pani Gierulanka?

IRENA

Spójrzmy na diagram: teoria poznania, ontologia, logika, teoria języka, metodologia, filozofia człowieka, aksjologia, estetyka i teoria sztuki, a ponadto studia krytyczne z dziejów myśli filozoficznej.

FRYDERYK

A jakie typy związków uwzględniła w swoim diagramie?

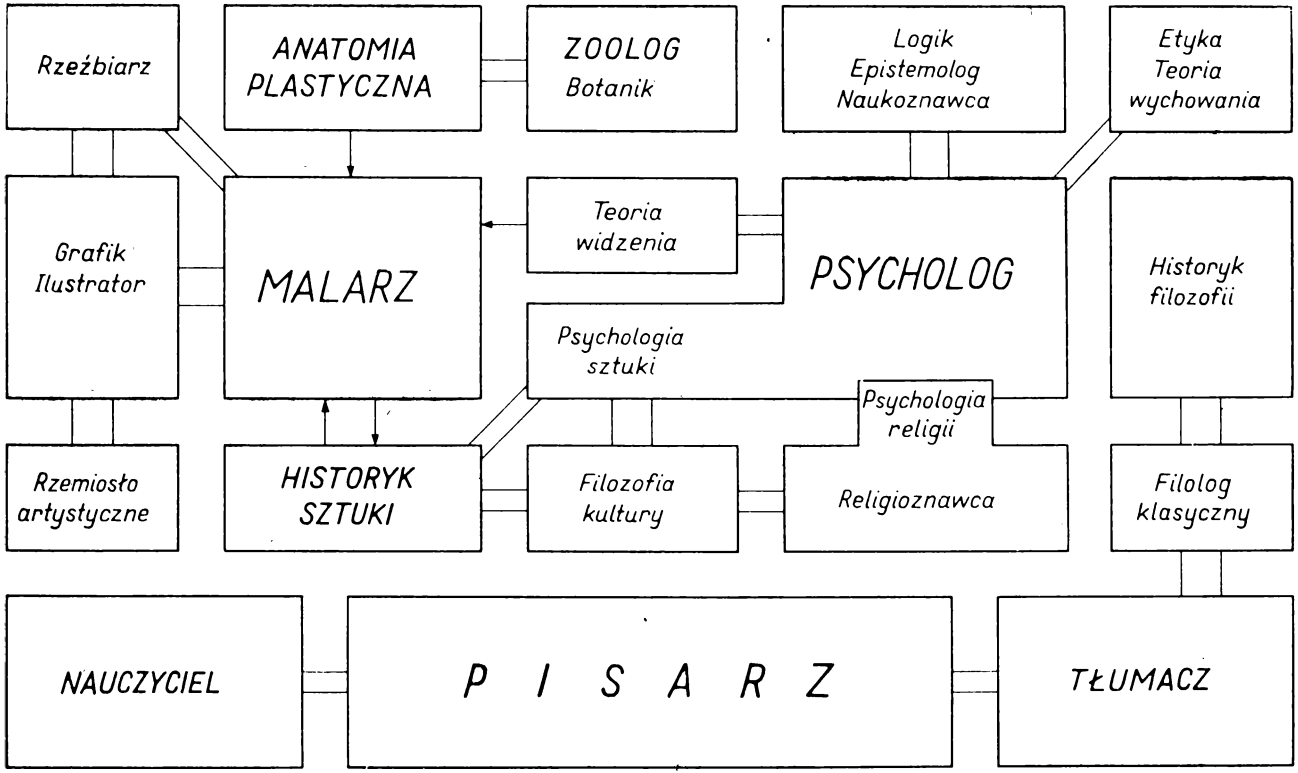
IRENA

Wyróżniła pięć zasadniczych typów stosunków pomiędzy poszczególnymi działami. Po pierwsze, strzałką jednokierunkową zaznaczyła „z czego wyrastają zagadnienia i w czym mają podstawę wyniki", pokazując na diagramie, że u Ingardena zagadnienia teorii poznania wyrastają z teorii języka a zagadnienia filozofii człowieka z ontologii, estetyki i aksjologii. Po drugie, kreską przerywaną zaznaczyła „skąd pochodzi aparatura pojęciowa" i pokazała, że u Ingardena aparatura pojęciowa teorii poznania została wzięta z jego ontologii. Po trzecie, kropkami zaznaczyła „z jaką problematyką związane są prace danego działu" i pokazała na diagramie, że studia krytyczne Ingardena związane są przede wszystkim z problematyką logiki i teorii poznania. Po czwarte, strzałką dwukierunkową zaznaczyła związek obustronny nadający niektórym pracom „dwoisty aspekt". Takie obustronne związki łączą u Ingardena metodologię z teorią poznania i teorią języka. Wskazała także na prace, które należą jednocześnie do trzech a nawet czterech różnych działów filozofii. I wreszcie, po piąte, murem zbudowanym z dwóch kresek oddzieliła od siebie działy charakteryzujące się „wzajemną niezawisłością", pokazując na diagramie całkowitą niezależność estetyki Ingardena od jego logiki i teorii poznania.

FRYDERYK

Wysoko cenię takie diagramy. Są one bardzo przydatne w dydaktyce uniwersyteckiej i sam często je sporządzam. Rzecz jasna, że zamieszczę taki diagram w mojej książce o Witwickim. Cieszy mnie też, że badania osoby tak kompetentnej w zakresie znajomości filozofii Ingardena, jak pani profesor Gierulanka, potwierdzają mój domysł, że twórczość Ingardena posiada strukturę policentryczną o zróżnicowanych rodzajach powiązań pomiędzy poszczególnymi działami.

Mam jednak do tego diagramu kilka uwag krytycznych. Pierwsza dotyczy wyodrębnionych działów a ściślej pominięcia działu szczególnie doniosłego, którego nie ma na jej diagramie. Po drugie, nie widać z tego diagramu, czy wyodrębnione działy mają charakter równorzędny, czy też jest wśród nich taki,


Rzeźbiarz
ANATOMIA PLASTYCZNA
ZOOLOG Botanik
Logik Epistemolog Naukoznawca
Etyka Teoria wychowania
Grafik Ilustrator
MALARZ
Teoria widzenia
PSYCHOLOG
Historyk filozofii
Psychologia sztuki
Psychologia religii
Rzemiosło artystyczne
HISTORYK SZTUKI
Filozofia kultury
Religioznawca
Filolog klasyczny
NAUCZYCIEL
P I S A R Z
TŁUMACZ

w którym Ingarden ma największe osiągnięcia i do którego sam przywiązywał największą wagę. O ile mi wiadomo, pani profeser Gerulanka uważa za najważniejszy dział „ontologię" i na diagramie wyróżniła ją centralną pozycją i nieco większymi rozmiarami pola. Moim zdaniem, największe osiągnięcia Ingardena znajdują się na obszarze tego działu filozofii, którego pani profesor Gierulanka nie zauważyła. Po trzecie, w obrębie poszczególnych działów nie uwzględniła podziału na centrum i peryferie, a przecież dla oceny określonej wypowiedzi Ingardena ważne jest nie tylko to, do jakiego działu należy, ale także i przede wszystkim to, czy znajduje się ona w warstwie centralnej, czy też na dalekich peryferiach jego rozważań.

Wychodzę bowiem z założenia, że dana myśl ma tym większą doniosłość i tym większy ciężar gatunkowy, im mniejsza dzieli ją odległość od tego, co stanowi obiektywne centrum systemu.

IRENA

Jaki dział twórczości Ingardena został, pańskim zdaniem, pominięty w diagramie profesor Gierulanki?

FRYDERYK

Zaraz ten dział znajdziemy. Spróbujmy tylko umieścić przytoczoną przez panią wypowiedź Ingardena o Witwickim na jednym z dziewięciu pól jej diagramu.

Teoria poznania? Nie. Logika? Nie. Teoria języka? Nie. Metodologia? Nie. Ontologia? Nie. Aksjologia? Nie. Filozofia człowieka? Też nie.

Tak więc zostały nam dwa działy, które ewentualnie mogą wchodzić w grę. Po pierwsze, „studia krytyczne" o innych myślicielach. Istotnie, mamy tu wypowiedź o Platonie i Witwickim, można więc wrzucić ją do tego worka, w którym znajdują się prace o Husserlu, Bergsonie, Twardowskim czy Brentanie. W rzeczywistości jednak wypowiedź Ingardena ma charakter teoretyczny, nie historyczno-filozoficzny. Ingarden przedstawia tu swój własny pogląd.

Pogląd ten dotyczy sposobów dopełniania dzieła sztuki. Można by więc włączyć tę wypowiedź do działu, który pani profesor Gierulanka nazwała „estetyką i teorią sztuki". Z tekstu wypowiedzi Ingardena wynika jednak, że dialog Platona jest tworem hermafrodytycznym, będąc nie tylko dziełem sztuki, ale także i przede wszystkim — dziełem naukowym, w którym liczy się w pierwszym rzędzie jego filozoficzny sens i dla wydobycia go trzeba abstrahować od tych walorów artystycznych, które czynią z tego dialogu dzieło sztuki. Wynika stąd niezbicie, że wypowiedź Ingardena wykracza poza problematykę „teorii sztuki", dotycząc

relacji pomiędzy nauką i sztuką, a więc pomiędzy dwiema podstawowymi dziedzinami kultury. Do jakiego działu zaliczymy takie rozważania? Do żadnego z tych, które wyodrębniła profesor Gierulanka. Jest to bowiem typowa problematyka nieobecnej na jej diagramie filozofii kultury.

A gdyby ktoś uważał, że dla jednej krótkiej wypowiedzi nie warto wyodrębniać dziesiątego działu, mogę wskazać na rozprawę Ingardena pod tytułem: *Różnica między dziełem naukowym a literackim.*

IRENA

Wspomniana przez pana rozprawa to tylko jeden paragraf z książki *O poznawaniu dzieła literackiego.*

FRYDERYK

Nie jeden, lecz dwa — razem stron jedenaście, ale przecież nie w ten sposób należy liczyć.

Spróbujmy podliczyć wszystkie wypowiedzi Ingardena na temat dzieł ludzkich. Mogę się założyć, że łącznie przekraczają one tysiąc stron druku dużego formatu. Następnie można w tych wypowiedziach wyodrębnić cztery warstwy, albo — używając wyrażenia bardziej plastycznego — cztery piętra ogólności. Na najniższym piętrze będą to wypowiedzi odnoszące się do konkretnych dzieł, na przykład do fragmentu *Martwej pogody* Leopolda Staffa, do Kościoła Mariackiego w Krakowie, do IX *Symfonii* Beethovena albo do *Batorego pod Pskowem* Matejki. Na drugim piętrze umieścimy wypowiedzi ogólne o wierszach, powieściach, obrazach i utworach muzycznych i chyba wypadnie je zaliczyć do takich działów, jak teoria literatury, teoria malarstwa, teoria muzyki. Na trzecim piętrze znajdą się jeszcze bardziej ogólne wypowiedzi Ingardena o dziele sztuki — i te zaliczymy do wyodrębnionego przez profesor Gierulankę działu „teorii sztuki". Pozostaje nam jeszcze czwarte, najwyższe piętro ogólności, najbardziej filozoficzne, na którym znajdują się wypowiedzi Ingardena o dziele w ogóle, a więc takie twierdzenia, które odnoszą się zarówno do dzieł naukowych, jak do dzieł filozoficznych, do procesu ich powstawania, do ich wielowarstwowej struktury a także i przede wszystkim do ich aktywnego odbioru i różnych sposobów konkretyzacji, aktualizacji i dopełniania miejsc niedookreślonych, a także rozważania o podobieństwach i różnicach pomiędzy poematami, symfoniami, obrazami, rzeźbami i dziełami filozoficznymi. Odwróćmy teraz tę czteropiętrową konstrukcję do góry nogami i wtedy okaże się, że to czwarte piętro twierdzeń najbardziej ogólnych stanowi fundament — i źródło inspiracji — dla badań bardziej szczegółowych. A ten

fundament to filozofia kultury — najważniejszy dział filozofii Ingardena a zarazem skarbiec najceniejszych narzędzi pojęciowych, które zbudował i wyostrzył.

IRENA

Które narzędzia Ingardena uważa pan za najcenniejsze?

FRYDERYK

Wielowarstwowość, niedookreśloność, współtwórcze dopełnianie i dookreślanie. Gdzie te narzędzia funkcjonują, tam jest żywe centrum, bijące serce filozofii Ingardena. A gdzie tych narzędzi nie ma, tam od tego centrum jesteśmy bardzo daleko.

Jeżeli teraz z tego punktu widzenia spojrzymy na przytoczoną przez panią wypowiedź Ingardena o Witwickim, łatwo zauważyć, że nie ma ona charakteru „luźnej myśli", rzuconej przypadkowo w chwili irytacji wywołanej ironicznymi pytaniami profesora Pelca, ale — zgodnie z podanym przeze mnie kryterium — znajduje się ona w samym centrum filozofii kultury, będącej najważniejszym działem filozofii Ingardena.

I dlatego właśnie trzeba się do tej wypowiedzi Ingardena odnieść z największą powagą. Stawia ona bowiem przede mną niezwykle trudne zadanie, które muszę rozwiązać — konfrontując je z całością wiedzy o Witwickim, jaką staram się zdobyć i ogarnąć jednym spojrzeniem w taki sposób, aby nie uronić ani jednego aspektu. Nie chodzi tu o samą znajomość jego tekstów: książek, artykułów, rękopisów, listów, a więc o wytwory, w które Witwicki się wyeksterioryzował, ale o rekonstrukcję osobowości Witwickiego jako p o d m i o t u, który w obliczu niedookreśloności cudzego dzieła o d c z u w a p o t ę ż n ą p o t r z e b ę d o p e ł n i a n i a, uzupełniania, wzbogacania tego, co wzbudziło jego zachwyt.

Wypowiedź Ingardena stanowi dla mnie wyzwanie, żeby pokazać wspaniałe rezultaty prac dopełniających, które uczyniły z Witwickiego w s p ó ł t w ó r c ę dzieł Platona, wzbogacającego je w taki sposób, że dzięki niemu żyją one w naszym stuleciu życiem pełniejszym i bardziej intensywnym, niż w jakimkolwiek innym stuleciu, nie wyłączając ani czwartego wieku przed naszą erą, ani piętnastego wieku naszej ery.

IRENA

Jest bardzo wiele prac, które chwalą Witwickiego ...

FRYDERYK

Tu nie o pochwały chodzi, ale o systematyzację czynności dopełniających — taką systematyzację, która byłaby istotnym uzupełnieniem rozważań Ingardena o procesach konkretyzacji.

IRENA

Miałam wprawdzie na dziś inne plany, ale wszystko co dotyczy Ingardena jest dla mnie zbyt ważne, abym teraz mogła pozwolić panu odejść. Mam jeszcze godzinę czasu, niechże więc pan zostanie i wyjaśni własne rozumienie konkretyzacji. Zależy mi na tym, żeby właściwie rozumiano Ingardena, zwłaszcza teraz, po jego śmierci, kiedy sam nie ma już możliwości sprostowania błędnych interpretacji. Więc jeśli tylko — jako uczennica Ingardena, zżyta z jego tekstami i pamiętająca jego wyjaśnienia — mogłabym się na coś przydać, proszę mną rozporządzać. Byłoby mi naprawdę bardzo przykro, gdyby pojęcie konkretyzacji — czy jakieś inne pojęcie Ingardena, takie jak warstwa czy intencjonalność — uległo istotnym deformacjom i utrwaliwszy się w zniekształconej postaci w świadomości społecznej, obciążało konto Ingardena.

FRYDERYK

Nie ma takiego prawa, które zabraniałoby czytelnikom dzieł filozoficznych korzystania z nich odpowiednio do własnych potrzeb. Jedynie historyka filozofii obowiązuje wierne przedstawianie pojęć i poglądów omawianego filozofa. Ale historycy filozofii nie są właściwymi adresatami dzieł filozofów. Dzieła te filozofowie kierują nie do historyków, lecz do filozofów, a więc nie do ludzi, którzy odtwarzają cudze rozważania, tylko do tych, którzy sami tworzą — posługując się cudzymi rozważaniami tak jak surowcem, z którym można robić to, co się chce, odpowiednio do własnych zadań.

Nie mam więc żadnego moralnego obowiązku przejmowania od Ingardena takich pojęć, jak konkretyzacja, dopełnianie czy warstwa wraz z takim znaczeniem, jakie on sam im nadał w swoich pracach. Nikt nie może pozbawić mnie prawa dokonywania w nich takich modyfikacji, które uczynią z nich narzędzia bardziej przydatne do tej pracy, jaką zamierzam wykonać.

Gdybym miał w podręczniku historii filozofii opracować rozdział o Ingardenie, wówczas popełnione przeze mnie deformacje w rekonstrukcji jego pojęć i poglądów powinny być surowo napiętnowane przez kompetentnych recenzentów, aby nie dopuścić do ukazania się publikacji wprowadzającej czytelników w błąd. Jeżeli jednak zamiarem moim jest usystematyzowanie sposobów dopełniania dialogów Platona przez Witwickiego, a teksty Ingardena na temat dopełniania chcę wykorzystać jedynie jako źródło inspiracji, podsuwające pomysły i sformułowania, rezerwując sobie prawo selekcji, modyfikacji, poprawiania, uzupełniania, to chyba nie należy bronić Ingardena przed takim sposobem korzystania z jego tekstów.

Nie mówię tego w tym celu, żeby wymigać się od proponо-

wanego mi egzaminu, zwłaszcza przed tak kompetentną, życzliwą, miłą i uroczą egzaminatorką. Wyjaśniam tylko, że nie ograniczę się do odtwarzania myśli Ingardena, ale pokażę zamierzone kierunki ich modyfikacji, dokonywanej z premedytacją.

Najpierw jednak przypomnę swoją rozmowę z Tadeuszem, rozmowę z czerwca 1938 roku, właśnie na temat pojęcia konkretyzacji u Ingardena. Bo wyraziłem się niewłaściwie, mówiąc na początku naszej dzisiejszej rozmowy, że przez trzydzieści kilka lat wystarczała mi całkowicie ta wiedza o Ingardenie, jaką wyczytałem z recenzji napisanej przez Tadeusza. Oprócz tej recenzji była jeszcze długa rozmowa, w toku której Tadeusz cierpliwie — no, niezupełnie cierpliwie, chwilami ze wzrastającą irytacją i zniecierpliwieniem — starał się prostować moje pomysły interpretacyjne.

IRENA

Nie wiedziałam, że rozmawiał pan z Tadeuszem o Ingardenie. Ale Tadeusz często mi mówił o panu. Wiem, że pana bardzo lubił, chociaż zachowanie pańskie — zarówno w latach trzydziestych, jak i w latach pięćdziesiątych — często go irytowało.

Bardzo jestem ciekawa relacji o tej rozmowie.

FRYDERYK

Przedstawię ją tak, jak utrwaliła się w mojej pamięci, a więc ze wszystkimi szczegółami, które nadawały jej jedyny w swoim rodzaju nastrój i koloryt.

Zmuszony przez Tatarkiewicza do odbywania dyżurów w bibliotece seminarium filozoficznego, przedzierałem się — z pomocą rozłożonych na stole słowników — przez grecki tekst *Metafizyki* Arystotelesa i nagle usłyszałem donośny głos Tadeusza:

TADEUSZ

Witaj Fryderyku Wilhelmie!

FRYDERYK

Witaj Tadeuszu Juliuszu!

TADEUSZ

Powiedz mi, Fryderyku Wilhelmie, jak długo jeszcze zamierzasz nosić te paskudne pruskie imiona? *Quousque tandem abutere patientia nostra?** Już dawno powinieneś je sobie zmienić.

FRYDERYK

A ciebie nie palą twoje inicjały jezuickie przed nazwiskiem? Przecież to „mgr T. J." to „monsignore, prałat z Towarzystwa Je-

* Jak długo jeszcze nadużywać będziesz cierpliwości naszej?

zusowego". Mając takie inicjały — Loyoli i Don Basilia — powinieneś siedzieć cicho jak mysz pod miotłą i nie zabierać głosu w sprawie moich imion, zwłaszcza że właśnie tobie powinny się podobać moje imiona. Nosił je przecież ubóstwiany przez ciebie Hegel.

Wiesz co? Najlepiej zmień je. Mam świetną propozycję: przybierz sobie imiona Edmund i Roman, na cześć Ingardena i Husserla, a wtedy na pewno panna Irena Krzemicka zgodzi się zostać twoją żoną. I śpiesz się, bo inaczej ja wezmę sobie te imiona.

IRENA

Ładnych rzeczy się dowiaduję — po trzydziestu trzech latach. Jakim prawem rozmawialiście o mnie? Cóż na to Tadeusz?

FRYDERYK

Zapytał mnie:

TADEUSZ

Czy mówisz poważnie, że przybrałbyś sobie te imiona? Czy aż tak podoba ci się Irena?

FRYDERYK

Zakochałem się w niej od pierwszego spojrzenia — jeszcze zanim przyjechała ze Lwowa do Warszawy.

TADEUSZ

Jak to możliwe?

FRYDERYK

To było chyba pięć lat temu. Byłem wtedy w IV a może w V klasie i na łacinie przerabialiśmy mowy Cycerona. Wystąpiłem wówczas z płomienną obroną Katyliny przeciwko Cyceronowi, a Krzyżanowski, nasz łacinnik, zareagował na to w sobie właściwy sposób, zachęcając mnie do przeczytania artykułu w „Filomacie" pod tytułem: *Walka uczuć w duszy Cycerona w czasie wygłaszania mowy przeciwko Katylinie*. Artykuł ten bardzo mnie zainteresował, bo już wtedy pasjonował mnie problem walk wewnętrznych, które rozszczepiają osobowość.

Otóż autorką tego artykułu — z roku 1932 — była nieznana mi pani: Irena Krzemicka. Pomyślałem sobie, że to pewno jakaś stara, zasuszona nauczycielka z prowincji, a tymczasem — z wydrukowanego dalej tekstu profesora Ryszarda Ganszyńca — okazało się, że autorka jest uczennicą!

Zaczęła mnie palić zawiść — coraz większa w miarę przeglądania kolejnych roczników „Filomaty". Oto przekład wiersza

Owidiusza *Arachnę* i podpis: Irena Krzemicka, uczennica klasy VI państwowego gimnazjum żeńskiego im. Królowej Jadwigi we Lwowie. Dalej wiersz tej samej autorki: *Baśń o szarej godzinie*, potem wiersze o dialogach Platona, o *Uczcie* i *Obronie Sokratesa*.

Ogarnęło mnie przygnębienie: mam już piętnaście lat i jeszcze *„nichts für Ewigkeit getan!"**, a tu jakaś uczennica ze Lwowa ma na swoim koncie tyle pięknych wierszy wydrukowanych w „Filomacie". I oto biorę do rąk jubileuszowy numer „Filomaty" z roku 1933, ozdobiony fotografiami współpracowników: najpierw fotografia wielkiego filozofa, Kazimierza Twardowskiego, potem fotografia wielkiego filologa klasycznego i religioznawcy, Tadeusza Zielińskiego, a dalej, po tych dostojnych profesorach, fotografia młodziutkiej, prześlicznej uczennicy — jeszcze piękniejszej niż Shirley Temple! — a pod nią podpis: Irena Krzemicka.

Zakochałem się w tej fotografii, miejsce zawiści i zazdrości zajęło nieśmiałe uwielbienie, skryte na dnie serca. I oto, po pięciu latach, nagle ta podziwiana uczennica, hellenistka i poetka, autorka wiersza o p r a g n i e n i u d o p e ł n i e n i a, pojawia się przede mną jak żywa. Ale czar szybko pryska, bo ta urocza istota bierze sobie mnie — już po kilku minutach znajomości — za przedmiot drwin, wyśmiewając się z mojej egzaltacji i zarozumiałości.

IRENA

I pomyśleć, że Tadeusz nigdy mi o tej waszej rozmowie nie wspominał! A może pan wtedy tego wcale nie powiedział, tylko coś takiego pomyślał?

FRYDERYK

Może.

IRENA

A może i wcale pan tego nie pomyślał, tylko teraz zmyśla pan na poczekaniu całą tę historię, żeby starej kobiecie zrobić przyjemność przypomnieniem, że kiedyś była młoda?

FRYDERYK

Czy zauważyła pani, że dla matki jej dziecko — nawet jeśli ma już czterdzieści czy pięćdziesiąt lat — jest wciąż małym dzieckiem, któremu trzeba przypominać, żeby nie piło zimnej wody, kiedy jest zgrzane i żeby otuliło szyję szalikiem, kiedy jest zimno. Albo w kochającym się małżeństwie: patrzy się na żonę, która przekroczyła sześćdziesiąt lat i widzi się w niej panienkę z cza-

* niczego nie uczyniłem dla zdobycia nieśmiertelności!

sów narzeczeństwa? Albo na zjeździe koleżeńskim: spotykam łysego staruszka z dorosłymi wnukami i widzę w nim wciąż kędzierzawego urwisa, z którym chodziłem na wagary i grałem w piłkę nożną.

Na tym polega urok długoletniej znajomości. Ilekroć przychodziłem do Państwowego Wydawnictwa Naukowego, za każdym razem wstępowałem do pani pokoju, bo patrząc na panią, widziałem tę fotografię siedemnastoletniej uczennicy z „Filomaty" i tę studentkę, w kretonowej sukience, która pojawiła się w 1938 roku w seminarium filozoficznym.

IRENA

No dobrze. Ale rozmowa z Tadeuszem miała dotyczyć nie mnie, lecz Ingardena.

FRYDERYK

Tak się właśnie zaczęła ta rozmowa o Ingardenie. Bo zaraz potem dodałem, że istnieje również drugi powód, dla którego byłbym gotów porzucić moje pruskie imiona, żeby przybrać sobie dwa nowe — fenomenologiczne — Romana i Edmunda.

To twoja recenzja z książki Romana Ingardena sprawiła — powiedziałem do Tadeusza — że przybrałbym sobie jego imię, a także imię jego nauczyciela, Husserla.

TADEUSZ

Przeczytałeś tę recenzję? Co o niej sądzisz?

FRYDERYK

Jeżeli masz czas, to chętnie przedstawię ci swoje uwagi. Ale uprzedzam, że mam bardzo wiele uwag, co najmniej siedem.

TADEUSZ

Zmiłuj się, to więcej niż akapitów w mojej recenzji. A jeśli chodzi o czas, to rzecz jasna, że nie mam go za wiele. Wpadłem tu na chwilę, żeby wypożyczyć do domu *Metafizykę* Arystotelesa po grecku i już zdążyłeś mnie zirytować, bo musiałeś właśnie tę książkę wziąć do czytania. Nie będziesz jej czytał! Oddaj mi ją, bo i tak nic z niej nie zrozumiesz. Na miejscu Tatarkiewicza kazałbym ci najpierw dziesięć lat ślęczeć na proseminariach, a dopiero potem pozwoliłbym ci zabrać głos i zajrzeć do Arystotelesa.

FRYDERYK

Spadłeś o dziesięć pięter w moich oczach. Byłem przekonany, że czytałeś już *Metafizykę*. Jak to się stało, że dano ci magisterium?

TADEUSZ

Rzecz jasna, że czytałem wszystkie dzieła Arystotelesa, ale co ty sobie wyobrażasz? Że takie dzieło jak *Metafizyka* czyta się tylko raz? Dzieła wielkich filozofów trzeba czytać wiele razy ...

FRYDERYK

... bo tylko w ten sposób każda kolejna konkretyzacja odsłaniać będzie przed nami coraz głębsze warstwy tych dzieł.

TADEUSZ

Co powiedziałeś? Konkretyzacja? Warstwy? Ty chyba rzeczywiście przeczytałeś moją recenzję z Ingardena.

Wiesz co? Usiądę tutaj i wysłucham tych twoich siedmiu uwag o mojej recenzji, jeśli oddasz mi *Metafizykę*.

FRYDERYK

Zgoda, ale to nie będą uwagi o twojej recenzji, ponieważ jej największą zaletą jest doskonała przezroczystość. Czytając ją, nie widzi jej się, tak jak się nie widzi dobrze wymytej szyby, przez którą ogląda się ogród. Kiedy czytałem twoją recenzję, nie myślałem wcale o tobie, ale szeroko otwartymi oczami patrzałem, jak za tą przezroczystą szybą r o z k w i t a i n g a r d e n i a.

TADEUSZ

Pewno chciałeś być złośliwy, a tymczasem powiedziałeś największy komplement. Na tym przecież polega metoda fenomenologiczna: pisać w taki sposób, żeby czytelnik nie widział piszącego, ale r z e c z s a m ą. O to mi w tej recenzji chodziło.

FRYDERYK

A więc, jak już powiedziałem, moje uwagi nie będą dotyczyły twojej recenzji, ale filozofii Ingardena.

TADEUSZ

I będzie ich siedem?,

FRYDERYK

Tak. Pierwsza dotyczy p r z e d m i o t u r o z w a ż a ń. Ingarden zajmuje się „dziełem literackim", ale ja sądzę, że jego najważniejsze twierdzenia odnoszą się nie tylko do dzieła literackiego, ale także do malarstwa, rzeźby, muzyki, architektury i — w jakiejś mierze — również do dzieł filozoficznych.

TADEUSZ

Nie! Ingarden przywiązuje wielką wagę do specyfiki poszczególnych dziedzin sztuki i wielokrotnie podkreśla różnice pomiędzy

utworem literackim a dziełem muzycznym i tym bardziej pomiędzy dziełami sztuki a pracami naukowymi.

FRYDERYK

Wiem o tym i sądzę, że w tym tkwi przyczyna jego potknięć. Jaskrawym przykładem takiego potknięcia są jego prace o muzyce. Przecenia różnice między utworem literackim a utworem muzycznym i w rezultacie przyjmuje fałszywe założenie, że utwór muzyczny jest utworem jednowarstwowym, a to skutecznie blokuje możliwość pogłębionych analiz muzykologicznych.

TADEUSZ

Czy ukończyłeś konserwatorium?

FRYDERYK

Nie.

TADEUSZ

W takim razie nie zabieraj głosu na temat muzyki. Ale mów dalej, bo to zaczyna być interesujące.

FRYDERYK

Tak więc zastosowałem przy czytaniu twojej recenzji interpretację r o z s z e r z a j ą c ą. Tam, gdzie była mowa o dziele literackim, brałem przymiotnik w nawias i abstrahowałem od specyfiki poszczególnych dziedzin kultury. Uznałem za przedmiot rozważań d z i e ł a l u d z k i e, ich strukturę, sposoby wytwarzania i sposoby odbioru.

TADEUSZ

No i co ci z tego wyszło?

FRYDERYK

Zaraz zobaczysz. Teraz uwaga druga. Zgodnie z własną metodą studiowania tekstów filozoficznych postanowiłem wydobyć z filozofii Ingardena jej c e n t r a l n ą k a t e g o r i ę.

TADEUSZ

Co rozumiesz przez centralną kategorię?

FRYDERYK

To wyjaśnię ci kiedy indziej, a teraz wystarczy, że „deiktycznie" pokażę, o co chodzi. Gdyby sprawa dotyczyła Demokryta, wydobyłbym atom; gdyby chodziło o Platona, wydobyłbym ideę; gdyby chodziło o Augustyna — łaskę; o Tomasza z Akwinu — porządek ...

TADEUSZ

To wiesz ode mnie, że centralną kategorią Tomasza jest porządek.

FRYDERYK

A zatem sam dobrze wiesz, co to jest „centralna kategoria".

TADEUSZ

Pewno, że wiem, ale nie byłem pewien, czy rozumiesz słowa, którymi się posługujesz. Mam wątpliwości, czy wiesz, co oznacza użyte przez ciebie wyrażenie „deiktycznie".

FRYDERYK

Przysłówek *deiktikos* występuje w tekstach Arystotelesa i znaczy dosłownie: „wskazując palcem". Od Arystotelesa słowo to przeszło do języka fenomenologów, a więc wypadało się nim posłużyć, skoro mówimy o Ingardenie.

TADEUSZ

No, dobrze. Co uważasz za centralną kategorię filozofii Ingardena?

FRYDERYK

Może cię to zdziwi, ale po głębszym zastanowieniu się uznałem, że takim pojęciem nie jest ani „miejsce niedookreślenia" ani „konkretyzacja", ale w i e l o w a r s t w o w o ś ć. W związku z tym ukułem na swój własny użytek nową nazwę dla filozofii Ingardena, aby nie zasłaniać jej oryginalności słowem „fenomenologia", które obejmuje zbyt wielu różniących się od siebie filozofów. Ta ukuta przeze mnie nazwa brzmi: p o l i p t y c h i z m.

TADEUSZ

Poliptychizm czy polipsychizm? W maju wygłaszałeś na Kole Filozoficznym referat o polipsychizmie. Pamiętam, przechodziłem wtedy z Ireną obok tablicy z ogłoszeniami i uwagę naszą przyciągnął czerwony plakat z wielkim czarnym hasłem: POLIPSYCHIZM. Irena wyśmiewała się z ciebie, że każdego dnia wymyślasz kilka nowych słów, sądząc najwidoczniej, że im bardziej będą dziwaczne, tym większym wydawać się będziesz filozofem.

IRENA

Pamiętam te plakaty. Jednego dnia kallizm, drugiego hormizm, trzeciego heroozofia, czwartego polipsychizm, piątego andreizm, szóstego inkontrologia ... Wstąpmy na Uniwersytet, mówiłam do Tadeusza, zobaczyć co nowego wymyślił Fryderyk Wilhelm.

Ostatecznie, był pan wtedy studentem, miał pan prawo do tego, żeby się wówczas wyszumieć. Obawiam się jednak, że to wymyślanie nowych słów wciąż jeszcze pana bawi, a proszę mi wierzyć, że to wcale nie jest zabawne.

FRYDERYK

Droga pani Ireno, czy zapamiętałaby pani moją osobę moje myśli z tamtych lat, gdyby nie te dziwaczne słowa?

Dzięki takim słowom jak hormizm, heroozofia czy polipsychizm nie tylko wzrosła frekwencja na zebraniach Koła Filozoficznego, ale i uczestnicy tych zebrań jeszcze dziś, po trzydziestu kilku latach pamiętają przylepione do tych słów główne myśli moich referatów.

Powróćmy jednak do rozmowy z Tadeuszem. Wyjaśniłem, że polipsychizm pochodzi od słowa *psyche* (dusza) i oznacza teorię, według której każdy z nas nosi w sobie „wiele dusz", natomiast poliptychizm pochodzi od słowa *ptyche* (warstwa) i oznacza teorię, według której wszystko, co interesujące, posiada budowę wielowarstwową.

TADEUSZ

Wszystko?

FRYDERYK

Mówiłem ci już przecież, że przy studiowaniu filozofii Ingardena — przez szybę twojej recenzji — wziąłem w nawias wszystkie przymiotniki ograniczające zakres rozważań, usunąłem małe kwantyfikatory i zastosowałem interpretację rozszerzającą. Przyjąłem więc, że budowę wielowarstwową mają nie tylko dzieła literackie i obrazy, ale także — wbrew Ingardenowi — utwory muzyczne i, wykraczając poza rozważania Ingardena uznałem, że budowę wielowarstwową posiada zarówno dzieło filozoficzne jak jego czytelnik.

I tu się spotyka poliptychizm z polipsychizmem, ponieważ dzieło wielowarstwowe wymaga odbiorcy będącego wielością rozmaitych podmiotów, albo — mówiąc metaforycznie — człowieka, mającego w piersi kilka dusz.

IRENA

Ach, teraz przypominam sobie pański wiersz o Atlantydzie, który czytał nam pan w czasie okupacji:

„... bo mieć sto dusz
I być samemu Atlantykiem
trzeba, by patrzeć na sto mórz!"

Zapamiętałam ten wiersz, bo krzyczał pan wówczas tak głośno, żebyśmy w tym krzyku usłyszeli „ryk stu mórz". I pamiętam pański komentarz do własnego wiersza: wieloaspektowość przedmiotu wymaga metodologicznego pluralizmu; jeśli przedmiot ma sto różnych aspektów, to do ujęcia go w jego obiektywnej wieloaspektowości trzeba stu par oczu; jeżeli Atlantyk jest wielowarstwową strukturą stu różnych mórz, to nurek, który chce zgłębić jego tajemnicę, musi mieć w sobie sto różnych dusz.

Śmieszył mnie wówczas ten wiersz, ale zawarta w nim myśl była sympatyczna.

FRYDERYK

A może przypomnieć niektóre szczegóły tamtej wizyty z 1943 roku, kiedy w mieszkaniu państwa pozwoliłem sobie odczytać wiersz o Atlantydzie?

Tadeusz nie cierpiał gości, którzy go odwiedzali i kradli cenny czas. Stosował więc kilka sposobów dla odstraszania niepożądanych gości.

Sposób pierwszy: wywieszka z napisem: „Ostrożnie! Zły pies. Gryzie!"

Sposób drugi, kiedy rozlegał się dzwonek do mieszkania, Tadeusz zaczynał głośno szczekać, ujadać, naśladując złego psa.

Kiedy i to nie pomagało, a uparty gość dalej dzwonił, wówczas Tadeusz zbliżał się do drzwi i przed ich otworzeniem głośno krzyczał do pani: „A kogóż tam znowu jasna cholera niesie!" Potem otwierał drzwi i mówił: „Ach, co za niespodzianka. Jakże się cieszę, że przyszedłeś. Jest mi naprawdę bardzo miło. Irenko, trzymaj mocno psa, żeby nie pogryzł Fryderyka."

Wiedziałem jednak, że żadnego psa w domu nie ma, a potrzeba odczytania nowego wiersza była silniejsza niż skrupuły, że zabiorę państwu kilka godzin. Nie mówiąc już o tym, że nie mogłem się oprzeć pokusie popatrzenia sobie na tę śliczną panienkę, której fotografia z „Filomaty" nie dawała mi spokoju.

IRENA

Znowu pan zaczyna zmyślać, panie Fryderyku. A jesteśmy dopiero przy drugiej pańskiej uwadze o filozofii Ingardena.

FRYDERYK

A zatem trzecia uwaga dotycząca relacji pomiędzy wielowarstwowością a k o n k r e t y z a c j ą. Uwaga ta stanowi moje odkrycie, z którego jestem szczególnie dumny.

Jeżeli wiem, że dzieło może mieć bardzo wiele warstw, a to konkretne dzieło, z którym mam do czynienia, ma mniej warstw, niż by mieć mogło i powinno, wówczas budzi się we mnie potrzeba u z u p e ł n i e n i a go o brakujące mu warstwy.

I teraz uwaga na temat słownictwa Ingardena. W rozważaniach tych — co jest zrozumiałe przy ich pionierskim charakterze — występuje wiele bliskoznaczników, świadczących o terminologicznym niezdecydowaniu. To nie jest gotowa filozofia, ale coś, co się dopiero — i z wielkim trudem — rodzi. Widać, że Ingarden szuka odpowiedniego słowa, próbuje różnych słów, które wskazują niby na to samo, ale różnią się odcieniami i akcentują za każdym razem jakiś inny aspekt tego, o co chodzi. Trzeba więc wybrać spośród tych bliskoznaczników takie słowo, które chwyta aspekt najważniejszy.

Konkretnie chodzi mi o bliskoznaczniki dwóch najbardziej podstawowych pojęć: „miejsc niedookreślenia" i „konkretyzacji".

Wyrażenie „miejsce niedookreślenia" jest niedobre, zwłaszcza kiedy się mówi i nie wiadomo — przy wymawianiu — jak zostało zapisane: razem czy osobno. Jeżeli bowiem coś jest „nie do określenia", a więc nie tylko nieokreślone, ale w ogóle nie dające się określić, to mamy do czynienia z mgławicą, w której wszystko się zaciera i zamazuje. Słuchając, musimy zdobywać się na duży wysiłek, aby za każdym razem eliminować sugestie wynikające z błędnego a narzucającego się domysłu, że są to trzy słowa a nie jedno. Chodzi bowiem o taką „niedookreśloność", która może i powinna być „dookreślona".

Bliskoznacznikiem „miejsc niedookreślenia" są „momenty potencjalne", które wymagają „aktualizacji". Wyrażenie niedobre, bo sugeruje, że to co aktualizujemy, znajduje się w samym dziele. Cóż z tego, że w formie potencjalnej, którą trzeba zaktualizować, skoro to co umieścimy w dziele, nie pochodzi od nas, nie jest naszym własnym wytworem, ale jest wydobyte z samego dzieła. Tak więc ten bliskoznacznik odrzucam.

Bliskoznacznikami „niedookreśloności" są takie słowa, jak „niejasność", „wieloznaczność", włoskie *ambiguità*. Są to interesujące jakości estetyczne, ale nie one są najważniejszym aspektem, o który chodzi w procesie konkretyzacji.

Innym bliskoznacznikiem „miejsca niedookreślenia" jest słowo „luka". Niesie ono jednak ze sobą negatywne skojarzenia, takie jak „brak", „feler", „defekt".

Ostatecznie z rozmaitych bliskoznaczników ingardenowskich miejsc, które trzeba dookreślić, najbardziej mi odpowiadają dwa, wprowadzone przeze mnie: „puste pola" albo „przestrzeń do wypełnienia".

IRENA

To interesująca propozycja terminologiczna, ale wiąże się z określoną interpretacją filozofii Ingardena, której nie podzielam.

Pragnąc uniknąć Scylli, wpada pan nà Charybdę. Odrzuca

pan pojęcie „momentu potencjalnego", który — pańskim zdaniem — eliminuje z pojęcia konkretyzacji twórczy wkład odbiorcy, i z tym mogłabym się zgodzić. Ale zastępując termin „miejsce niedookreślenia" terminem „puste pole", przegina pan pałkę w drugą stronę, eliminując to, co jest twórczym wkładem autora dzieła do procesu konkretyzacji dokonywanej przez odbiorcę.

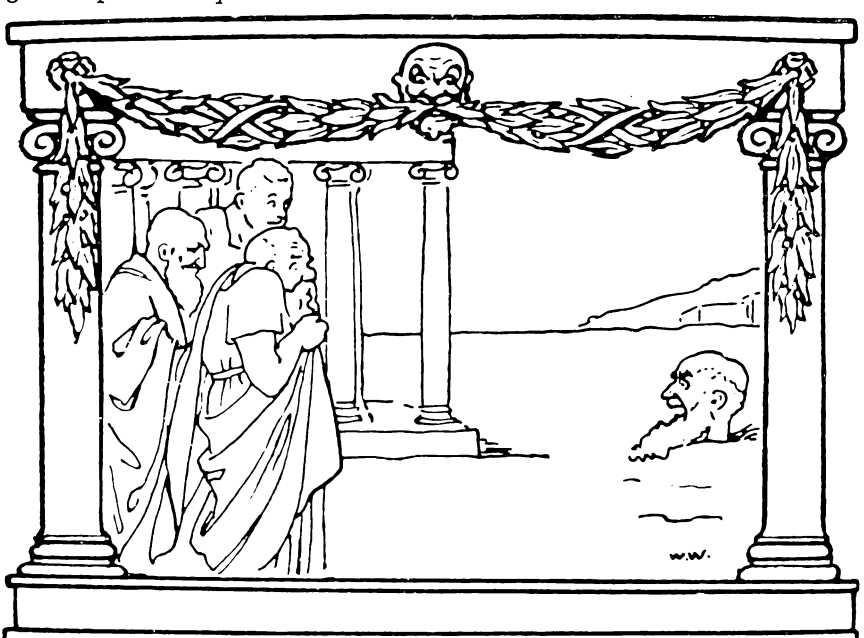
FRYDERYK

Skoro mowa o „pustych polach", opowiem pani o tym, co mi się zdarzyło kilka dni temu na egzaminie. Okazało się, że termin „puste pole" jest zbyt trudny do zapamiętania dla studentów.

Zapytałem studentkę o Ingardena, a ta odpowiedziała, że według jego teorii, każde dzieło literackie zawiera „ciemne pola".

IRENA

A zatem już się stało to, czego się obawiałam. Zamiast przedstawić studentom rzetelnie prawdziwe poglądy Ingardena i zapoznać ich z jego własną terminologią, opowiada pan im o wymyślonych przez siebie „pustych polach", od których robi im się w oczach ciemno i potem te „ciemne pola" obciążają konto bezbronnego Ingardena, który nie może wstać z grobu, żeby skorygować pański wykład.



Otwiera się ziemia, a z niej wystawia głowę Ingarden.

FRYDERYK

Historia się powtarza. Czy pamięta pani rysunek Witwickiego do *Teajteta,* na którym otwiera się ziemia, a z niej wystawia głowę zagniewany Protagoras, żeby zbeształ Sokratesa za karykaturalne przeinaczenie jego poglądów?

IRENA

Pamiętam i bardzo lubię ten rysunek. A czy pan zapamiętał dalszy ciąg tej historii? To że Sokrates został zbesztany przez Protagorasa, miało swoje dobre strony. Znacznie gorzej byłoby, gdyby się w ogóle nie wynurzył wówczas spod ziemi, albo — jak się tego obawiał Sokrates — „schowałby się znowu pod ziemię, uciekł i tyle byśmy go widzieli".

Nie o to mam pretensję do pana, że opowiada pan studentom o swoich „pustych polach". A niechże im pan opowiada, sobie i studentom na zdrowie. Chodzi o coś innego, aby w czasie wykładu o Ingardenie myśl Ingardena nie uciekła pod ziemię i nie schowała się tak głęboko, że studenci nigdy już jej nie zobaczą.

Ale niech pan mówi dalej o tych bliskoznacznikach.

FRYDERYK

A więc mówiłem do Tadeusza: — Odpowiednio do wyliczonych przeze mnie bliskoznaczników „miejsc niedookreślenia" istnieje wiele bliskoznaczników dla czynności konkretyzujących: aktualizowanie, dopełnianie, usuwanie miejsc niedookreślenia, konstytuowanie, wypełnianie, nadbudowywanie, a ja dodaję do nich jeszcze poprawianie, przekształcanie, udoskonalanie, wzbogacanie. Najbardziej z tych wszystkich bliskoznaczników odpowiada mi wyrażenie: t a k i e w y p e ł n i a n i e p u s t y c h p ó l, k t ó r e w z b o g a c a d z i e ł o o n o w e w a r t o ś c i.

IRENA

Mogę powtórzyć, że jest to interpretacja błędna, ponieważ jednostronnie akcentuje pan twórczy wkład odbiorcy, nie doceniając trudu twórcy, który przecież daje wskazówki, w jakim kierunku ma być dokonywane d o o k r e ś l a n i e.

FRYDERYK

Wkładu twórcy dotyczą częściowo dwie następne uwagi.

Uwaga czwarta dotyczy poszukiwania odpowiedzi na pytanie: skąd się biorą w dziełach „puste pola"?

Sądzę, że istnieją cztery następujące możliwości: pierwsza — „puste pola" tworzą się same, bo po prostu nie ma fizycznej możliwości, żeby wszystko powiedzieć, napisać, wypełnić i dookreślić; z samej natury każdego dzieła wynika, że musi ono po-

siadać jakieś „puste pola". Druga możliwość — twórcą „pustych pól" jest autor dzieła, a pojawiają się one w dziele jako skutek jego nieudolności bądź jako coś zamierzonego, zaplanowanego i przemyślanego. Trzecia możliwość — twórcami „pustych pól" są recenzenci, cenzor, redaktor, wydawca, którzy czerwonym ołówkiem dokonują skreśleń. Tę możliwość — mówiłem do Tadeusza — wprowadziłem do tych rozważań pod wpływem lektury „Robotnika", który często ukazuje się z białymi plamami. Pamiętam, jak pobudzało to moją wyobraźnię, kiedy w wiadomościach o strajkach i demonstracjach robotniczych natrafiałem na puste miejsca, bo sanacyjny cenzor kazał rozsypać skonfiskowany tekst. Patrzałem na białą plamę i „słyszałem" strzały, „widziałem" krew, wypełniając puste pole wysiłkiem własnej wyobraźni.

I wreszcie czwarta możliwość — twórcą „pustych pól" jest odbiorca, który potrafi je wykrywać (stwarzać?) nawet w tych miejscach, które autor uważał za szczelnie wypełnione.

Kiedy byłem dzieckiem, uczono mnie, żeby „nie szukać dziury w całym". Dziś sądzę, że szukanie „pustych pól" jest istotnym elementem aktywnego odbioru dzieła a sukces w odnajdywaniu „pustych pól" tam, gdzie przed nami nikt ich nie umiał zauważyć, powinien być wysoko oceniany i nagradzany.

IRENA

Sądzę, że ta uwaga zainteresowałaby Ingardena.

FRYDERYK

Mam nadzieję, że i piąta uwaga zainteresuje jego uczennicę. Dotyczy ona p o s t a w y wobec „pustych pól". Sądzę, że zachodzą tu również cztery możliwości.

Pierwsza — zostawić „puste pole" zakładając, że jeśli autor go nie wypełnił, to widać chciał, żeby pozostało ono nie wypełnione. O ile mi wiadomo, to był zarzut wysuwany dość często pod adresem teorii Ingardena. Mówiono, że niejasność, wieloznaczność, niedopowiedzenia to jakości artystyczne zamierzone przez twórcę, który przecież, gdyby chciał, mógł pewne rzeczy rozjaśnić, ujednoznacznić i dopowiedzieć. Najwidoczniej jednak sądził, że taka mgła niedookreśloności podnosi wartość dzieła, a więc odbiorca w procesie konstytuowania przedmiotu estetycznego nie powinien jej rozpraszać.

Druga możliwość — istnieją „puste pola", które mogą i powinny zostać wypełnione w jeden jedyny sposób, wyznaczony przez autora jego wskazówkami, których odszukanie i uwzględnienie jest obowiązkiem odbiorcy. Autor, jak przedszkolanka, prowadzi czytelnika za rękę, pozwalając mu się łudzić, że sam coś wypełnia i dookreśla. W takiej sytuacji odbiorca nie jest

wcale współtwórcą dzieła, podobnie jak nie jest poetą uczeń, który pisze wiersz pod dyktando nauczyciela.

Trzecia możliwość — istnieją „puste pola", które, zgodnie z intencjami autora, odbiorca może wypełnić na kilka różnych sposobów, przewidzianych w swoim ogólnym zarysie przez autora. Mamy wtedy do czynienia z dziełem „wielowersyjnym". Odbiorca ma możliwość wyboru spośród wielu możliwych konkretyzacji, ale i w tym przypadku jego „współtwórczość" jest dość mizerna, ponieważ właściwym twórcą dzieła jak i wszystkich możliwych — a z góry przewidzianych w swojej rozmaitości i różnorodności — konkretyzacji jest autor.

I wreszcie czwarta możliwość — o t w a r c i e dzieła na takie sposoby w y p e ł n i a n i a „pustych pól", których r ó ż n o r o d n o ś c i autor nie może przewidzieć, ale je z góry akceptuje, traktując na serio odbiorców jako w s p ó ł t w ó r c ó w, których konkretyzacje stanowią istotne wzbogacenie dzieła o wartości, których ono w poprzednich okresach swego istnienia nie miało. I na tym właśnie polega „życie historyczne" dzieł, że wciąż rosną i nawet po dwóch tysiącach lat może pojawić się odbiorca, który potrafi wypełnić jakieś „puste pole" w sposób nowy i odkrywczy, o którym nie śniło się ani twórcy, ani sześćdziesięciu kolejnym pokoleniom odbiorców jego dzieła. Takim czytelnikiem dzieł Platona był, moim zdaniem, Witwicki.

IRENA

To miały być uwagi o Ingardenie, a pan wznosi pomnik Witwickiemu.

FRYDERYK

A może na tym pomniku stoją oni obaj obok siebie? A przy nich jeszcze i Platon?

IRENA

Może.

FRYDERYK

I wreszcie ostatnia uwaga. To że Ingarden odróżnia dzieło sztuki od przedmiotu estetycznego, konstytuowanego przez odbiorcę w procesie konkretyzacji, można odczytać jako wezwanie, żeby ujmować każde dzieło nie takim jakim ono j e s t, ale w aspekcie jego m o ż l i w o ś c i b y c i a i n n y m n i ż j e s t.

Na przykład, to konkretne dzieło składa się z pięciu warstw, a przecież mogłoby mieć nie pięć, ale dwanaście warstw, trzeba je tylko tymi siedmioma brakującymi warstwami umiejętnie dopełnić. Albo: to dzieło zawiera „puste pola" czyli j e s t n i e p e ł n e, n i e d o o k r e ś l o n e, a przecież pola te mogą zostać

w sposób interesujący wypełnione, dzieło może zostać wzbogacone. Koniec. Kropka.

IRENA

Za wcześnie na kropkę, panie Fryderyku. Pamiętam, że miało być siedem uwag, a było tylko sześć.

FRYDERYK

To niemożliwe. Powiedziałem wszystko, co miałem do powiedzenia. Jestem pewien, że niczego nie opuściłem.

Musiałem się pomylić w liczeniu. Powiedziałem pewno coś nie w tym miejscu, w którym miało to być powiedziane i zapomniałem policzyć.

Już wiem! To, co miało być na końcu, powiedziałem na marginesie drugiej uwagi. Dotyczyła ona wielowarstwowości każdego dzieła. Nazwałem z tego powodu filozofię Ingardena „poliptychizmem". I wtedy przyplątało się słowo „polipsychizm", którym zamierzałem zakończyć uwagi o Ingardenie.

Powtórzę zatem główną myśl, o którą zresztą kilkakrotnie już zahaczałem, na przykład wspominając o rozprawie Ingardena poświęconej Husserlowi i wydrukowanej w „Przeglądzie Filozoficznym" z 1939 roku. Wysunąłem wówczas domysł, że również Husserl przyjmował współistnienie wielu podmiotów w jednym i tym samym człowieku, wysuwając postulat, aby przed przystąpieniem do badań naukowych dokonać w sobie rozszczepienia tych różnych podmiotów i wyizolowania spośród nich czegoś takiego, co będąc najmniej obciążone subiektywnością poglądów, uprzedzeń, przesądów, założeń, tendencji, upodobań, mogłoby pełnić funkcję czystego podmiotu poznania.

Echem tych poglądów Husserla jest uwaga Ingardena o Witwickim, którego osobowość była zbyt bogata, aby udało mu się ją poskromić w trakcie czytania dzieł Platona. Czytał je wszystkimi składnikami własnej osobowości wbrew postulatowi Ingardena, aby zwracać uwagę wyłącznie na filozoficzny sens, stając się głuchym i ślepym na wszystkie pozostałe warstwy i uroki dialogów.

W tej sprawie staję po stronie Witwickiego przeciwko Ingardenowi i jeszcze raz posłużę się modelem dzieła, które ma pięć warstw, a mogłoby i powinno mieć ich dwanaście. Otóż warunkiem uchwycenia tego dzieła w jego obiektywnej pięcioaspektowości jest posiadanie w sobie pięciu odrębnych perceptorów czyli podmiotów adekwatnego odbierania każdej z pięciu warstw, a warunkiem wytworzenia wartościowej konkretyzacji jest posiadanie w sobie — prócz tego — jeszcze siedmiu współ-

twórców, którzy potrafią uzupełnić dzieło jeszcze siedmioma dodatkowymi warstwami.

IRENA

Wysłuchałam cierpliwie pańskich siedmiu uwag o Ingardenie. Może teraz zechce pan równie cierpliwie wysłuchać moich siedmiu uwag o pańskich uwagach.

FRYDERYK

Sprawi mi pani swoimi uwagami wielką przyjemność.

IRENA

Niech pan nie będzie tego taki pewny. Nie wszystkie uwagi będą dla pana miłe.

Uwaga pierwsza — jest pan wciąż taki sam, jak za czasów studenckich. Niby zależy panu, żeby się czegoś od drugiego człowieka dowiedzieć, ale nie dopuszcza pan go do głosu i słucha pan tylko swoich własnych myśli. Klinicznym przykładem tego egocentryzmu, żeby nie powiedzieć autyzmu, była pańska relacja z rozmowy z Tadeuszem. Jest pan takim wielbicielem Witwickiego, to pozwoli pan, że mu odczytam krótki fragment z drugiego tomu *Psychologii:* są ludzie, którzy „żyją we własnym, dobrze zamkniętym świecie wewnętrznym, wystarczają im ich własne przekonania i oceny i mało się w ogóle interesują ludźmi..."

Zapowiedział pan, że w czasie tej rozmowy Tadeusz cierpliwie prostował pańskie pomysły interpretacyjne, a tymczasem w ogóle nie dopuścił pan go do głosu. Może zresztą Tadeusz powiedział wówczas to i owo, wyjaśnił błędy i nieporozumienia, ale pan to wszystko puścił mimo uszu i szybko zapomniał, pamiętając tylko swoje własne słowa.

Uwaga druga — nie wierzę, że taka rozmowa w ogóle się odbyła. Zapewnia pan, że wtedy, w 1938 roku znał pan tylko króciusieńką recenzję Tadeusza z książki Ingardena, a tymczasem w rozmowie tej omawia pan takie problemy filozofii Ingardena, o których w tej recenzji — z racji jej szczupłości — w ogóle nie było mowy. Rzutuje pan w swoją studencką przeszłość tę wiedzę i te przemyślenia, które pojawiły się w pańskim umyśle kilkadziesiąt lat później. Ktoś nieżyczliwy panu dopatrzyłby się w tym przebiegłości. No bo z jednej strony opowiada pan o swoich latach studenckich, aby pana podziwiano, jaki pan był genialny, znawca i krytyk filozofii Ingardena, a jednocześnie — taką projekcją obecnych myśli w daleką przeszłość — asekuruje się pan przed krytyką. Że są tam prymitywne błędy i naiwności? — przecież byłem wtedy taki młody. Dziś oczywiście ujmuję te sprawy poprawnie i znacznie głębiej.

To w ogóle nie była relacja z rzeczywistej rozmowy, ale mi-

styfikacja. Wszystko zostało przez pana zmyślone, od początku do końca. Nawet ta historia z fotografią z „Filomaty". Gotowa jestem założyć się, że dopiero teraz zajrzał pan do roczników „Filomaty" i zauważył tam moje przekłady z Owidiusza i Horacego. I przerażenie mnie ogarnia na myśl, że kiedyś — po mojej śmierci — napisze pan książkę, w której opowie pan o całkowicie przez siebie zmyślonych spotkaniach ze mną. A historyk, który kiedyś zdemaskuje te pańskie zmyślenia, dojdzie zapewne do przekonania, że nie tylko nie było tej naszej rozmowy, ale być może także jakiejś tam Ireny Krońskiej w ogóle nie było na świecie i jest ona postacią, którą pan sam wymyślił.

FRYDERYK

Jak pani może tak mówić, pani Ireno. Przecież jest — i to w kilku wydaniach — pani książka o Sokratesie, jest rozprawa o interpretacji ateizmu epikurejskiego w rozprawie doktorskiej Marksa, są rozprawy pani o Ingardenie, Lukácsu, Schopenhauerze i zna panią całe środowisko filozoficzne, bo pani dziełem jest sto tomów Biblioteki Klasyków Filozofii. Tak więc pani istnienia nikt nigdy nie poda w wątpliwość, natomiast bardzo szybko zostanie wykryte, że w ogóle nie było żadnego Fryderyka.

IRENA

Cóż pan sobie wyobraża? Że w ostatnich latach życia potrzebna mi jest pociecha? Chce mnie pan przekonywać, że nie żyłam na darmo, bo coś tam po mnie pozostanie? Że pisałam o Sokratesie dla zapewnienia nieśmiertelności mojemu imieniu i nazwisku?

Uważam, że w centrum naszej uwagi powinny znajdować się ważniejsze sprawy niż nasza własna osoba. Jeżeli coś pisałam, to nie z myślą o sobie, ale po to, żeby czegoś ludzi nauczyć i w ogóle starałam się rzetelnie wykonywać tę pracę, której się podjęłam. Pod tym względem nie mam sobie nic do wyrzucenia.

Wróćmy jednak do przerwanego wątku. Trzecia moja uwaga dotyczy używanych przez pana terminów. Naprawdę, przykro było słuchać, kiedy mówił pan o warstwach i z lekkomyślną beztroską rzucił pierwszą lepszą liczbę: dwanaście warstw. Dlaczego dwanaście a nie dwadzieścia, albo czterdzieści? Gdyby pan wiedział, ile trudu włożył Ingarden w zbudowanie pojęcia warstwy! Nie tworzył z góry żadnej definicji, ale zaczął od samego przedmiotu badania, starając się zdobyć jego bezpośrednie, w fenomenach ujawniające się doświadczenie, aby stopniowo i dokładnie dostosowywać do uzyskanych danych swoje podstawowe pojęcia. I jeżeli wykrył w dziele literackim cztery warstwy, to z pewnością nie ma tam pięciu warstw. A pan nie przeprowadzał żadnych analiz, nie starał się zbudować definicji warstwy i nie ma żadnych oporów, żeby je mnożyć bez żadnej rzeczywi-

stej potrzeby. Może warto byłoby czasem pamiętać o maksymie Ockhama: *entia praeter necessitatem non sunt multiplicanda.** Warstw też.

Uwaga czwarta dotyczy pojęcia dzieła literackiego. Może warto pamiętać o tym, że oryginałem głównej pracy Ingardena było jej niemieckie wydanie: *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931, a polski przekład — skontrolowany wprawdzie przez Ingardena i wydany w roku 1960 — „nie posiada w różnych miejscach tej precyzji i dosadności, co oryginał niemiecki", ponieważ Ingarden z właściwą sobie delikatnością nie chciał zmieniać stylu tłumaczki, pani Marii Turowicz. Ten przesadny respekt dla jej trudu spowodował, że polski tytuł wprowadza w błąd co do właściwego przedmiotu rozważań Ingardena w tej książce.

Krótko mówiąc, *das literarische Kunstwerk* to wcale nie jest „dzieło literackie", jako że u Ingardena termin *Werk* jest szerszy niż termin *Kunstwerk,* a w skład dzieł literackich wchodzą zarówno dzieła artystyczne jak dzieła naukowe. Dlatego, jeśli pan musi pisać o Ingardenie, to namawiałabym, żeby przestudiował pan niemiecki oryginał, aby nie obciążać Ingardena grzechami, których nie popełnił.

Stąd przejście do piątej uwagi, związanej bezpośrednio z jego wypowiedzią o Platonie. Przecież tekst Ingardena nie może budzić żadnej wątpliwości. Jego zwięzłość nie przeszkadza wyraźnemu wyeksplikowaniu czterech głównych twierdzeń: twierdzenie pierwsze — dzieła literackie dzielą się na dwa zasadnicze rodzaje, jednym są dzieła artystyczne, drugim dzieła naukowe (a w ich obrębie dzieła filozoficzne); twierdzenie drugie — istnieją „wypadki graniczne" czyli przedmioty należące jednocześnie do obu rodzajów; twierdzenie trzecie — przykładem „wypadku granicznego" może być *Uczta* Platona, która jest „zarazem rozprawą filozoficzną i wielkim dziełem sztuki"; i twierdzenie czwarte — *Ucztę* Platona można i trzeba czytać na trzy różne sposoby: na seminarium filozoficznym trzeba abstrahować od walorów artystycznych, koncentrując uwagę wyłącznie na jej sensie filozoficznym, Witwicki ma prawo pokazywać, że to jest wielkie dzieło sztuki, ale najlepszy jest oczywiście trzeci sposób, o którym Ingarden mówi następująco: „jeżeli jestem badaczem literatury, to powinienem u m i e ć p r z e c z y t a ć ten utwór n a d w a s p o s o b y" — ale żeby odebrać ten dwoisty utwór w sposób syntetyczny, trzeba przedtem oba sposoby czytania wyraźnie od siebie oddzielić: *distinguer pour unir*** — jak mówią francuscy tomiści.

---

* Nie należy mnożyć bytów bez potrzeby.

** Rozdzielić, aby połączyć.

No i teraz niech pan sam powie: czy można się tego czepiać? Które z tych twierdzeń budzi pańskie zastrzeżenia?

I wreszcie szósta uwaga — upiera się pan, i to od trzydziestu kilku lat, że w każdym człowieku istnieje wielość podmiotów. Ale to przypomina mi bardzo staroświecką psychologię z zeszłego stulecia, czy jeszcze z czasów Kanta, który dzielił człowieka na rozum teoretyczny, rozum praktyczny, władzę sądzenia, zmysłowość, rozsądek i z tego wszystkiego powstawał we wnętrzu człowieka — podobnie jak na ówczesnych uniwersytetach — *Streit der Fakultäten,* spór władz psychicznych, spór zmysłowości z rozsądkiem, spór rozumu praktycznego z rozumem teoretycznym, spór serca z głową. Tyle jednak powinien pan był nauczyć się od Witwickiego, że wraz z rozwojem psychologii cała ta mitologia runęła jak domek z kart, ponieważ człowiek — z wyjątkiem patologicznych przypadków schizofrenii — okazał się jednym podmiotem, który reaguje na bodźce całościowo, a nie każdą z „władz psychicznych" oddzielnie.

FRYDERYK

Dlaczego pani umilkła? Czekam na dalszy ciąg.

IRENA

Powiedziałam już wszystko, co miałam do powiedzenia.

FRYDERYK

Przecież miało być siedem uwag, a było tylko sześć. Pani również zgubiła jedną uwagę.

IRENA

Rzeczywiście miało być siedem uwag, ale jestem zmęczona i nie mogę sobie przypomnieć, co jeszcze chciałam powiedzieć.

FRYDERYK

Skoro mowa o współczesnej psychologii, to chciałbym zauważyć, że nie ma pomyłek ani zapomnień przypadkowych. Istnieje z pewnością jakaś przyczyna takiego nagłego zablokowania pamięci.

IRENA

Z tym gotowa jestem się zgodzić. Już wiem, co mi zablokowało siódmą uwagę. Chciałam upomnieć się o zapowiadaną przez pana kilkakrotnie charakterystykę stosunku Witwickiego do dialogów Platona. Ale charakterystyka ta miała być oparta na rozszczepieniu Witwickiego na ileś tam odrębnych podmiotów, a to właśnie zakwestionowałam w ostatniej uwadze.

Bardzo mi przykro. Za dziesięć minut będę musiała wyjść, a chciałabym — mimo wszystko — dowiedzieć się, w jaki sposób

rozszczepia pan biednego Witwickiego, żebym mogła na zakończenie zaapelować: — Błagam pana, niech pan tego nie robi!

FRYDERYK

Nie zabiorę pani wiele czasu. Chodzi o rzecz niezwykle trudną, wymagającą gruntownych badań i dokładnego przemyślenia. Na razie mogę tylko wstępnie naszkicować, jak to sobie wyobrażam. A do tego wystarczy mi kilka minut. Z góry jednak uprzedzam, że apel pani będzie daremny, bo od zamierzonego przedsięwzięcia nie odwiedzie mnie żadna siła: przecież pani z pewnością zdaje sobie sprawę z tego, co to znaczy znaleźć własny problem, zastanawiać się nad nim dwadzieścia, trzydzieści, czterdzieści lat, podchodzić do niego z kilkunastu różnych stron, przeprowadzać najrozmaitsze eksperymenty myślowe. I pani chce, żebym się tego wyrzekł!

IRENA

Rzeczywiście. Znając pana tyle lat powinnam była wiedzieć, że próba wyperswadowania panu tego, do czego pan się uparł, nie ma żadnych szans. Słucham. Niech pan rozszczepia Witwickiego.

FRYDERYK

Wiedząc, że grecki tekst dialogów Platona budzi w Witwickim nieprzepartą potrzebę dopełniania go, postanawiam zbadać, jakie — w przypadku Witwickiego — pojawiają się sposoby dopełniania?

Po pierwsze — pojawia się potrzeba, żeby Platon przemówił do czytelników polskich po polsku. Pod wpływem tej potrzeby — od lat gimnazjalnych, przez pięćdziesiąt lat, do końca życia — Witwicki cierpliwie tłumaczy jeden dialog po drugim; razem wyjdzie tego prawie dwa tysiące siedemset stron druku. O taką warstwę polskiego przekładu zostaje wzbogacone dzieło Platona.

Jest to przekład szczególny. Chodzi w nim nie tylko o dokładne oddanie sensu, ale także — i to jest druga warstwa — chodzi o to, żeby nie uronić artystycznych uroków dźwiękowej tkanki tekstu, jego swoistej melodii, rytmu. W przeciwieństwie do wielu innych przekładów — nadających się jedynie do czytania po cichu — tekst Witwickiego nadaje się także i przede wszystkim do głośnego czytania, deklamowania; wymaga interpretacyjnej inwencji od recytatora, takiej jaką objawił sam Witwicki jako niezrównany recytator swoich przekładów.

Po trzecie — poszczególne zdania tekstu nie ulegają w tym przekładzie redukcji do swojej zawartości logicznej; nie ma tu „myśli niczyich"; każde zdanie jest wypowiedzią określonej osoby, stanowiąc wyraz określonych stanów i dys-

pozycji psychicznych; Witwicki jest nie tylko filologiem klasycznym i historykiem filozofii, ale także i przede wszystkim psychologiem, który przekłada tekst Platona w taki sposób, żeby — oprócz odsłonięcia jego filozoficznego sensu — odsłonić duchowe wnętrze występujących w dialogach osób.

Po czwarte — powołanie pedagogiczne skłania Witwickiego do uzupełniania przekładu obszernymi objaśnieniami, mającymi na celu wprowadzenie czytelnika w problemy i głębiej ukryte warstwy dzieła, żeby zapobiec niebezpieczeństwu szybkiego prześliznięcia się po jego powierzchni i zgubienia elementów istotnych. Łącznie objaśnienia te liczą przeszło tysiąc sto stron druku, wzbogacając tekst Platona o rzeczowy, filozoficzny i psychologiczny komentarz.

Po piąte — oprócz warstwy brzmień i warstwy znaczeń, za którymi kryje się warstwa występujących w dialogach osób, Witwicki jako malarz jest szczególnie wyczulony na warstwę wyglądów; przekłada zatem tekst Platona w taki sposób, żeby czytelnik zobaczył to, co mu Platon pokazuje. Witwicki widzi tę warstwę, ale z rozmów z innymi czytelnikami dowiaduje się, że oni nie potrafią sami jej dojrzeć; brak im umiejętności wyobrażania sobie tego, co jest opisywane; słyszą i rozumieją poszczególne słowa, ale nie widzą, nie potrafią zobaczyć opisywanych postaci, budowli, krajobrazów, sytuacji. To zmusza Witwickiego do — unikalnego w skali światowej — uzupełnienia tekstu Platona warstwą stu kilkudziesięciu własnych rysunków.

I teraz wyciągam z tych rozważań wniosek: warunkiem uzupełnienia greckiego tekstu Platona o te pięć warstw było bogactwo osobowości mieszczącej w sobie pięć różnych podmiotów: filologa klasycznego, pisarza i recytatora, psychologa, historyka filozofii i artysty-malarza.

Między tymi pięcioma podmiotami zachodzi wprawdzie konstruktywna współpraca, dająca w rezultacie znakomity produkt końcowy — ale bywają w toku tej współpracy sytuacje konfliktowe, będące koronnym dowodem na to, że nie mamy do czynienia z jednym podmiotem, ale z pięcioma niezależnymi od siebie podmiotami wypełniania pustych pól i dopełniania tekstu dodatkowymi warstwami:

IRENA

Cóż? Nie pozostaje mi nic innego jak wyrazić życzenie, żeby się to przedsięwzięcie panu udało.

Mimo wątpliwości, jakie budzi we mnie ten rodzaj psychologii, doceniam pożytek płynący z dokonywania najbardziej nawet karkołomnych eksperymentów myślowych. Proszę eksperymentować. Nie sprzeciwiam się.

Dialog XXII

EMIL
ALBO O MASONERII I KALIGRAFII

„Emil nie zna kompromisów; ludzi i zasady bierze serio [...] Kłamać nie umie i nie chce; dlatego wstępuje w szeregi stronnictwa zdążającego do zmiany ustroju społecznego."

Władysław WITWICKI

Emil
albo o masonerii i kaligrafii

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60
EMIL, lat 52
LUDWIK, lat 22
FRYDERYK, lat 19

Warszawa, 26 kwietnia 1938 r. Zakład Psychologiczny, i kamienica Edwarda Okunia, Rynek Starego Miasta 12.

W kwietniu 1938 r. odbyły się wybory do Zarządu Koła Filozoficznego. Prezesem został Ludwik Kasiński, a mnie wybrano wiceprezesem. Opracowałem plan pracy i zaproponowałem, żeby pierwszą imprezą Koła w nowej kadencji był mój odczyt o ateizmie i anarchizmie Maxa Stirnera. Projekt został przyjęty, na kilku afiszach wykaligrafowałem swoje imiona i nazwisko, tytuł referatu i datę. Następnie wywiesiliśmy kilka afiszów na podwórku uniwersyteckim, a z jednym afiszem udaliśmy się do prof. Witwickiego z prośbą o zezwolenie na wywieszanie zawiadomień o naszych odczytach w lokalu Zakładu Psychologicznego.

WŁADYSŁAW

A więc to panów wybrano do Zarządu Koła Filozoficznego? Gratuluję. Ja też — kiedy byłem w waszym wieku — zostałem wybrany do Zarządu Koła Filozoficznego, razem z Janem Łukasiewiczem. A najbardziej aktywnym uczestnikiem naszych dyskusji był wówczas Leopold Staff. Dziękuję za to, że zapraszacie mnie na swoje zebrania. Przypomniało mi to moje młode lata...

Dobrze to o was świadczy, że prosicie o moje zezwolenie na wywieszenie afisza. Są bowiem dziś i tacy, którzy wywieszają na drzwiach Zakładu rozmaite ulotki i ogłoszenia, obelżywe w treści i formie, nie pytając mnie wcale o zgodę. Zobaczcie zresztą sami, co wywieszono kilka dni temu:

Prawdopodobnie szykują drugi napad na Zakład.

WŁADYSŁAW WITWICKI
PACHOŁEK ŻYDOWSKI
WRÓG NARODU I RELIGII
AGENT ŻYDOKOMUNY I MASONERII
BIĆ ŻYDÓW! NA MADAGASKAR!
PRECZ Z WITWICKIM!

FRYDERYK

Co za napad? Nie słyszałem o żadnym napadzie na Zakład.

WŁADYSŁAW

To było jeszcze w starym lokalu na Krakowskim Przedmieściu, 19 listopada 1935 roku. Przed Zakładem zebrał się tłum złożony z narodowych bojówkarzy. Wołali: „Żydowski pachołek! Precz z ateistami! Bić! Precz z Witwickim!" Potem próbowano wyłamać drzwi do mnie, gdzie trzydzieści sześć osób kończyło posiedzenie naukowe — w tym większość kobiet. Aby zrobić masakrę. Podparłem drzwi plecami, słuchacze mi pomogli, zrobiło się barykadę ze stołów i jakoś się przetrzymało dwie i pół godziny oblężenia. Oto nagroda za osiem tomów Platona i dwa tomy *Psychologii,* za trzydzieści lat wykładów... To jedno mnie cieszyło naprawdę w tamten wtorek, że jednak drzwi nie puściły, choć trzeszczały i filunek już nadłamano. Że jednak nie ucierpiała żadna z tych osób, które przyszły uczyć się do mnie. A mogło być źle. Właściwie: to mogło być gorzej, bo źle już było. Głowę rozbito tylko jednemu — ale wyszedł za wcześnie — śpieszył się na lekcję. Dobre było to, że mam jeszcze swoich sto sześć kilo, więc mogłem jako tako drzwi podpierać, ale żeby mi na to przyszło w Uniwersytecie Warszawskim i żebym spoza drzwi słyszał: „Puszczać, psia wasza mać!", tegom się nie spodziewał, obejmując tu katedrę.

Teraz znów na Uniwersytecie mordownia i wrzaski, a nie nauka. Przedtem byłem dla nich tylko „pachołkiem żydowskim", teraz robią ze mnie narodowi radykali masona, chociaż z kielnią i mopsem nie miałem w życiu nigdy do czynienia.

I co na to wasze Koło Filozoficzne? A może wy też zajmujecie się działalnością polityczną, zwalczaniem Żydokomuny i masonów?

LUDWIK

Na terenie Koła nie zajmujemy się polityką. Skupiamy w Kole młodzież bez względu na jej wyznanie i przekonania polityczne. Jednym wiceprezesem jest ksiądz, jezuita. Drugim wiceprezesem jest tu obecny pan Fryderyk, ateista i socjalista, a ja mam dla wszystkich sporów światopoglądowych i politycznych *tiefe Gleichgültigkeit**.

WŁADYSŁAW

Nie wiedziałem, że pan Fryderyk jest *politikos.* I do tego socjalista, jak Emil...

---

* głęboką obojętność

FRYDERYK

Jaki Emil?

WŁADYSŁAW

Emil poszukujący prawdy. Nie zna pan tej powieści Uptona Sinclaira? Ukazała się w przekładzie polskim dwadzieścia lat temu z moją przedmową. Niestety, nie mam egzemplarza, bo chętnie bym ją panu ofiarował. A w dedykacji napisałbym tak: „Panu Fryderykowi, poszukującemu prawdy w szeregach stronnictwa dążącego do zmiany ustroju społecznego — żeby nie zaznał goryczy rozczarowań Emila, bo nie ma takiego hasła i nie ma sztandaru, który by nie mógł być płaszczykiem dla typów pospolitych, sposobnością do robienia interesów prywatnych pod pozorem pracy społecznej".

Serdecznie panu radzę: szkoda pańskiego czasu i pańskich zdolności na politykę. Czy nie lepiej zająć się psychologią, filozofią, rysowaniem? Ale to ostatecznie pańska prywatna sprawa.

No dobrze. Zgadzam się na wywieszenie waszego afisza, ale najpierw chciałbym przeczytać, co tam jest na nim napisane.

O! nie tylko interesujący temat: *Ateizm i anarchizm Maxa Stirnera,* ale także interesująca forma graficzna napisu! Czy to pan sam wypisywał, panie Fryderyku?

FRYDERYK

Tak.

WŁADYSŁAW

Ma pan w takim razie nieprzeciętne zdolności do kaligrafii. Nie wolno panu ich zmarnować. Trzeba je rozwijać i nie należy tego odkładać. Niech pan zostanie jeszcze chwilę, poszukam, mam tu chyba w Zakładzie jakieś wzory różnych pism i na pewno znajdzie się też dobra redisówka.

* * *

Po wyjściu Kasińskiego Witwicki rozłożył przede mną różne wzory pism, karton, komplet piór i tusz, namawiając, abym w jego obecności próbował skopiować te litery, które mi się szczególnie podobają.

WŁADYSŁAW

Za moich czasów nauka kaligrafii miała charakter obligatoryjny. Traktowano ten przedmiot poważnie i przywiązywano do niego słusznie wielką wagę. Potem to zarzucono i teraz widać skutki. Miejsce kaligrafii czyli pięknego pisania zastąpiła a i s c h r o g r a f i a czyli bazgranina, obrzydliwa zarówno w formie jak w treści.

Warto porównać wasz afisz z tym paskudztwem, które wywieszono kilka dni temu na drzwiach Zakładu: kontrast nie tylko w treści — tu zainteresowanie filozofią, tam słowa obelżywe i plugawe; kontrast również w zakresie formy: tu litery piękne, stylowe, czytelne, tam brzydota, prymitywizm, nieudolność.

Pan Kasiński nazwał pana socjalistą. A jaki jest pański stosunek do masonerii?

FRYDERYK

Niewiele wiem o masonerii. Interesują mnie jej szlachetne ideały wolności myśli, racjonalności, tolerancji. Bardzo chętnie sam zostałbym mistrzem założonej przez siebie loży masońskiej imienia Grzegorza z Sanoka.

WŁADYSŁAW

A więc sprawa jest już tak daleko zaawansowana, że nawet wybrał pan dla swojej loży patrona. Wiem, że pan żartuje, ale wybór patrona podoba mi się. I to z trzech powodów. Po pierwsze, dlatego, że to bardzo ładnie świadczy o pana otwartej postawie: będąc ateistą wybiera pan sobie arcybiskupa katolickiego na patrona. Po drugie, ten oświecony sanoczanin to istotnie postać niezmiernie sympatyczna, bardzo sarmacka a zarazem renesansowa, zasłużona dla dźwigania kultury polskiej wzwyż. Po trzecie, z punktu widzenia pańskich wyjątkowych zdolności do kaligrafii wybór patrona jest szczególnie trafny. Czy pamięta pan, jak o tym pisał Kallimach? Za co najbardziej podziwiali go jego uczniowie, Władysław Warneńczyk i Kazimierz Jagiellończyk? *Inprimis erat illis admirationi scriptura ipsius, cuius dignitate et decore capti erant**.

Tak więc zmiana kształtu kultury polskiej, wydobycie się ze średniowiecznego gorsetu, bujne rozwinięcie się atmosfery renesansowej było zasługą Kaligrafa, człowieka umiejącego pięknie pisać. Mądre i szlachetne myśli pisane pięknymi, starannie wykaligrafowanymi literami.

Może to i droga do zahamowania pogłębiającego się regresu naszej kultury? Nieraz myślę sobie tak, że kultura polska zbliżała się już do poziomu zachodnioeuropejskiego — we Lwowie i w Krakowie w pierwszym piętnastoleciu naszego wieku. Potem jednak zniszczyła tę kulturę wojna światowa i po odzyskaniu niepodległości spadliśmy do poziomu epoki saskiej, z okólnikiem Bartla i konkordatem Grabskiego. To było w latach dwudziestych. Teraz w latach trzydziestych działalność narodowych pałkarzy, pobożnych i ograniczonych wychowanków księży prefek-

* Największy podziw budziło w nich jego pismo, byli zachwyceni jego dostojeństwem i pięknym kształtem.

tów, cofa nas do V wieku naszej ery, do epoki, kiedy rozfanatyzowany przez biskupa Cyryla tłum mordował uczoną, więc podejrzaną o bezbożność, Hypatię.

Jak się wydobyć z tego dna? Może właśnie trzeba zacząć od sprawy najbardziej elementarnej, od nauki czytania i pisania — od rozbudzenia potrzeby czytania dobrych książek i od pisania pięknymi literami tylko takich tekstów, które są rozumne i szlachetne.

A jeśli chce pan dowiedzieć się czegoś więcej o masonerii, to niech pan porozmawia z profesorem Emilem Kipą. To chodząca encyklopedia wiedzy o masonerii.

Tak się składa, że jestem z nim umówiony właśnie na dziś. Mam do niego wstąpić na Stare Miasto, żeby mu oddać książkę, którą mi na kilka dni wypożyczył. Jeżeli nie ma pan innych planów, może mi pan towarzyszyć. Zawsze warto poznać mądrego, interesującego człowieka.

*

* *

Z wizyty u prof. Kipy utkwił mi w pamięci następujący fragment:

EMIL

Zanim odpowiem panu na pańskie pytania, chciałbym usłyszeć, co pan w ogóle wie o wolnomularstwie polskim.

FRYDERYK

Moją sympatię do wolnomularstwa budzi fakt, że masonami byli ludzie godni najwyższego szacunku, o wielkich zasługach dla kultury polskiej. Mój ojciec opowiadał mi o bohaterstwie Waleriana Łukasińskiego. Masonami byli Tadeusz Kościuszko i książę Józef Poniatowski, nauczyciel Mickiewicza — Joachim Lelewel i nauczyciel Szopena — Józef Elsner, teoretyk socjalizmu bezpaństwowego — Edward Abramowski i dwaj wybitni powieściopisarze — Stefan Żeromski i Andrzej Strug. Istnieje też u nas tradycja rodzinna, że do loży masońskiej należał brat mojego pradziadka, profesor Uniwersytetu Warszawskiego.

EMIL

A co pan wie o zadaniach wolnomularstwa?

FRYDERYK

Podobno masoneria powstała w roku 1717 a więc w okresie Oświecenia, jako wyraz tych samych tendencji, z których wyrastały pisma Voltaire'a, Helwecjusza, Diderota, Holbacha, Dantona, Marata i Robespierre'a, i które doprowadziły do zburzenia Bastylii. Ideały wolnomularstwa to ideały Oświecenia i Wielkiej

Rewolucji Francuskiej, ideały Wolności i Braterstwa Ludów, Racjonalizmu i Humanizmu, Praw Człowieka i Obywatela, ideały Demokracji.

Zadaniem masonerii jest walka z przesądem i zabobonem, z Ciemnogrodem i wszelakim wstecznictwem; cierpliwa praca nad oświecaniem społeczeństwa i nad doskonaleniem charakterów.

EMIL

Emocjonalny ton tej charakterystyki każe wnioskować, że żywi pan dla tych ideałów sympatię. Czy nie ma pan żadnych wątpliwości?

FRYDERYK

Mam. I to nie tylko wątpliwości, ale trzy zasadnicze zastrzeżenia. Mają one swoje źródło w tym, że Oświecenie było zjawiskiem wielonurtowym, zróżnicowanym na lewicę i prawicę. Otóż masoneria znajduje się raczej po prawej stronie, a moje sympatie — po lewej.

EMIL

A konkretnie, jakie pan ma zastrzeżenia?

FRYDERYK

Zastrzeżenie pierwsze dotyczy wiary w Boga. Ma ona u wolnomularzy charakter deistyczny, mnie zaś bardziej odpowiada konsekwentny ateizm ...

EMIL

Pod tym względem wolnomularstwo światowe jest zróżnicowane. Dla Wielkiej Loży Nowojorskiej wiara w Boga a także wiara w nieśmiertelność duszy mają charakter obligatoryjny. Zebrania loży są tylko wtedy prawomocne, gdy na stole są Trzy Wielkie Światła, a wśród nich *Biblia.*

Inne loże podchodzą do tej sprawy nieco liberalniej. Nie mówią o Bogu, ale o Wielkim Budowniczym Wszechświata — *il Grande Artefice dell'Universo,* w obrzędach masonerii włoskiej. Wolnomularze francuscy są przeważnie ateistami i tolerując podobną formułę, dają pomysłową interpretację wyjaśniając, że tym Wielkim Budowniczym nie jest osobowy Bóg religii pozytywnych, ale C z a s.

No, ale mniejsza o to. Jakie jeszcze ą pan zastrzeżenia?

FRYDERYK

Również pod względem polityc znym Oświecenie prezentowało ogromną różnorodność stanowisk: od zwolenników oświeconej

monarchii, przez kompromis klasowy arystokracji feudalnej z wielką burżuazją, do przedstawicieli rewolucyjnego drobnomieszczaństwa i utopijnego komunizmu Sprzysiężenia Równych. Otóż masoneria XVIII-wieczna, licząca w swoich szeregach wiele koronowanych głów, opowiadała się za oświeconym absolutyzmem, a mnie bardziej odpowiadają idee hebertystów, wściekłych i Babeufa.

EMIL

Ten sąd trzeba sprostować. Również w dziedzinie poglądów społeczno-politycznych wolnomularstwo światowe było i jest bardzo zróżnicowane. Dla przykładu, wspomniał pan o Sprzysiężeniu Równych. Otóż dwóch głównych teoretyków tego ruchu, Sylwain Maréchal i Philippe Buonarroti było wolnomularzami. Wolnomularzem był także członek Wielkiej Komuny Paryskiej, Eugène Pottier, autor tekstu *Międzynarodówki*. Wśród polskich wolnomularzy wymieniał pan Edwarda Abramowskiego i Andrzeja Struga, do których można by dodać również Jana Hempla — a ich radykalne poglądy społecznopolityczne są panu doskonale znane.

FRYDERYK

Istotne zastrzeżenie a nawet więcej, nieufność i niechęć do masonerii budzi we mnie fakt, że należy do niej wielu sanacyjnych pułkowników: Beck, Miedziński a nawet kat więźniów brzeskich, wojewoda Kostek Biernacki. Trudno uwierzyć, aby przy takim składzie personalnym masoneria polska mogła prowadzić skuteczną walkę o postęp i demokrację.

EMIL

To informacje nieaktualne. Pułkownicy, których pan wymienił, zostali wyrzuceni z szeregów polskiego wolnomularstwa w 1930 roku.

A co do zaangażowania masonerii po stronie demokracji. Czy to, że od kilku lat cała reakcja, rządowa i opozycyjna, skoncentrowała ogień na wolnomularstwo jako przeszkodę na drodze do całkowitej likwidacji demokracji w Polsce i wprowadzenia rządów totalitarnych, nic panu nie mówi? A 19 kwietnia — dwa miesiące temu — na plenarnym posiedzeniu Sejmu postawiono wniosek o postawienie w stan oskarżenia — z artykułu 165 Kodeksu Karnego — całego kierownictwa Wolnego Mularstwa w Polsce i już rozpoczęły się represje, zwalnianie ze stanowisk państwowych a także rewizje w prywatnych mieszkaniach.

Miesiąc temu — a konkretnie 25 marca — ozonowiec Wacław Budzyński złożył do laski marszałkowskiej projekt ustawy

przewidującej karę pięciu lat więzienia za przynależność do masonerii.

W tej sytuacji należy się spodziewać, że przed uchwaleniem tej ustawy przez Sejm, kierownictwo Wolnego Mularstwa podejmie decyzję o rozwiązaniu całej organizacji.

Wynika z tego, że wybrał pan, młody człowieku, nie bardzo odpowiednią porę na zakładanie loży masońskiej — o której wspomniał na początku naszej rozmowy pański profesor. Namawiam więc pana do zaniechania tego projektu, jeśli oczywiście traktował pan ten swój projekt poważnie. Jako historyka interesuje mnie jednak, jak wyobrażają sobie masonerię młodzi ludzie. Może więc zechce pan mi opowiedzieć, co byście robili w waszej loży Grzegorza z Sanoka.

FRYDERYK

Głównym celem naszej loży będzie walka w obronie demokracji, walka o respektowanie praw człowieka i obywatela, walka z Ciemnogrodem i wszelakim wstecznictwem. Będziemy także szerzyć idee sprawiedliwości społecznej i braterstwa ludów.

Kalendarz chrześcijański zastąpimy nowym, własnym kalendarzem, nawiązującym do kalendarza Wielkiej Rewolucji Francuskiej a także do Kalendarza Ludzkości, którym posługiwał się Comte. Od wielu lat pracuję nad ułożeniem takiego kalendarza, a więc nad wybraniem 366 największych filozofów, poetów, kompozytorów, malarzy, odkrywców i wynalazców, ludzi z różnych narodów i różnych epok, najbardziej zasłużonych dla kultury światowej — po jednym patronie na każdy dzień roku. W lokalu naszej loży urządziłbym galerię portretów.

A nasze obrzędy polegałyby na kaligraficznym przepisywaniu i wspólnym odczytywaniu złotych myśli.

EMIL

No, czegoś takiego nie było jeszcze w dziejach całej światowej masonerii. Jak pan wpadł na pomysł oparcia obrzędów masońskich na kaligrafii?

Ach, już wiem. Właściwie powinienem się tego domyślić. Jest pan przecież uczniem profesora Witwickiego, od którego kiedyś dostałem list z uwagami na temat kaligrafii.

Panie Władysławie! Czy pamięta pan ten list? Przechowuję go z pietyzmem kolekcjonera bezcennych rękopisów. Mam go tu w osobnej teczce i, jeśli nie ma pan, drogi kolego, nic przeciwko temu, przeczytam go panu Fryderykowi:

„Warszawa, 7 października 1932 roku"

Opuszczam pierwszą część i przechodzę do tego, co najciekawsze:

„Muszę panu przy tej sposobności powiedzieć, że mnie zachwyca pańskie pismo. To głupio wygląda i mówić o tym, ale mówię prawdę, a pismem interesuję się od wielu lat [...] I nie może być, żeby pan sam też nie znajdował upodobania w dobrym piśmie. Myślę, że miałby pan przyjemność, gdyby pan sobie kupił pióro poprzecznie ścięte a nie twarde, to raz, a po drugie atrament Parkera [...] lub Pelikana, piszący czarno, a nie niebiesko. Z przyjemnością patrzę na pańskie litery, słowa i wiersze.

Serdecznie pana pozdrawiam" i tak dalej.

Tak niezwykłego listu nigdy jeszcze od nikogo nie otrzymałem. Ale mam pytanie do pana Fryderyka. Czy próbował już pan wybierać i kaligraficznie przepisywać złote myśli?

FRYDERYK

Tak i nawet mam przy sobie kilka zeszytów. Tu wybór złotych myśli Goethego, tu zeszyt ze złotymi myślami Platona, tu złote myśli Szekspira, tu Nietzsche, tu Edgar Allan Poe ...

EMIL

A tamten zeszyt?

FRYDERYK

To taki zeszyt dopiero rozpoczęty . .

EMIL

Niech pan pokaże. Czego pan się wstydzi ... Ach, to złote myśli wybrane z prac profesora Witwickiego.

Panie Władysławie, czy oglądał pan ten zeszyt?

WŁADYSŁAW

Nie. Pan Fryderyk pokazywał mi tylko dwa zeszyty: Goethego i Platona.

EMIL

Mam pomysł. Pan Fryderyk projektuje odczytywanie złotych myśli na zebraniach swojej loży. Może warto byłoby posłuchać, jak wyglądałyby te nowe obrzędy?

WŁADYSŁAW

Mnie również interesuje, co też można było wybrać z moich książek i jak te wybrane myśli wyglądają — poza kontekstem, z którego zostały wyrwane.

EMIL

No, panie Fryderyku, niech się pan nie daje tak długo prosić. Słuchamy.

FRYDERYK

Dobrze. Z tym, że opuszczam przypisy informujące skąd dana myśl została wyjęta. Od siebie dodałem w każdym przypadku tytuł.

Czytam:

Złote myśli

I — ŻYCIE W LITERACH

W literach umieją się zatajać i przemieszkiwać dyspozycje psychiczne.

II — WSKRZESZANIE

Duch w książkach nie czytanych śpi, a wstaje z martwych, kiedy je ktoś czyta.

III — BOGACTWO AKORDÓW

Rzeczywistość zawiera nieprzebrane bogactwo motywów, począwszy od mdłych, a skończywszy na potężnych. I nieprzebrane jest w rzeczywistości bogactwo akordów różnej jakości.

IV — DOKĄD IDZIEMY?

Zapoznawać się z dziejami naszej kultury warto także i dlatego, żeby wiedzieć, jak to jest właściwie dziś. Idziemy pod każdym względem naprzód, czy wracamy do czegoś, co już było i do czego właściwie, czy może stoimy dłuższy czas gdzieś na miejscu?

V — CZAS

W Atenach czas się dziwnie odwraca, bo to, co tu było przed dwudziestu pięciu wiekami, wydaje się jakieś bliższe niż to, co dzisiaj. W słońcu stoją marmurowe wyrazy duszy ludzkiej.

VI — PRACA

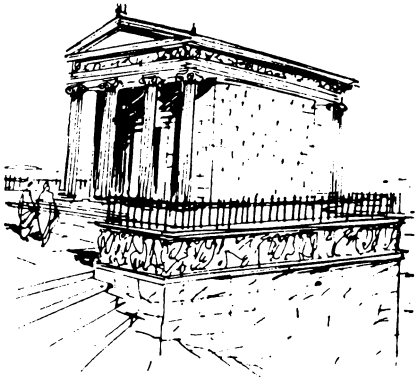
W starożytnej Grecji kamieniarz, człowiek z ludu miał w sobie coś boskiego i objawiał to w swojej robocie.

VII — RĘKA

Ręka to jest arcydzieło mechaniki precyzyjnej — równie zdumiewające jak dzieła, które potrafi wykonywać pod kierunkiem mózgu i serca; bogactwo jej wyglądów jest nieprzebrane.

VIII — KULT UŚMIECHNIĘTEGO ROZUMU

Kiedy człowiek dziś na Propyleje patrzy i widzi, jak te słupy stoją młode po kilkudziesięciu wiekach i kiedy może z czcią i radością dotykać dłonią i twarzą tej mądrej i zgrabnej roboty, czuje, że dotyka czegoś, co przerasta miarę codziennych ludzkich spraw i zwykłych ludzkich rzeczy. Tak jakoś dziwnie w tych marmurach mieszka i nie ginie, i tak z nich mówi i bierze



W tych murach mieszka Rozum pełen wdzięku.

człowieka. Kto? ROZUM, PEŁEN WDZIĘKU. Jakiś taki, który gdyby się przyśnił, to mógłby mieć i hełm na głowie, i dziewczęcą pierś pod pancerzem.

IX — OJCZYZNA

Z Aten i z Italii wywodzi się wiele rzeczy, które się nam i dziś wydają mądre, dobre i piękne. Nosimy je w duszach, a one nas odróżniają od ludzi dzikich i od zwierząt. W dziełach sztuki wypowiadało się wtedy chyba więcej niż kiedykolwiek dobrych, jasnych stron natury ludzkiej: zmysł spostrzegawczy, zdrowie, radość i panowanie nad sobą. Grecja oraz Italia to druga ojczyzna każdego oświeconego Europejczyka.

X — ŚREDNIOWIECZE

Czasy, kiedy z posągów Muz i Apollona wypalano wapno a myśleć głośno i zbyt jasno było niebezpiecznie. Tylko jeszcze niezrozumiałe zdania zwane „tajemnicami wiary" nabrały wtedy czci i nietykalności, utrwalonej w dymach stosów, na których przestawali myśleć i protestować ludzie myślący zbyt głośno.

XI — ODRODZENIE

Około roku 1440 wynaleziono druk. Odtąd myśli ludzkie zaczynają szybko przenikać z jednego końca Europy na drugi, poprzez granice państw. Nie tylko myśli. Także nastroje zwiększonej pewności siebie, odwagi, pogody, radości życia.

XII — ROZWÓJ KULTURY

W rozwoju kultury człowieka widać linię rozwojową, która zdaje się prowadzić od snów, marzeń i mitów pełnych sprzeczności, od magicznego poglądu na świat do przytomnego poznania i wiedzy, ale równocześnie widać, jak ludzkie zbiorowiska i jednostki cenią swoje sny na jawie i nie zaprzestają ich, mimo ustawicznego postępu wiedzy.

XIII — WIARA

W akcie wiary chodzi nie o wiedzę dowiedzioną i dającą się dowieść, tylko o umyślne branie za prawdę tego, co się samo przez się zgoła nie wydaje oczywiste ani jasne, ani przekonujące.

XIV — ZACHĘTA DO SAMODZIELNEGO MYŚLENIA

Ja niczego nikomu do wierzenia nie podaję. Tego się w ogóle nie robi w naukowych książkach. I tak samo nikomu nie narzucam swoich myśli. Wprost przeciwnie. Zachęcam do myślenia samodzielnego tych, którzy myśleć potrafią.

XV — RELIGIA

Uczucie czci wcześnie poddane potrafi i na jawie otoczyć atmosferą głębi zwroty i zdania, w których na trzeźwo nikt by głębi nie dojrzał.

XVI — ETYKA ŚWIECKA

Wierzenia religijne rzadko kiedy trwają dłużej niż do okresu dojrzewania. Najczęściej u osób kształcących się rozwiewają się razem ze wspomnieniami szopki, świętego Mikołaja i aniołków. Warto by mieć w ręku jakiś sznur przewodni w trudnościach i na drogach rozstajnych — nie uczepiony o chmury. Takim sznurem może i powinna być etyka świecka.

XVII — POZORNE WARTOŚCI

Istnieją takie osoby, instytucje, systemy przekonań i działań, których rzeczowy opis i historia wygląda na urąganie.

XVIII — ODPOWIEDZIALNOŚĆ PRZED BOGIEM I HISTORIĄ

Wyraz „odpowiedzialność" występuje w licznych pustych frazesach. Na swoją „odpowiedzialność" biorą liczne akty samowoli i gwałtu ludzie, którzy się naprawdę żadnych przykrych następstw nie obawiają i żadnych nie ponoszą. Odpowiedzialność maleje ku górze hierarchii społecznej, a jej fałszywe pozory rosną.

XIX — IRONIA

Szczególnie niebezpieczna jest ironia dla takich osób i rzeczy, które sztucznymi środkami, kłamstwem, przymusem, terrorem utrzymują dla siebie pozory czci lub powierzchowną cześć w otoczeniu.

XX — MORALNOŚĆ A RELIGIA

Mało kto umie odróżnić nakaz i ocenę moralną od nakazu i oceny religijnej, pomimo że obie te dziedziny nieraz jaskrawo ze sobą kolidują.

XXI — SUMIENIE

Są ludzie, którzy funkcje własnego sumienia zdają na drugich, czynią ich swoimi przewodnikami moralnymi. To może być ojciec, spowiednik, ktoś uwielbiany. Co powie — to święte, co pochwali — to dobre, co zgani — to

złe. Niedobrze tak się wyręczać i chować pod czyjeś skrzydła. Trzeba samemu dorosnąć i samemu ponosić odpowiedzialność za swoje postępowanie i postawę.

XXII — NAUKA

Nauką nie jest coś, co leży i trwa, ale żywe zajęcie, praca pewna badaczy, uczących się i uczonych.

XXIII — KRYTYCYZM

Nigdy w ogóle i żadnym ocenom nie należy ulegać bezkrytycznie, tylko sobie zawsze własną ocenę wyrabiać.

XXIV — WIEDZA

Wiedza stanowi o mocy człowieka w walce o byt. Każda żywa istota ma wrodzony popęd do zdobycia mocy nad wszystkim pośród czego żyje.

XXV — SZCZĘŚCIE

Życie bez trudu, celów i zmęczenia, i bez nowych usiłowań, musiałoby się stać męką po pewnym niedługim czasie. W fantastycznych obrazach szczęścia pośmiertnego stale brak tego rysu: jakiegoś wysiłku, dążeń, trudów, pokonywania oporów, walk. Tak jakby te obrazy tworzyli ludzie starzy, którym wystarcza bierna wegetacja na bardzo długo.

XXVI — ROZKOSZ

Najżywszych uczuć przyjemnych doznają ludzie dojrzali różnej płci, kiedy pragną i mogą zbliżać się do tych, których kochają.

XXVII — ROZKOSZ I ROZUM

Rozkosz nie wystarcza człowiekowi sama przez się, ale wymaga, jako uzupełnienia, jeszcze pewnych sprawności intelektualnych, jeżeli ma być coś warta.

XXVIII — BARWY, KSZTAŁTY I DŹWIĘKI

Są rozkosze czyste, nie zmieszane z cierpieniem. To są uczucia estetyczne związane z barwami, z kształtami, z dźwiękami. Powierzchnie prawidłowe, kontury i konstrukcje geometryczne. Błękit z nieba nad Akropolą. Dźwięki poszczególnych strun kitary.

XXIX — NARZĘDZIA ROZKOSZY

Cyrkiel i tokarnia — to są narzędzia rozkoszy czystych.

XXX — CZYSTOŚĆ

Smutne, upokarzające i z pierwotnych przesądów wyrosłe pojęcie człowieka jako istoty z natury swej „nieczystej" utrzymuje się do dziś pod wpływem religij, które mają przeróżne sposoby i praktyki symboliczne do „oczyszczania" człowieka na stałe i od wypadku do wypadku. Wiedza przyrodnicza i sztuka

czasów nowych nauczyła nas podziwiać budowę i czynności ciała ludzkiego, otworzyła nam oczy na przedziwne piękno procesu rozmnażania i jego doniosłość dla życia duchowego i kultury człowieka.

XXXI — ŹRÓDŁO ENERGII

Miłość może stać się źródłem energii dla pracy twórczej w zakresie nauki i sztuki.

XXXII — POŻĄDANIE I PIĘKNO

Pożądanie nie tylko nie przeszkadza odczuciu piękna, ale znakomicie je ułatwia.

XXXII — POŻĄDANIE I PIĘKNO

Wspólnie przeżyte piękno często i łatwo ludzi zbliża i wiąże.

XXXIV — TĘSKNOTA

To nieszczęście, które się nazywa tęsknotą, ma swoje rysy rozkoszne, pomieszane z gorzkimi. W tęsknocie najgorzej boli to, że nie ma już przedmiotu, do którego się daremnie ręce wyciągają i oczy nie zobaczą tego, czego pragną.

XXXV — PRZYROST ISTNIENIA

Wydaje się ludziom, że jakoś istnieją bardziej, jeżeli o nich drudzy wiedzą i myślą o nich życzliwie.

XXXVI — ŻYCIE NAUCZYCIELA W UCZNIACH

W rysunkach uczniów Matejki żyją dalej ruchy ręki tego naprawdę nieśmiertelnego mistrza, mimo że jeden tymi ruchami witrażowe sylwety oplata, drugi dekoratywne kwiaty stylizuje.

XXXVII — KULT MUZ

Szerzyć kult dla życia oddanego służbie u Muz.

XXXVIII — UŚMIECH

Odrobina uśmiechniętego spojrzenia na wygląd rzeczy zdobi każde dzieło myśli ludzkiej, nie ujmuje mu nic z powagi i doniosłości rzeczowej.

XXXIX — PISMO

Pismo to przedłużenie naszego ciała. To nawet lepsze ciało, bo trwalsze, Mówi i uśmiech ma, i minę, i można z nim być sam na sam.

EMIL

Myśli niezwykle trafne i głębokie. Czytałem kilka pańskich książek, panie Władysławie, ale tam — wmontowane w kontekst — podporządkowane były wartko płynącemu nurtowi rozważań i nie było czasu, żeby każdej z nich z osobna się przyjrzeć.

Umiejętnie wybrane i śmiałymi cięciami oszlifowane przez pana Fryderyka jaśnieją blaskiem drogich kamieni.

Nasuwa mi się także myśl, że wybór tych myśli i kolejność daje w sumie pański portret. Czy rozpoznaje się pan w tym portrecie, panie Władysławie?

WŁADYSŁAW

I tak i nie. Jak każdy obraz również i ten wybór jest przede wszystkim autoportretem autora wyboru. Widać wyraźnie, że podstawą selekcji nie jest to, co dla mnie było najbardziej istotne, ale to, co — z jakichś tam powodów — zainteresowało pana Fryderyka. Posłużył się moimi tekstami jak surowcem do wyrażenia swoich własnych myśli. Po drugie to, co nazwane zostało przez pana, panie Emilu, szlifowaniem, odczułem w kilku przypadkach jako deformację, okaleczenie, przeinaczenie moich myśli. Po trzecie, nie podoba mi się ta cała koncepcja sakralizowania moich zdań, wyrwanych gwałtem z kontekstu i celebrowania nad nimi masońskiego nabożeństwa.

Po czwarte, najwięcej wątpliwości budzi we mnie dobór kroju liter, który — w moich odczuciach — wytwarza sprzeczność między formą i treścią. Sądzę, że do myśli jasnych i prostych lepiej pasowałyby litery proste, pozbawione zbędnych ozdób. Tymczasem litery pana Fryderyka mają w sobie coś orientalnego, egzotycznego, podzwrotnikowego i żyją swoim własnym, bujnym i niespokojnym życiem, jak gdyby treść, którą miały wyrażać, była tylko mało ważną okazją do tego, aby one mogły się cieszyć i zachwycać się swoim własnym kształtem.

Może warto byłoby zastanowić się, kiedy pismo jest rzeczywiście piękne?

FRYDERYK

Pamiętam, że w podręczniku *Psychologii* wymienił pan profesor dwanaście cech pięknego pisma. Chętnie je przypomnę.

EMIL

To może być interesujące. Nie pamiętam tego, więc będzie dobrze, jeżeli pan to zechce przypomnieć.

FRYDERYK

Po pierwsze, kreski mają mieć stały kąt nachylenia. Po drugie, łuki mają mieć stały promień krzywizny. Po trzecie, pismo ma być równomiernie gęste. Po czwarte, składniki liter powinny być ciągłe, a nie urywane, łamane, gięte. Po piąte, wiersze mają być poziome, po szóste, równej wysokości, po siódme, o równych odstępach. Po ósme, litery powinny posiadać swoje charakterystyczne cechy. Po dziewiąte, pismo powinno być proste. Po dzie-

siąte — naturalne. Po jedenaste, powinno posiadać indywidualny charakter i po dwunaste, ozdoby powinny być dyskretne.

WŁADYSŁAW

No i sam pan widzi, że z tych dwunastu cech pismo pańskie ma właściwie tylko jedną cechę — mianowicie indywidualny charakter.

W pańskich literach jest bardzo dużo rozmachu, beztroski, bezpośredniości, radości życia, tylko nie widać starania o czytelność i o dostosowanie formy do treści. Po co te czerwone hafciki i mereżki naokoło liter i całych słów, albo te astygmatyczne podwojenia graficzne? W ogóle sprawia to wrażenie, że pisał pan to dla samego siebie.

FRYDERYK

Nie zaprzeczę. Na moje usprawiedliwienie mogę podać, że brałem przykład z pana profesora. Przeglądałem kiedyś taką książkę: *Pism różnych charakter i barwa każdemu z nich właściwa.* Książkę tę napisał pan profesor i wydał ją własnym nakładem w jednym egzemplarzu „dla siebie samego".

WŁADYSŁAW

Nie można się na to powoływać. Miałem przecież wtedy dwadzieścia kilka lat.

FRYDERYK

A ja nie mam nawet tylu.

WŁADYSŁAW

Napisałem te słowa tak sobie, bo byłem w dobrym nastroju.

FRYDERYK

Ja też, wypisując sobie złote myśli z różnych prac pana profesora, nie byłem w nastroju ponurym.

A co do owych cech charakteryzujących piękne pismo, to uważam, że ich zestaw charakteryzuje tylko upodobania pana profesora, i nic więcej. Czyżby nie wolno mi było mieć innych upodobań?

Gdybym ja miał wyliczać cechy pięknego pisma, wymieniłbym inne. Na przykład tym wszystkim postulatom domagającym się jednakowości i pochyleniu kresek i w kątach łuków, w wysokości i gęstości kolejnych wierszy i tak dalej, przeciwstawiłbym postulat r ó ż n i c o w a n i a wszystkich elementów zapisu graficznego w zależności od treści. A więc słowa ważniejsze powinny być podkreślone większymi rozmiarami i większymi odstępami pomiędzy literami. Słowa zabarwione emocjonalnie powinny

mieć więcej ozdób, to znaczy tych haftów i mereżek, które pan profesor uważa za zbędne.

A w ogóle to kaligrafia może pełnić różne funkcje, nie tylko informacyjną, ale także ekspresyjną; może i powinna cieszyć oczy nie tylko czytelnością tekstu, ale również rozmaitością zajmujących kształtów liter i układów graficznych. W tym konkretnym przypadku najważniejsza była dla mnie sakralizacyjna funkcja kaligrafii. Nadmiar ozdób i wymyślne kształty liter — to miały być środki odróżnienia tego tekstu od wszystkich innych tekstów na świecie, miały podkreślać, jego wyjątkowość, wytwarzać wokół poszczególnych myśli uroczysty nastrój.

EMIL

I to się panu niewątpliwie udało. Przy odrobinie wysiłku i dobrej woli można ostatecznie odczytać każde słowo. Inna rzecz, że ten typ sakralizacji ma w sobie rzeczywiście coś wschodniego.

Spróbujmy teraz podsumować tę naszą rozmowę. Pański pomysł założenia loży masońskiej jest dziecinny i, zwłaszcza w obecnej sytuacji politycznej, radzę go porzucić i nie przyznawać się nikomu, że coś takiego wylęgło się w pańskiej głowie. Mógłby pan mieć z tego powodu wiele niepotrzebnych przykrości i kłopotów. Natomiast wymyślone przez pana obrzędy kaligraficzne warto kontynuować, a wybór złotych myśli profesora Witwickiego — wydać w osobnej książeczce i na pewno w większym nakładzie, niż *Pism różnych charakter i barwa.*

Bo przytoczone myśli zasługują na to, aby się nad nimi poważnie zastanowić.

Dialog XXIII

ESTERA
ALBO O GRANICACH WYOBRAŹNI

„Wykształcony artysta powinien, jak każdy człowiek mądry a dyskretny, wiedzieć więcej niż mówi ..."

Władysław WITWICKI

Estera
albo o granicach wyobraźni

Osoby: WŁADYSŁAW, lat 60, 64 i 70
CELINA, lat około 60 i 20
FRYDERYK, lat 60 i 20
Warszawa, 17 stycznia 1939; lata 1942—1948; sierpień 1978 i 28 września 1979 r.

Spośród wielu osób, które prosiłem o spotkanie się ze mną i o pomoc w odtwarzaniu rozmów z Witwickim sprzed lat czterdziestu, należałoby tu szczególną wdzięczność wyrazić mojej koleżance z lat studiów, pani red. Celinie K., z którą spotkałem się w kawiarni na Marszałkowskiej, w piątek 28 września 1979 roku. Osoba ta, gdyby zechciała, mogłaby napisać dobrą książkę o Witwickim, ponieważ zdecydowanie góruje nad wszystkimi jego uczniami i uczennicami niezwykłą spostrzegawczością, doskonałą pamięcią wzrokową i słuchową, umiejętnością chwytania tego, co charakterystyczne i zabawne, a także talentem urodzonej dziennikarki, która potrafi to, co spostrzegła i zapamiętała, przedstawić w sposób zwięzły, zajmujący i plastyczny. Oszołomiła mnie bogactwem szkicowanych szybko scen, w których Witwicki pojawiał się jak żywy i taki właśnie, jakim był naprawdę. Potrafiła także świetnie charakteryzować rozmaite inne osoby.

Najbardziej zdumiewające było to, że po czterdziestu latach, w ciągu których wydarzyło się tyle rzeczy przerażających, zachowała to samo usposobienie — pogodne, nastawione na wydobywanie jasnych i miłych stron z życia.

To jej usposobienie zauważył Witwicki, bo wręczany jej — przed czterdziestu paru laty — egzemplarz przekładu jednego z dialogów Platona zaopatrzył następującą dedykacją: „Smutną książkę wesołej osobie". Mam wątpliwości co do tego, czy książka ta była rzeczywiście smutna, natomiast nie ma żadnych wątpliwości, co do tego, że wesołość pani Celiny odgrywała w tamtych czasach bardzo pozytywną rolę i kilkakrotnie rozładowała napiętą atmosferę na seminariach.

CELINA

Zapytałam kiedyś profesora, dlaczego na seminariach jest tak duszno, jak przed burzą, i tak często dochodzi do spięć. Odpowiedział, że jesteśmy naładowani tą samą elektrycznością.

FRYDERYK

Jednakże pani obecność przyczyniała się czasem do rozładowania napięcia. Ze strony profesora kończyło się na błyskawicach i nie dochodziło do miotania piorunów.

CELINA

Osobą, która posiadała niezwykły dar rozładowywania napięć, była przede wszystkim asystentka profesora, Stenia Markinówna. Nazywałyśmy ją „nadwornym meteorologiem", ponieważ zawsze po przyjściu do Zakładu pytałyśmy ją, w jakim dzisiaj profesor jest nastroju. W przeciwieństwie do komunikatów Państwowego Instytutu Meteorologicznego jej komunikaty były zawsze bezbłędne.

FRYDERYK

Jak to dobrze, że wspomniała pani o asystentce profesora. W tej książce, którą piszę o Witwickim, musi być przecież dialog zatytułowany jej imieniem. Osoba jej jest w mojej pamięci tak mocno zrośnięta z Zakładem na Kredytowej, że nie do pomyślenia staje się portret Witwickiego bez tła, na którym widać dr Markinównę.

Ale z tym dialogiem mam największe trudności. Wszystkie pozostałe są już właściwie gotowe i jest ich więcej, niż pierwotnie zaplanowałem, natomiast do tego nie mogę się zabrać. A bez niego nie oddam maszynopisu do druku.

CELINA

Skąd te trudności? Czy brak panu materiałów?

FRYDERYK

Nie. Materiałów mam dosyć. Znam jej drukowane prace i pamiętam nasze rozmowy. Chodzi o trudność innego rodzaju. Pisząc o pani Esterze trzeba wraz z jej osobą wkroczyć na obszar tak potwornych krzywd i upokorzeń, związanych z realizacją hitlerowskiego programu wymordowania Słowian i Żydów, że przekracza to moje zdolności opisu.

Przypomina mi się tu uwaga Witwickiego z jego pracy o Siemiradzkim. Kiedy praca ta ukazała się w druku, Witwicki był jeszcze studentem, ale uwaga była trafna. Witwicki zauważył, że każdy twórca ma skłonność do podejmowania tematów ściśle określonego rodzaju: jednego przyciągają sytuacje pogodne, drugiego — sceny gwałtów i okrucieństw, a innych jeszcze inne. Jeżeli twórca — wbrew własnym skłonnościom — wkracza na obcy sobie teren, to rezultatem jest dzieło chybione.

I jeszcze druga uwaga, słyszana na jednym z wykładów i powtarzana w jego recenzjach z wystaw, a dotycząca h a r m o n i z o w a n i a k o l o r y t u w o b r a z i e.

Oto dwie główne przyczyny, dla których dotąd nie napisałem ESTERY. Nie mam powołania do opisywania potworności. Wyobraźnię moją pobudzają inne sytuacje: przede wszystkim spotkania twórców kultury, filozofów, muzyków, malarzy, poetów, uczonych, którzy mają sobie wiele do powiedzenia, a miejsce akcji — jakieś piękne, zaciszne wnętrze lub ogród — sprzyja skupieniu; równie silnie działają na moją wyobraźnię spotkania osób odmiennej płci, które czują do siebie pociąg fizyczny i są wzajemnie sobą oczarowane; no i jeszcze trzeci typ sytuacji, w którym człowiek staje się uczestnikiem jakiegoś doniosłego wydarzenia historycznego.

Każda z tych sytuacji posiada swój specyficzny koloryt i ulubione przeze mnie tło: na przykład miękkie fotele, lampa, obrazy w złoconych ramach, jakaś kolumna lub biały posąg na tle grubej aksamitnej kotary, najlepiej granatowej, ciemnozielonej, czarnej albo purpurowej czy też ławka w ogrodzie lub polana w lesie w bezdeszczowy ciepły dzień i wreszcie — jeśli chodzi o sytuacje trzeciego typu — jakiś wielki plac, na którym odbywa się manifestacja lub wiec czy jakaś wielka sala w pałacu, gmachu państwowym czy uczelni.

Nie potrafię i nie chcę wyobrażać sobie innych sytuacji: na przykład w szpitalu, w więzieniu śledczym, w getcie, w obozie koncentracyjnym; sytuacji, w których człowiek jest głodny, zziębnięty, poniżany, torturowany, brudny, oszpecony, w łachmanach pełnych robactwa. W palecie mojej nie ma takich farb, żeby malować podobne sytuacje.

Obraz Witwickiego, jaki wyłania się z dotychczas napisanych dialogów ma prawie zawsze pogodne tło, takie które sprzyja skupieniu. Poszczególne dialogi różnią się od siebie specyficznym zabarwieniem obwodu: przeważnie jest to zabarwienie uroczyste, sakralizujące wybrane wypowiedzi; czasami jest to zabarwienie komiczne, przypominające, że Witwicki nie był martwym posągiem, ale żywym człowiekiem; i wreszcie, tam gdzie pojawia się jakaś kobieta, wytwarza się zabarwienie erotyczne. W każdym z tych trzech przypadków nie są to nigdy barwy zasadnicze, ale tylko delikatne zabarwienie: komizm opiera się na zasadzie życzliwej karykatury, takiej, która tylko pozornie poniża, a w rzeczywistości gloryfikuje, natomiast erotyzm ma charakter ukryty, przytłumiony, aluzyjny.

Zrezygnowałem z pokazywania Witwickiego we wszystkich możliwych sytuacjach: a więc na przykład wówczas, kiedy dowiaduje się o śmierci swojego syna, malarza i architekta, albo wówczas, kiedy w ostatnich miesiącach okupacji hitlerowskiej zabrakło żywności i nie wiadomo było, jak dzielić bułki i chleb, i wreszcie w ostatnich miesiącach życia, kiedy nie mógł ani czytać, ani rysować, ani rozmawiać, kiedy niewiele widział, niewiele

słyszał i tylko czuł potworny ból żołądka, wątroby, śledziony, trzustki, pęcherza, nerek.

Mówi się wprawdzie często, że dopiero w takich strasznych sytuacjach, w nędzy, w chorobie, w szpitalu, w więzieniu, w obozie koncentracyjnym ujawnia się prawdziwa natura człowieka. A więc że trzeba człowieka umieścić na samym dnie, rozebrać do naga, upokorzyć i torturować, a wtedy dowiemy się, jakim jest naprawdę. Mam poważne wątpliwości. Dlaczego to sytuacje nieludzkie mają odsłaniać prawdziwe oblicze ludzi? Czy nie lepiej poznaje się człowieka w sytuacjach, które są dla niego typowe?

CELINA

Przypomina mi to moje pierwsze spotkanie z profesorem po wyzwoleniu. Byłam jego uczennicą od 1936 roku, ale — jak to było jego zwyczajem — przedłużył sobie tę znajomość ze mną o kilkadziesiąt lat wstecz, rozpoznając we mnie gałązkę starego, dobrze znanego drzewa. Wypytywał mnie o moich dziadków i pradziadków, aż wreszcie rozpaliły mu się oczy blaskiem radości, że natrafił na kogoś znajomego.

WŁADYSŁAW

Pani Celino, dziecko drogie, toż ja się wychowywałem na książkach wydawanych przez pani dziadków: Natana Mikołaja, Krystiana Teofila, Gustawa Leona, Jana i Michała. Ho ho, nie każdy może się poszczycić pięcioma tak zasłużonymi księgarzami w swojej rodzinie ...

CELINA

A cóż to może mieć za znaczenie, panie profesorze, jakich kto miał dziadków i pradziadków?

WŁADYSŁAW

To ważne, moje dziecko. Na twój mózg pracowały pokolenia. Jesteś jak dalszy ciąg powieści, zaczętej przed kilkudziesięciu laty. Jej poprzednie tomy — to twoi przodkowie, tomy dalsze — to twoje dzieci. Przyroda je napisała i rozwija powoli. Czemu byś nie miała szanować pnia, z którego rośniesz?

To przecież nie jest wszystko jedno, co dziecko widzi na stole, przy którym siedzą jego rodzice: książki czy tylko alembik i kiełbasę.

CELINA

Tak więc ten fakt, że jeden z moich dziadków wydał dzieła braci Śniadeckich, drugi dzieła Naruszewicza, Niemcewicza, Lelewela, trzeci poezje Mickiewicza a czwarty 25 tomów powieści historycznych Kraszewskiego a także albumy z reprodukcjami arcy-

dzieł światowego malarstwa, najwyraźniej nobilitował mnie w oczach Witwickiego. Byłam dla niego opromieniona blaskiem tych wszystkich wzruszeń, które przeżywał — jako dziecko — przy czytaniu i oglądaniu tych książek.

Dlatego chyba tak bardzo się ucieszył, kiedy zjawiłam się u niego w Konstancinie, w roku 1945.

WŁADYSŁAW

Celino, dziecko drogie, jak to dobrze, że jesteś, jak to dobrze, że żyjesz i że słyszę twój głos, bo widzieć, to nie bardzo cię teraz widzę przez tę kataraktę. Utonąłem w mleku.

CELINA

Potem rozmawialiśmy o latach wojny i okupacji hitlerowskiej, o utracie bliskich osób, o spalonych mieszkaniach, o doznanych upokorzeniach. Na zakończenie profesor powiedział.

WŁADYSŁAW

Wiesz, Celino, nie o to chodzi, co wtedy człowiek robił i co się z nim działo, ale o to k i m po tym wszystkim p o z o s t a ł. A ty jesteś przecież taka sama, jaką byłaś przed wybuchem wojny.

CELINA

Kiedy dziś wspominam tę rozmowę z profesorem, myślę, że w tym jego powiedzeniu była tylko część prawdy. No bo i to, co robił w czasie okupacji też było ważne, a jeśli chodzi o mnie, chyba nie byłam zupełnie taka sama. Ciężkie przeżycia nie spływają po człowieku jak woda po kamieniach, ale pozostawiają trwałe i bolesne ślady.

Skoro jednak była mowa o tym, jaką byłam przed wybuchem wojny, to chciałabym zapytać, czy pamięta pan, kiedy i w jakich okolicznościach przedstawiono nas sobie?

FRYDERYK

Pamiętam doskonale. Osobą, która to uczyniła, była pani doktor Markinówna. Pamiętam także dzień: wtorek, 17 stycznia 1939 roku, przed południem. Przystąpiłem tego dnia do kolokwium z psychologii i niemieckiego. Witwicki kazał mi wymienić kolejno wszystkie wątki ze swoich wykładów, potem omówić teorie uczuć, następnie scharakteryzować teorię Freuda, dalej przeprowadzić analizę psychologiczną fragmentu *Monachomachii* biskupa Krasickiego i wreszcie przeczytać i przełożyć z niemieckiego na polski jedną stronę z jakiegoś podręcznika psychologii. Wszystko to poszło mi łatwo. Wtedy zadzwonił na asystentkę, a kiedy weszła pani dr Markinówna, powiedział: — Pan Fryderyk jest od

dziś członkiem Zakładu Psychologicznego, proszę wprowadzić go w nasze prace.

Pani dr Markinówna poinformowała mnie o moich obowiązkach: miałem odbywać w Zakładzie dyżury i przeprowadzić 30 eksperymentów, sporządzić ich dokładny opis i psychologiczną analizę, a prócz tego składać co pewien czas pisemne sprawozdania z lektur.

Następnie przedstawiła mnie obecnym w Zakładzie osobom. Była wśród nich również i pani. Znałem wprawdzie panią już prawie rok z widzenia, ale dopiero tego dnia zostaliśmy sobie oficjalnie przedstawieni.

CELINA

Kto wtedy był jeszcze w Zakładzie?

FRYDERYK

Powinno było być około 30 osób, w tym chyba tylko trzech mężczyzn, a poza tym same dziewczęta. Tego dnia jednak była w Zakładzie — prócz pani — tylko Emilia Zabirsztajn, która natychmiast zaproponowała mi, abym poddał się przeprowadzanym przez nią badaniom psychologicznym. Pisała pod kierunkiem Witwickiego pracę magisterską o śmierci. Chciała zbadać, jak ludzie wyobrażają sobie śmierć.

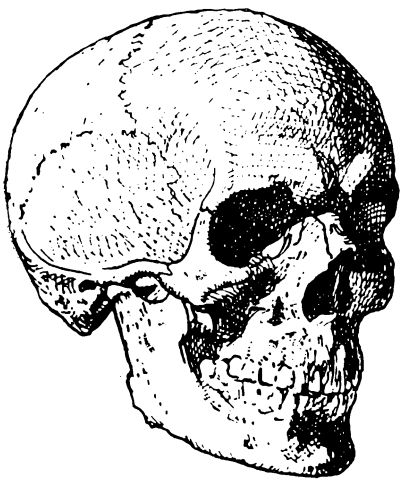
CELINA

Pamiętam Emilię. Mała, chuda, czarna. Ja również miałam być obiektem jej badań, ale nic z tego nie wyszło. Wtedy właśnie zrozumiałam, że istnieją g r a n i c e w y o b r a ź n i, których człowiek nie może albo nie chce przekroczyć. Nie mogłam, nie potrafiłam zmusić się do tego, żeby sobie wyobrażać śmierć zbliżającą się do mnie i do osób, które kocham i do tych, które lubię, a nawet do tych, które wydają mi się obojętne. Wszystko we mnie wzdragało się przed próbą wyobrażania sobie takich makabrycznych scen. Nikt z nas jednak nie miał wówczas pojęcia, że jeszcze w tym samym 1939 roku, we wrześniu śmierć zajrzy nam z bliska w oczy i będzie bez przerwy zaglądała — tym, którzy przeżyją — przez pięć i pół roku.

FRYDERYK

Podobnie było i ze mną. Odpowiadałem — plotąc tam coś trzy po trzy — na zadawane przez Emilię pytania i ani przez chwilę nie pojawił się wówczas lęk o te piękne i mądre dziewczyny z naszego Zakładu, na które Hitler wydał już wyrok śmierci. Patrzałem w oczy pani Esterze, Emilii, Romie i nie zdawałem sobie sprawy, że w kraju Goethego, Schillera, Kanta, Beethovena wy-

lęgło się kilka milionów zbrodniarzy, którzy wtargną do naszego kraju, żeby mordować dziewczyny i dzieci, żeby zniszczyć Warszawę, żeby urządzać na ulicach publiczne egzekucje, wywozić ludzi w pociągach bydlęcych do obozów koncentracyjnych, dusić tysiącami w komorach gazowych i wywozić do Niemiec z Polski wszystko co przedstawiało jakąś wartość, a więc siłę roboczą



... że śmierć zajrzy nam z bliska w oczy i będzie bez przerwy zaglądała — tym, którzy przeżyją — przez pięć i pół roku.

i to, co można było nam ukraść i to, co pozostawało po zamordowanych, wybite więźniom zęby, obcięte dziewczynom warkocze, a nawet zabawki wyrwane dzieciom.

CELINA

Pamiętam taki wykład profesora Witwickiego z wiosny 1939 roku. Mówił o chorobach psychicznych i charakteryzował zachowanie paranoika ogarniętego obłędem prześladowczym, krzyczącego ochrypłym głosem, że jest okrążany. Wszyscy wiedzieli, że mówi o Hitlerze.

FRYDERYK

Taki psychopata może pojawić się w każdym kraju. Naprawdę przerażające jest co innego; to, że za takim obłąkanym zbrodniarzem mogą pójść miliony ludzi, którzy posłusznie wykonują jego rozkazy.

CELINA

Zapytałam o to Stenię. Powiedziała, że można to wyjaśnić stworzoną przez profesora Witwickiego teorią kratyzmu. To, co się stało w Niemczech, może być przykładem degeneracji wspólnego

wszystkim żywym istotom dążenia do poczucia mocy. Zostało ono skierowane przez Hitlera i Goebbelsa w koryto dążenia do powiększania „przestrzeni życiowej" — kosztem innych narodów. Milionom Niemców pochlebiało to, że nazywani są „narodem panów". To skutecznie zagłuszało w nich sumienie i usuwało skrupuły w stosunku do tych narodów, które miały zostać wytępione albo przekształcone w niewolników. Przy okazji wyjaśniła różnice pomiędzy teorią Witwickiego a psychologią indywidualną Alfreda Adlera i koncepcją *Wille zur Macht* Fryderyka Nietzschego.

Ale ona też chyba nie wyobrażała sobie przed wojną, że to będzie aż tak straszne.

FRYDERYK

A więc i w jej przypadku można mówić o „granicach wyobraźni". Ona też nie potrafiła i nie chciała wyobrażać sobie dokładniej, jak to będzie — tego zresztą nie wyobrażał sobie nikt.

Z jednym jedynym wyjątkiem. Kiedy dziś przypominam sobie rozmowy z Emilią Zabirsztajn, jestem niemal pewien, że temat podjętych przez nią badań nad wyobrażaniem sobie śmierci zrodził się u niej właśnie dlatego, że ona przekroczyła te granice i na kilka miesięcy przed najazdem hitlerowskim — jak trojańska Kassandra — wyobrażała sobie bardziej plastycznie niż ktokolwiek nadchodzące lata zagłady.

CELINA

Teraz przypomina mi się, że Stenia również prowadziła badania eksperymentalne nad wyobraźnią.

FRYDERYK

To był temat jej pracy doktorskiej, pisanej pod kierunkiem profesora Witwickiego i ukończonej w roku 1929. Tytuł pracy był nieco inny: *Eksperymentalne badania nad fantazją,* ponieważ profesor Witwicki odróżniał te dwa pojęcia: wyobraźnia i fantazja. Podstawą odróżnienia było znajdujące się w słowie wyobraźnia słowo „obraz". Przez wyobraźnię rozumiał „zdolność do przeżywania wyobrażeń pochodnych" w stosunku do wyobrażeń spostrzegawczych. Wyobrażenia pochodne dzielił na odtwórcze i wytwórcze, a to było podstawą podziału wyobraźni na pamięć zmysłową i wyobraźnię twórczą. We wszystkich trzech przypadkach, a więc wyobrażeń spostrzegawczych, odtwórczych i wytwórczych chodziło o przedstawienia o b r a z o w e, natomiast obrazowość była pojmowana bardzo szeroko, obejmowała obrazy wzrokowe, słuchowe, dotykowe, węchowe, mięśniowe. Słowo „fantazja" rezerwował Witwicki dla pomysłów nieobrazowych. Warto zauważyć, że zarówno wyobraźnię jak fantazję — oczy-

wiście w ramach poprawnego rozumowania — uważał Witwicki za niezbędny warunek w pracy naukowo-badawczej.

CELINA

Pamiętam to z jego wykładów. Zwłaszcza zapamiętałam to, że ilekroć mówił o potrzebie wyobraźni, to zawsze dodawał, że są granice wyobraźni, których przekraczać nie należy. Wyobraźnia jest niezmiernie pożyteczna i niezbędna, ale tylko w granicach poprawnego rozumowania. Inaczej może wyrządzić nauce nieobliczalne szkody.

FRYDERYK

O te granice czasem sprzeczałem się z profesorem. Wysuwałem argument, że w przeszłości bardzo często ludziom o postawach zachowawczych wydawało się, że tacy nowatorzy jak Kopernik czy Giordano Bruno przekraczają swoją wyobraźnią wszelkie dozwolone granice. A na temat tego, co jest poprawnym rozumowaniem, a co nie jest, też były toczone spory. I to często. Historia filozofii pełna jest takich sporów.

CELINA

Czy spotykał się pan z profesorem w latach okupacji?

FRYDERYK

Tak. Szczególnie wyraźnie utkwiło mi jedno z takich spotkań — w połowie czerwca 1941 roku. Profesor był bardzo przygnębiony i pomyślałem sobie wtedy, że jedną z przyczyn tego stanu jest uwięzienie wyobraźni w nazbyt ciasnych granicach tego, co profesor uważał za „poprawne rozumowanie".

Rzucał się w oczy kontrast między naszymi nastrojami. Ze mnie emanował optymizm, profesor był przygaszony pesymizmem.

CELINA

Ta różnica nastrojów wynikała niewątpliwie z różnicy lat — profesor był od pana o czterdzieści lat starszy, a także z różnicy stanu zdrowia. Pan był zdrów, a profesora dręczyła wątroba, podagra i cukrzyca.

FRYDERYK

To prawda, ale prócz tego były wyraźne różnice w funkcjonowaniu naszych wyobraźni. Moja wyobraźnia nie uznawała wówczas żadnych granic. Mój optymizm wynikał stąd, że z wielką łatwością wyobrażałem sobie rychłą klęskę hitlerowskich Niemiec. Od pierwszego do ostatniego dnia wojny nie było w moim życiu ani jednej takiej chwili, w której pojawiłaby się wątpliwość co do

ostatecznego wyniku. Klęska Hitlera i odzyskanie niepodległości przez Polskę — to były dla mnie sprawy oczywiste i absolutnie pewne. Powiedziałem profesorowi, że pobijemy Niemców. A na to profesor: „Czym? Patykiem?"

Gdyby mnie wówczas przyparł do muru, łatwo wykazałby, że moja wyobraźnia przekroczyła granice poprawnego rozumowania i że nie potrafię podać przekonywających argumentów za nieuchronnością klęski państw osi. On takich argumentów nie znajdował i swoim rozsądkiem skrępował skrzydła własnej wyobraźni, aby nie przekroczyła granic tego, co prawdopodobne. Stąd właśnie jego przygnębienie, pogłębiane przez poczucie bezsilności, przez rozpacz, że nie może pomóc osobom, które są mu bliskie.

CELINA

A przecież pomagał.

FRYDERYK

Tak. Opowiadała mi o tym pani Kazimiera Jeżewska, z którą spotkałem się w sierpniu zeszłego roku.

W październiku 1940 r. ukazało się rozporządzenie o utworzeniu w Warszawie getta, a 16 listopada tego samego roku cała żydowska dzielnica mieszkaniowa została odcięta od reszty miasta. Przy wylotach stanęły uzbrojone hitlerowskie warty. W obrębie getta znalazły się asystentki profesora Witwickiego: Estera Markinówna i Romana Wiśniacka. Zajęły się tam opieką nad dziećmi. Uczyły je wierszy Broniewskiego.

Jedna z uczennic profesora, Irena Szulcówna, pracowała w opiece społecznej i miała przepustkę uprawniającą do wstępu na teren getta. Profesor Witwicki przekazywał przez nią swoim asystentkom listy i paczki z żywnością i lekarstwami. A do koszyka wkładał jej jeszcze robione przez siebie lalki dla dzieci.

CELINA

Wiem. Pisała o tym Ruta Sakowska w książce *Ludzie z dzielnicy zamkniętej*. Jest coś głęboko wzruszającego w tym obrazie: stary profesor robi lalki dla dzieci żydowskich zamkniętych w getcie.

FRYDERYK

A ja myślę o tych polskich studentach z bojówek narodowych, którzy przed wojną wznosili okrzyki: „Bić Żydów!" i nazywali profesora Witwickiego „pachołkiem żydowskim". Jak się czuli w okresie okupacji, kiedy hitlerowcy realizowali ich program: bili Żydów, mordowali żydowskie dzieci.

Jest taka książka Beaty Obertyńskiej pod tytułem *Gitara i tamci*. Są tam opisane — w kolejnych rozdziałach — wydarze-

A do koszyka Witwicki wkładał jej jeszcze robione przez siebie lalki dla dzieci.

nia, których niemym świadkiem jest jedna i ta sama gitara. Od czasów, w których żyły nasze prababki do tego lata, w którym profesor Witwicki uczył rysunków jej siostrę, Lelę Pawlikowską.

Można sobie wyobrazić podobną książkę pod tytułem *Dzieje lalki*. Rozdział pierwszy — profesor Witwicki myśli o dzieciach żydowskich, zamkniętych w getcie, na które Hitler wydał wyrok śmierci. Jest zrozpaczony własną bezsilnością i robi to, co umie robić: tłumaczy Platona, Homera, rysuje i robi lalki. Rozdział drugi — uczennica profesora Witwickiego, Irena Szulcówna układa żywność i lekarstwa w koszyku; w ostatniej chwili profesor wkłada do koszyka zrobioną przez siebie lalkę pragnąc, aby w tych ponurych dniach pojawił się chociaż na chwilę uśmiech na twarzy jakiegoś nieznanego, żydowskiego dziecka. Rozdział trzeci, Irena pokazuje żołnierzowi hitlerowskiemu przepustkę i daje mu pięćset złotych, żeby nie zaglądał do niesionego przez nią koszyka. Rozdział czwarty, Irena wita się z Esterą Markinówną, wręcza jej list od profesora, żywność, lekarstwa i lalkę. Rozdział piąty, Markinówna wraca do dzieci, którymi się opiekuje. Rozdaje im bułki przysłane przez profesora, a tej dziewczynce, która jest najsmutniejsza, wręcza lalkę. Na twarzy dziecka pojawia się — po raz pierwszy od wielu miesięcy — blady uśmiech. Rozdział szósty, łapanka w getcie, hitlerowcy wysyłają do obozu koncentracyjnego kolejny transport. W wagonie bydlęcym, w tłumie ludzi skazanych na śmierć jest dziewczynka z lalką. Rozdział siódmy, w obozie, przed komorą gazową, hitlerowiec wyrywa dziewczynce lalkę i rzuca ją na stos zabawek zabranych dzieciom. Rozdział ósmy, do pięknego, czystego niemieckiego miasteczka, w którym domy mają wysokie, spadziste dachy — jak na obrazkach do bajek braci Grimmów — nadjeżdża z Oświęcimia czy może z Treblinki kolejny pociąg towarowy. Są w nim

paczki z pięknymi warkoczami zamordowanych więźniarek, przeznaczone dla fabryki materaców; są paczki ze złotymi zębami, wybitymi więźniom przed skierowaniem ich do komory gazowej; niemiecki jubiler zrobi z tego złota bransoletki dla żon dostojników hitlerowskich; są także paczki z zabawkami, które zbrodniarze hitlerowscy zabrali polskim i żydowskim dzieciom, a w jednej z tych paczek jest lalka zrobiona własnoręcznie przez profesora Witwickiego. Po zdezynfekowaniu i oczyszczeniu lalka trafia na witrynę sklepu z zabawkami, gdzieś w głębi Rzeszy.

Na tym koniec. Wyobraźnia dochodzi do granicy, której nie potrafi przekroczyć. To dziecko niemieckie, któremu matka kupiła w sklepie przywiezioną z Polski lalkę, ma teraz czterdzieści kilka lat, żyje w dobrobycie i nie zna losów lalki, którą bawiło się w czasie wojny.

CELINA

Ta opowieść o lalce przypomniała mi moje ostatnie spotkanie z profesorem Witwickim. To było chyba w listopadzie 1948 roku, na kilka tygodni przed jego śmiercią. Leżał w łóżku, mówienie przychodziło mu z trudnością. Na stoliku obok łóżka zauważyłam piękną serwetkę.

WŁADYSŁAW

Tę serwetkę, Celino, robiła moja babka. Zostaje po nas to, co zrobiliśmy. Babka dawno zmarła, a serwetka przetrwała.

CELINA

Myślę więc, że tak jak w tamtej serwetce tli się wciąż jeszcze jakaś cząstka duszy babki profesora, tak i profesor żyje nie tylko w pamięci swoich uczniów i uczennic, nie tylko w swoich książkach, ale także w tej lalce, którą wtedy robił z myślą o uśmiechu jakiegoś nieznanego żydowskiego dziecka.

A te pięćset złotych, które Irena Szulcówna dała niemieckiemu wartownikowi przypomniało mi, że w tych koszykach, z którymi chodziła po mieście, były nie tylko bułki, lekarstwa i lalki, ale również fałszywe pieczęcie różnych hitlerowskich urzędów, które profesor Witwicki wyrabiał w swojej pracowni dla polskich i żydowskich organizacji podziemnych, którym potrzebne były fałszywe dokumenty.

Lubił i umiał wyrabiać różne pieczęcie. W tych fałszywych dokumentach, które wielu ludziom ratowały życie, też tkwi jakaś cząstka osobowości profesora.

Ważniejsze daty z życia Władysława Witwickiego i bliskich mu osób

1878 — 30 kwietnia — Władysław Józef Witwicki urodził się w Lubaczowie koło Cieszanowa (obecnie województwo przemyskie).

1880 — Od drugiego roku życia (do 1918 roku) Witwicki mieszka we Lwowie.

1884 — Umiera Ludwik Filip Witwicki (1830—1884), ojciec Władysława, pozostawiając wdowę, Urszulę Teodorę Aurelię z Woińskich z pięciorgiem dzieci (Helena, Stanisław, Eugenia, Tadeusz i najmłodszy, 6-letni Władysław).

1896 — Witwicki kończy lwowskie gimnazjum im. Franciszka Józefa i w tym samym roku zapisuje się na Uniwersytet Lwowski.

1899 — 1 stycznia — Ukazuje się pierwsza drukowana praca Witwickiego: *Dirce* (w „Wiadomościach Artystycznych"), zawierająca analizę obrazu Henryka Siemiradzkiego. Łącznie ukazało się około 300 prac Witwickiego.

1900 — Zmarł Karol Młodnicki (1835—1900), artysta-malarz, który uczył Witwickiego rysunków (patrz dialog KAROL).

1901 — Witwicki doktoryzuje się na Uniwersytecie Lwowskim na podstawie rozprawy *Analiza psychologiczna ambicji.*

1902 — Urodził się Tadeusz Witwicki, starszy syn Władysława.

1903 — Urodził się Janusz Witwicki, młodszy syn Władysława.

1904 — Po habilitacji na podstawie rozprawy *Analiza psychologiczna objawów woli,* Witwicki zostaje docentem Uniwersytetu Lwowskiego.

1905 — Witwicki poznaje Helenę Dubieńską (1889—1949). On ma 27 lat, żonę i dwóch synów, ona ma 16 lat. W 16 lat później, po przeprowadzonym rozwodzie, zawierają związek małżeński.

1909 — Ukazuje się *Uczta* Platona w przekładzie, ze wstępem i objaśnieniami Witwickiego. Dzieła Platona Witwicki przekładać będzie do końca życia. Łącznie przełożył 24 dialogi.

1919 — Witwicki opuszcza Lwów i przenosi się do Warszawy, gdzie zostaje profesorem psychologii na Uniwersytecie Warszawskim.

1923 — 10 maja — Rozpoczyna się Pierwszy Polski Zjazd Filozoficzny we Lwowie. Witwicki wygłasza wykład inauguracyjny *Z filozofii nauki.*

1925 — Ukazuje się I tom *Psychologii* Witwickiego, a w 1927 r. II tom.

1930 — Zmarł Benedykt Dybowski (1833—1930), podróżnik, zoolog, nauczyciel Witwickiego (patrz dialog BENEDYKT).

1935 — W Poznaniu ukazuje się *Księga Pamiątkowa ku czci Władysława Witwickiego,* pod redakcją prof. Stefana Błachowskiego. Zawiera prace 20 uczniów Witwickiego.

1937 — Witwicki przebywa kilka tygodni w Atenach. Owocem jego podróży do Grecji są pogadanki radiowe, a następnie książka: *Przechadzki ateńskie.*

1939 — W Paryżu ukazuje się francuski przekład *Wiary oświeconych: La foi des éclairés.* W języku polskim praca ta ukaże się dopiero w 1959 r.

1943 — W obozie hitlerowskim umiera prof. Zygmunt Łempicki (1886—1943), wybitny germanista, przyjaciel Witwickiego (patrz dialog ZYGMUNT). W getcie zostaje zamordowana przez hitlerowców dr Estera Markinówna, asystentka Witwickiego w latach 1928—1939 (patrz dialog ESTERA).

1945 — We Lwowie zostaje zabity Janusz Witwicki (1903—1945), artysta-malarz i architekt, młodszy syn Władysława.

1948 — 21 grudnia — W Konstancinie pod Warszawą umiera Władysław Witwicki.

1949 — Zmarła Helena Witwicka (Lena), druga żona Władysława Witwickiego.

1952 — Zmarł prof. Stefan Baley (1885—1952), psycholog (patrz dialog STEFAN).

1956 — Zmarła Helena Dąbczańska (1863—1956), którą łączyła z Witwickim długoletnia przyjaźń (patrz dialog HELENA).

1957 — Zmarł Leopold Staff (1878—1957), poeta, przyjaciel Witwickiego (patrz dialog LEOPOLD).

1958 — Zmarł prof. Emil Kipa (1886—1958), historyk masonerii, przyjaciel Witwickiego (patrz dialog EMIL).

1967 — Zmarła Irena Filozofówna Schillerowa (1906—1967), psycholog teatru, uczennica Witwickiego (patrz dialog IRENA).

1970 — Zmarł Tadeusz Witwicki (1902—1970), psycholog, syn Władysława.

1970 — Zmarł prof. Roman Ingarden (1893—1970), filozof (patrz dialog ROMAN).

1974 — Zmarła Irena Krońska (1915—1974), filolog klasyczny, historyk filozofii, wydawca (patrz dialog ROMAN).

1978 — Zmarł Jan Parandowski (1895—1978), powieściopisarz, autor *Nieba w płomieniach*, uczeń i przyjaciel Witwickiego (patrz dialog JAN).

1979 — Zmarła Kazimiera Jeżewska (1902—1979), poetka, uczennica Witwickiego (patrz dialog KAZIMIERA).

1980 — Zmarła Beata Obertyńska (1898—1980), poetka i powieściopisarka (patrz dialog BEATA).

Motta do dialogów
zostały zaczerpnięte z następujących pism Witwickiego:

(w przypadku korzystania z późniejszych wydań podajemy w nawiasie datę powstania tekstu)

Motto tytułowe — Objaśnienia, [w:] Platon: *Fileb*, Warszawa 1938, s. 130.
do dialogu I — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 221.
do dialogu II — *Platon jako pedagog*, Warszawa 1947, s. 7.
do dialogu III — Objaśnienia, [w:] Platon: *Charmides* (1937), wyd. Warszawa 1959, s. 97.
do dialogu IV — Wstęp, [w:] Platon: *Obrona Sokratesa*, Lwów 1920, s. 69.
do dialogu V — *Z lwowskiego salonu*, „Słowo Polskie", Lwów, r. XI, nr 440 z 28 IX 1906 r.
do dialogu VI — *Sala polska na wystawie dawnych mistrzów*. Odczyt wygłoszony dnia 27 lutego 1909 r. w salonach wystawy, [w:] *Album wystawy mistrzów dawnych*, wyd. M. Treter, Lwów 1911, s. 86.
do dialogu VII — *Nowy teatr. Kurtyna Siemiradzkiego*, „Tygodnik Narodowy", Lwów, nr 52 z 7 X 1900, s. 246.
do dialogu VIII — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 46.
do dialogu IX — *Matejko Witkiewicza*, „Słowo Polskie", Lwów, r. XIV, nr 12 z 8 I 1909 r.
do dialogu X — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 225.
do dialogu XI — *Dirce*, „Wiadomości Artystyczne", Lwów, nr 1 z 1 I 1899, s. 3—4.
do dialogu XII — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 86.
do dialogu XIII — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 288.
do dialogu XIV — List do Heleny Dąbczańskiej, Warszawa, 10 XI 1937 r. (z rękopisu).
do dialogu XV — *Wiadomości o stylach* (1934), wyd. Warszawa 1960, s. 175.
do dialogu XVI — *Artyzm a nauczanie*, „Szkoła Polska", Wiedeń, nr 2 z 15 IV 1915, s. 4—7.
do dialogu XVII — List do Izydory Dąmbskiej, Warszawa, 19 I 1936 r., „Ruch Filozoficzny", t. XXXIII, 1975, nr 1, s. 14.
do dialogu XVIII — Objaśnienia (1939), [w:] Platon: *Państwo*, Warszawa 1948, t. I, s. 367.
do dialogu XIX — [O obrazie Greuze'a] (1933), [w:] H. Sosińska: *Przyczynek do psychologii uczuć estetycznych*, „Kwartalnik Psychologiczny", t. VII, Poznań 1935, s. 492—494 i *Przechadzki ateńskie* (1938), Warszawa 1960, s. 8.

do dialogu XX — *Dobra nowina według Mateusza i Marka* (1942), Warszawa 1958, s. 16.

do dialogu XXI — *Symbolizm w sztuce. Szkic z psychologii sztuki*, „Gazeta Lwowska", Lwów, r. XC, nr 3, 6, 7, 8 z 5—12 I 1900 r.

do dialogu XXII — Przedmowa, [w:] Upton Sinclair: *Emil poszukujący prawdy*, Lwów 1918, s. VI—VII.

do dialogu XXIII — *Anatomia plastyczna* (1942), Warszawa 1960, s. 343.

W dialogu XXII „złote myśli" zostały zaczerpnięte z następujących pism Witwickiego

I — *Wiadomości o stylach* (1934), wyd. Warszawa 1960, s. 137.
II — Tamże, s. 138.
III — *Przechadzki ateńskie* (1938), Warszawa 1960, s. 127.
IV — Tamże, s. 101.
V — Tamże, s. 39.
VI — Tamże, s. 46.
VII — *Anatomia plastyczna* (1942), Warszawa 1960, s. 279.
VIII — *Przechadzki ateńskie* (1938), Warszawa 1960, s. 22.
IX — Tamże, s. 13 i 83.
X — Objaśnienia, [w:] Platon: *Fedon*, Lwów 1925, s. 173.
XI — *Wiadomości o stylach* (1934), wyd. Warszawa 1960, s. 170.
XII — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 352.
XIII — *Dobra nowina według Mateusza i Marka* (1942), Warszawa 1958, s. 377.
XIV — List do siostry, Haliny Witwickiej, [w:] K. Jeżewska: Od wydawcy, [w:] *Dobra nowina według Mateusza i Marka*, Warszawa 1960, s. 7.
XV — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 347.
XVI — *Pogadanki obyczajowe* (1944), Warszawa 1957, s. 14—15.
XVII — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 208.
XVIII — Tamże, t. II, s. 266.
XIX — Tamże, t. II, s. 207.
XX — Tamże, t. II, s. 265.
XXI — *Pogadanki obyczajowe* (1944), Warszawa 1957, s. 65.
XXII — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 9.
XXIII — Objaśnienia, [w:] Platon: *Teajtet*, Warszawa 1936, s. 153.
XXIV — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 10.
XXV — Objaśnienia (1942), [w:] Lukian: *Dialogi wybrane*, Wrocław 1949, s. 70.
XXVI — *Psychologia* (1925), wyd. Warszawa 1962, t. I, s. 198.
XXVII — Objaśnienia, [w:] Platon: *Fileb*, Warszawa 1938, s. 133.
XXVIII — Tamże, s. 154.
XXIX — Tamże.
XXX — Objaśnienia, [w:] Platon: *Fedon*, Lwów 1925, s. 148—149.

XXXI — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 261.
XXXII — Tamże, t. II, s. 114.
XXXIII — *Przechadzki ateńskie* (1938), Warszawa 1960, s. 82.
XXXIV — Tamże, s. 105.
XXXV — Objaśnienia (1942), [w:] Lukian: *Dialogi wybrane*, Wrocław 1949, s. 71.
XXXVI — *Z lwowskiego salonu*, „Słowo Polskie", Lwów, r. XI, nr 440 z 28 IX 1906 r.
XXXVII — Objaśnienia, [w:] Platon: *Fileb*, Warszawa 1938, s. 8.
XXXVIII — *Psychologia* (1927), wyd. Warszawa 1963, t. II, s. 225.
XXXIX— Listy do Heleny Dąbczańskiej, Warszawa, 27 XII 1934 i 25 XI 1935 r. (z rękopisu).

Źródła ilustracji

Rys. 1 — Uśmiech. W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, Warszawa 1960, s. 170 (autoportret?).
Rys. 2 — Rys. W. Witwickiego (własność *A. Nowickiego*).
Rys. 3 — Afrodyta z Milo (bez draperii). Psyche Pradiera (bez draperii). W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 53.
Rys. 4 — Rys. W. Witwickiego, [w:] Platon *Fedon*, W-wa 1958.
Rys. 5 — Kazimiera Jeżewska. Rys. A. Witwickiego z 1947 r. (własność *A. Madejskiego*).
Rys. 6 — Ilustracja W. Witwickiego, [w:] K. Jeżewska: *Dorotka*, W-wa 1949 (oryginał — własność *A. Madejskiego*).
Rys. 7 — W. Witwicki: *Psychologia*, t. I, W-wa 1962, s. 261.
Rys. 8 — W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, cyt. wyd., s. 342.
Rys. 9 — Rys. W. Witwickiego z 1947 r. (własność *A. Madejskiego*).
Rys. 10 — W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, cyt. wyd., s. 125.
Rys. 11 — Portret Sokratesa wykadrowany z rysunku W. Witwickiego, [w:] Platon: *Eutyfron*, Lwów 1920, s. 34.
Rys. 12 — Śmiech. W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 170 (autoportret?).
Rys. 13 — W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 55.
Rys. 14 — W. Witwicki: *Psychologia*, t. I, cyt. wyd., s. 260.
Rys. 15 — W. Witwicki: Autoportret z 1940 r. (własność *A. Madejskiego*).
Rys. 16 — Rys. W. Witwickiego (własność *A. Madejskiego*).
Rys. 17 — Ilustracja W. Witwickiego, [w:] Platon: *Fajdros*, Lwów 1922, s. 73.
Rys. 18 — W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, cyt. wyd., s. 215.
Rys. 19 — W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 313.
Rys. 20 — Ilustracja W. Witwickiego, [w:] Platon: *Państwo*, W-wa 1948, t. II, s. 261.
Rys. 21 — W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 315.
Rys. 22 — Rys. W. Witwickiego z 1947 r. (własność *A. Madejskiego*).
Rys. 23 — Ilustracja W. Witwickiego, [w:] Platon: *Teajtet*, W-wa 1936, s. 72.
Rys. 24 — W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 67.
Rys. 25 — W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., s. 140.
Rys. 26 — Ilustracja W. Witwickiego, [w:] K. Jeżewska: *Dorotka* (oryginał — własność *A. Madejskiego*).

Rysunki 9, 15, 16, 22 są reprodukowane po raz pierwszy. Za ich udostępnienie składam podziękowanie p. *Andrzejowi Madejskiemu*, spadkobiercy Kazimiery Jeżewskiej.

Spis treści

Przedmowa 5
Dialog I — **Faust** albo o wielowarstwowej strukturze osobowości . . . 8
Dialog II — **Łukasz** albo o różnorodnych sokach drzewa genealogicznego 26
Dialog III — **Kazimiera** albo o różnych obliczach Mefista 42
Dialog IV — **Benedykt** albo o nauczycielach 55
Dialog V — **Karol** albo o sposobach widzenia 63
Dialog VI — **Beata** albo o polskim charakterze narodowym 86
Dialog VII — **Leopold** albo o religii światła i barwy 99
Dialog VIII — **Jan** albo o Kosie i Kalinie 122
Dialog IX — **Stanisław** albo o sztuce portretowania 131
Dialog X — **Bożydar** albo o zdobieniu pomnika uśmiechem 148
Dialog XI — **Włodzimierz** albo o zakazanych owocach 162
Dialog XII — **Aniela** albo o ramie i tle 173
Dialog XIII — **Stefan** albo o masach apercepcyjnych 184
Dialog XIV — **Helena** albo o próbach ucieczki w inny czas 193
Dialog XV — **Maria** albo o powiązaniach horyzontalnych i wertykalnych 199
Dialog XVI — **Irena** albo o czarach w teatrze 216
Dialog XVII — **Zygmunt** albo o potrzebie wielorakiej eksterioryzacji . 231
Dialog XVIII — **Władysław** albo o skupieniu rozszczepiającym 248
Dialog XIX — **Halina** albo o słyszeniu oczami i widzeniu uszami . . . 259
Dialog XX — **Bohdan** albo o znaczeniu psychologii dla historii filozofii . 276
Dialog XXI — **Roman** albo o sposobach dopełniania 289
Dialog XXII — **Emil** albo o masonerii i kaligrafii 328
Dialog XXIII — **Estera** albo o granicach wyobraźni 345

Ważniejsze daty z życia Władysława Witwickiego i bliskich mu osób 358
Źródła mott oraz „złotych myśli" 360
Źródła ilustracji 363

Cena zł 150.-

ISBN 83-216-0303-3